

Anna Christina Bentes da Silva

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

A arte de narrar. da constituição das estórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense

Tese apresentada ao Curso de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Lingüística

Orientadora: Profa. Dra. Ingedore G. Villaça Koch
Co-orientadora: Profa. Dra. Tânia Maria Alkmim

Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
2000

0001 02031



UNIUADE 80
N.º CHAMADA:
TI UNICAMP
5.38a
V. _____ Ex. _____
TOMBO BC/ 43746
PROC. 16-392/07
C D
PREC. R\$ 11,00
DATA 13/02/07
N.º CPD _____

CM-00154292-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Si38a

Silva, Anna Christina Bentes da

A arte de narrar: da constituição das estórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense / Anna Christina Bentes da Silva. -- Campinas, SP: [s.n.], 2000.

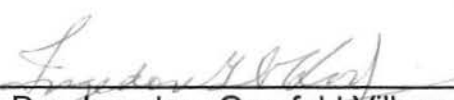
Orientadores: Ingedore Grunfeld Villaça Koch, Tânia Maria Alkmim

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Narrativa (Retórica). 2. Tradição oral. 3. Análise do discurso narrativo. I. Koch, Ingedore Grunfeld Villaça. II. Alkmim, Tânia Maria. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. IV. Título.

BANCA EXAMINADORA

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



Profa. Dra. Ingedore Grunfeld Villaça Koch
(orientadora)

Profa. Dra. Tânia Maria Alkmim
(co-orientadora)

Prof. Dr. Luiz Antônio Marcuschi

Prof. Dr. Márcio Ferreira Silva

Profa. Dra. Edwiges Maria Morato

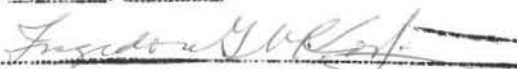
Prof. Dr. Sírio Possenti

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por ANNA CRISTINA BENTES

DA SILVA

e aprovada pela Comissão Julgadora em

13/12/2002.



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

A minha mãe, Jandira (*in memoriam*), a meu pai, José,
pela minha história.

AGRADECIMENTOS

Se tivesse talento, contava uma estória, uma estória que pudesse dizer da minha gratidão àqueles que contribuíram direta ou indiretamente na realização deste trabalho. Como não faço parte do grupo de pessoas que possui o talento para escrever coisas belas, inicio meus agradecimentos com palavras alheias, não em prosa, mas em versos, que dedico a todos aqueles que fizeram parte desta história.

Estão todas as verdades
à espera em todas as coisas:
não apressam o próprio nascimento
nem a ele se opõem,
não carecem do fórceps do obstetra,
e para mim a menos significativa
é grande como todas.
(Que pode haver de maior ou menor
que um toque?) (Walt Whitman)

Agradeço a Ingedore Koch, minha orientadora e amiga querida, pela confiança depositada, pela paciência em acompanhar, incentivar e esclarecer o meu instável percurso de reflexão e pela sua maneira especial de aliar sabedoria e afeto.

Agradeço a Tânia Maria Alkmim, co-orientadora e amiga, pela minha iniciação em uma abordagem mais culturalista da linguagem, pelo esclarecimento e incentivo ao longo do caminho, por acreditar no meu trabalho.

Agradeço a Edwiges Maria Morato, minha amiga e interlocutora especial, pela paciência da escuta, pelas perguntas que me fez, pelas perguntas que me fez fazer, por ter transformado as minhas (nossas) reflexões sobre a narrativa em um percurso intelectual instigante e prazeroso.

A evolução desta tese tem um débito especial aos professores Sirio Possenti, Luis Antônio Marcuschi, Maria Irma Hadler Coudry, Raquel Salek Fiad, João Wanderley Geraldí, Rodolfo Ilari, Kanavilil Rajagopalan, Maria Laura Trindade Mayrink-Sabinson e Jonas Romualdo, que participaram – de maneiras diversas – da minha formação e da elaboração deste trabalho.

Agradeço a Aldrim Figueiredo e Magda Ricci, pela amizade e por me iniciarem nos caminhos da História.

Agradeço ainda a

Ivana Lima Regis, Fernanda Mussalim, Sandoval Gomes Santos, Jaqueline Brandão, Nádia Pires, Elisabeth Vidal, Fernando Arthur Freitas Neves, Cláudia Mármora, Márcio Maués, Solange Lima Regis, Cláudia Alvim, Marton Maués, Marli Furtado, Patrícia Garcia, Telma Lobo, Zélia Amador,

amigos íntimos e companheiros intelectuais, por compartilharem comigo os momentos de trabalho e o prazer de estar junto.

Agradeço a Maria do Socorro Simões e a Christophe Golder, por terem me possibilitado constituir as narrativas e os narradores da Amazônia paraense como objeto de estudo desta tese.

Agradeço a minha família, José da Silva, José Ricardo Bentes da Silva, José Afonso Bentes da Silva e Iracema R. Fonseca Bentes, pela compreensão da ausência e por serem uma fonte de profundo carinho, afeto e apoio, mesmo à distância.

Agradeço aos narradores da Amazônia paraense, por terem me proporcionado momentos de grande prazer na escuta/leitura de suas histórias e por terem me possibilitado a construção deste trabalho sobre os seus dizeres, sobre suas formas de nos dar acesso ao mundo narrado.

Agradeço à Capes e à Universidade Federal do Pará, pelo financiamento para a realização desta pesquisa.

Cada vez que o reino humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle.
(Italo Calvino)

Por isso foi um ato. Um ato que contaram. Mais velhos do que eu contou. E eu estou contando.
(Mozar Costa e Silva)

SUMÁRIO

Resumo	
Introdução	01
Capítulo 1: Das relações entre oralidade, cultura e discurso nas narrativas da Amazônia paraense	
1.1. Sobre as relações oral/escrito: algumas aproximações	11
1.2. As narrativas da Amazônia paraense: o espetáculo da tradição oral	28
1.3. Algumas conclusões	55
Capítulo 2: O conceito de narrativa: explorando abordagens estruturalistas e filosófico-discursivas	
2.1. Apresentando alguns conceitos de narrativa	59
2.2. Perspectivas em diálogo	79
Capítulo 3: A arte de narrar: discutindo o estatuto das narrativas	
3.1. Reconstruindo a situação enunciativa	101
3.2. O maravilhoso e o fantástico nas narrativas da Amazônia paraense	117
3.3. Os desafios propostos pela ficção	141
Capítulo 4: Sobre o <i>corpus</i> da tese	
4.1. O <i>corpus</i> do programa de pesquisa	149
4.1.1. Objetivos e metodologia do programa de pesquisa	149
4.1.2. Descrição dos rituais de narrar instituídos	154
4.1.3. A fixação das narrativas orais	159
4.2. A constituição do <i>corpus</i> da tese	171
4.2.1 Quadro das narrativas	179
Capítulo 5: <i>Conto popular e estória oral</i>: dois modos de configuração das narrativas da Amazônia paraense	
5.1. Reflexões iniciais sobre as noções de <i>conto popular</i> e <i>estória oral</i>	185
5.2. O conto popular	196
5.3. A estória oral	217
Considerações Finais	237
Bibliografia	243
Anexos	251
Abstract	309

RESUMO

Esta tese postula que os narradores da Amazônia paraense constroem dois modos distintos de configurar a tradição oral narrativa: um primeiro modo, denominado *conto popular*, caracterizado pelo fato de o narrador, ao enunciar o que enuncia, privilegiar uma das dimensões do fazer-tradição, a saber, a dimensão da repetição, da estabilidade; um segundo modo, denominado *estória oral*, caracterizado pelo fato de o narrador, ao enunciar o que enuncia, privilegiar a outra dimensão da tradicionalidade, a saber, a dimensão da diferença, da instabilidade. Estas formas de configuração das narrativas são analisadas considerando a situação enunciativa em que foram produzidas, as funções que desempenham no grupo social em que circulam e as estratégias textuais e enunciativo-discursivas operadas pelos narradores na elaboração de suas estórias. No capítulo 1 deste trabalho, a natureza oral das narrativas é discutida a partir de alguns pressupostos que concebem uma relação não-mecanicista entre oral e escrito; apresenta-se, também, uma visão geral de como as narrativas evidenciam o espetáculo da tradição oral. No capítulo 2, alguns conceitos de narrativa são explorados. Em um primeiro momento, são abordadas perspectivas que enxergam o fenômeno da narrativa como um fenômeno estruturado e com características perenes. Em um segundo momento, são apresentadas as duas perspectivas sobre o fenômeno da narratividade que fundamentam o trabalho e que compartilham dos pressupostos de que (i) o ato de narrar apresenta uma necessária reflexividade sobre o dizer, sendo esta reflexividade fundamental para a constituição do enunciado narrativo e de que (ii) a narrativa apresenta um “esquematismo”, no dizer de Ricoeur ou uma “trajetória”, no dizer de Toolan, responsável pela manutenção da ordem dos paradigmas narrativos, como também pela possibilidade de rupturas desta ordem. No capítulo 3, descreve-se a situação enunciativa na qual as narrativas são produzidas, postulando-se que o acordo estabelecido entre os interlocutores é de natureza ficcional, o que regula tanto os lugares destes interlocutores como as configurações textuais resultantes. No capítulo 4, antes

de apresentar o *corpus* da tese, descrevem-se brevemente as características gerais do programa de pesquisa “O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense”, de são retiradas as narrativas que são objeto deste estudo. Em seguida, apresenta-se o *corpus* desta tese, constituído de 30 narrativas, retiradas das três publicações, *Belém conta....*, *Abaetetuba conta....*, *Santarém conta....*. No capítulo cinco, descrevem-se as duas configurações narrativas postuladas. O conto popular caracteriza-se por apresentar um enredo fixo, publicamente partilhado, por apresentar estratégias de referenciação que procuram apagar as instâncias discursivas nas quais as narrativas são produzidas, por ser estruturado pela “dupla conflito/resolução”, pela necessária inserção das seqüências no domínio do maravilhoso e por um distanciamento do narrador em relação ao seu dizer. A estória oral, por outro lado, constitui-se em uma reelaboração da tradição e, por isso mesmo, não apresenta um enredo fixo, o que possibilita a emergência de um “tecer da intriga” mais livre do caráter formulaico da tradição. As estratégias de referenciação presentes nesta configuração narrativa são variadas, sendo que não há necessidade de se construir um apagamento das instâncias discursivas nas quais as narrativas são produzidas. Além disso, não há, necessariamente, a presença da categoria “resolução”, como ocorre nos contos populares. O distanciamento do narrador em relação ao que é narrado é minimizado pelo fato de (i) as estórias poderem serem enunciadas em 1ª pessoa, (ii) o narrador ser capaz de conhecer os processos internos das personagens e (iii), nas narrativas em 1ª pessoa, o narrador revelar uma atitude de dúvida em relação aos acontecimentos por ele protagonizados. Este último fator aponta para a não necessária inscrição das estórias no domínio do maravilhoso.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Narrativa. 2. Tradição oral. 3. Análise do discurso narrativo.

Introdução

Por que estudar estórias? Esta não é uma pergunta fácil de ser respondida, principalmente, se considerarmos o volume de estudos sobre narrativa acumulado até os dias de hoje. Espero que, ao longo do trabalho, a justificativa desta escolha possa delinear-se com maior clareza. Acredito que o trecho abaixo, de Marina Warner (1999:13-14), pode cumprir a função de apresentar uma primeira motivação:

Em sua primeira antologia sobre contos de fadas, Angela Carter incluiu uma narrativa proveniente do Quênia: enquanto a mulher de um homem pobre vendia alegria e saúde, a sultana no palácio emagrecia e se tomava mais triste a cada dia. O sultão chamou o homem pobre e exigiu saber o segredo da felicidade de sua mulher. "É muito simples", replica este. "Alimento-a com a carne da língua." O sultão ordenou que buscassem todas as línguas que o dinheiro podia comprar - línguas de boi, de carneiro, de cotovia. Entretanto, a triste sultana continuava a definhar. Então ele mandou preparar a liteira e fez a sultana trocar de lugar com a mulher do homem pobre. Imediatamente ela se revigorou, tomando-se a imagem da saúde: mais robusta, rosada, alegre. Enquanto isso, no palácio, sua substituta começou a definhar, tomando-se, em pouco tempo, tão esquelética e infeliz quanto a antiga rainha.

Pois a carne da língua com que o homem pobre alimentava sua esposa não era material. Eram contos de fada, histórias, anedotas: alimentos transmitidos pela fala, embalados em linguagem. Ao recusar o silêncio, ele afugentava a melancolia. Ouvir estórias alimenta e revigora as mulheres - e não exclusivamente as mulheres, sugere a fábula queniana, mas também outros tipos de pessoas, inclusive sultões.

Apesar das possíveis restrições contextuais que permearam a produção e a escuta das narrativas que compõem o *corpus* desta tese, não é possível deixar de concordar com a afirmação de que contar e ouvir estórias ainda revigora as pessoas e

nos faz acreditar que o “mundo pode ser recriado segundo a imagem do desejo” (Warner, 1999:14).

Escolhi constituir o *corpus* desta tese a partir de um conjunto de narrativas publicado no ano de 1995, em três volumes, denominados *Belém conta....*, *Abaetetuba conta....*, *Santarém conta....*, numa iniciativa da Universidade Federal do Pará e da editora CEJUP. Estas publicações resultaram de um longo trabalho de pesquisa desenvolvido, desde 1993, pelo programa “O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense (IFNOPAP), coordenado pelos professores Maria do Socorro Simões e Christophe Golder.

Ao entrar na Universidade Federal do Pará, em 1994, tomei conhecimento deste trabalho e fui convidada a juntar-me ao grupo de pesquisadores que já desenvolviam seus projetos em diversas áreas. Foi dessa maneira que entrei em contato com as narrativas recolhidas pelo programa. No entanto, não participei nem do processo de coleta, nem da elaboração do conjunto de normas de transcrição definido pelos coordenadores do programa. Provavelmente, meu interesse pelas narrativas já publicadas decorre desta não participação no processo de recolha e transcrição das mesmas.

Assim, resolvi colocar-me, desde o início, no lugar de pesquisador proposto por Geertz (1999), a saber, aquele que somente tem acesso a “sensibilidades distantes” através de interpretações outras, intermediárias. Deste modo, acredito que, ao construir o objeto de estudo desta tese, a partir destas publicações, encontro-me, necessariamente, atravessando divisórias culturais importantes: a forma de conceber as relações entre o oral e o escrito, de conceber o que é uma narrativa e do que não é, de julgar o que é representativo da tradição oral e o que não é. Espero que o posto de

observação escolhido para desenvolver este estudo sobre as narrativas da Amazônia paraense possibilite, antes de tudo, deixar à mostra “os dizeres de conhecimento que não se conhecem a si mesmos” (Certeau, 1994:143).

Uma das principais postulações desta tese é a de que as narrativas publicadas revelam uma “arte de narrar”. Difícil esta tarefa de “traduzir” em um texto científico, através de perspectivas e procedimentos oriundos da Lingüística, mas, também, da História, da Antropologia e da Teoria Literária, este “saber-fazer”, que constrói, ao mesmo tempo, identidade e ruptura, repetição e diferença, estabilidade e progressão. De uma certa maneira, de acordo com Certeau (1994), há sempre um *gap* temporal separando a produção deste “saber-fazer” de sua progressiva elucidação pelas ciências. Assim, para o autor, a arte é um saber complexo, que opera fora do discurso esclarecido e o precede.

De que natureza é este saber-fazer narrativo? Para Lord (1960), é um saber pragmático, porque é produzido pela/na experiência. A forma como os narradores contam suas histórias resulta, em primeiro lugar, de um trabalho de observação da *performance* de outros narradores, de seus gestos, dos temas por eles escolhidos, da maneira como estabelecem a empatia com a audiência; em segundo lugar, esta forma de narrar resulta de um constante exercício através do qual o narrador vai, pouco a pouco, construindo o seu modo próprio de inscrever-se na “corrente da tradição”.

Esta tese postula que os narradores da Amazônia paraense constroem dois modos distintos de configurar a tradição oral narrativa: um primeiro modo, que denomino *conto popular*, caracterizado pelo fato de o narrador, ao enunciar o que enuncia, privilegiar uma das dimensões do fazer-tradição, a saber, a dimensão da repetição, da estabilidade; um segundo modo, que denomino *estória oral*, caracterizado

pelo fato de o narrador, ao enunciar o que enuncia, privilegiar a outra dimensão da tradicionalidade, a saber, a dimensão da diferença, da instabilidade. De forma a dar conta desta postulação, construí um percurso teórico que revela, em parte, as minhas preocupações com a complexidade do objeto que escolhi para desenvolver este estudo, objeto este que considero “sempre suposto, nunca atingido e sobre o qual o discurso se irá exercer obstinadamente” (Bollème, 1988:35).

Assim é que, no capítulo 1 deste trabalho, procuro precisar um pouco mais a natureza oral das narrativas, apresentando alguns pressupostos que concebem uma relação não-mecanicista entre oral e escrito. Isto significa dizer que o fenômeno da tradição oral é compreendido como um fenômeno que historicamente constitui e é constituído pela cultura escrita. Havelock (1986:23) constrói uma esplêndida metáfora sobre esta questão: *the Muse never became the discarded mistress of Greece. She learned to write and read while continuing to sing*. Além disso, neste capítulo, apresento uma visão geral de como as narrativas evidenciam o belo espetáculo da tradição oral: por um lado, ocorre uma reiteração de valores morais nas narrativas, o que as institui como um lugar de preservação de uma certa “consciência comum” (Havelock, 1996^a) que une uma comunidade; por outro lado, também ocorre, nas narrativas, a criação de um espaço de legitimidade de práticas sociais arriscadas e contingentes. Ou seja, ao mesmo tempo em que as narrativas incentivam os sujeitos a manterem-se dentro da cultura, também os incentivam a transgredi-la. Como as narrativas evidenciam este funcionamento característico da tradição oral, é possível afirmar que elas possuem uma natureza oral, não só pela forma como foram transmitidas, mas, também, pela sua inserção na “corrente da tradição”.

O capítulo 2 desenvolve uma outra discussão, ainda teórica, sobre o conceito de narrativa. Neste capítulo, tenho por objetivo explorar alguns conceitos de narrativa que julguei estarem mais diretamente relacionados aos interesses desta tese. Em um primeiro momento, apresento algumas perspectivas que enxergam o fenômeno da narrativa como um fenômeno estruturado, que apresenta características perenes. Apesar de não deixar de concordar com a importância de tais estudos, que procuram compreender a narrativa de um maneira dedutiva, concordo com Ricoeur (1995) que defende a idéia de que não se pode compreender a “inteligência narrativa” sem relacioná-la aos recursos de criações culturais anteriores. Em seguida, apresento duas perspectivas que são fundamentais para o desenvolvimento do trabalho: a perspectiva de Toolan (1988) que afirma que (i) o ato de narrar é indissociável daquilo que é narrado, que (ii) há um “trabalho” do narrador em relação ao que ele enuncia, que (iii) as narrativas necessariamente apresentam uma trajetória e que (iv) as narrativas exploram com propriedade o traço da linguagem chamado “deslocamento”, e a perspectiva de Ricoeur (1995) que afirma que (i) a narrativa de ficção possui a propriedade de se desdobrar em enunciado e em enunciação, o que significa dizer que narrar já é refletir sobre os acontecimentos narrados; que (ii) a implicação na narrativa da própria narração permite que os estudos sobre este fenômeno dêem lugar à subjetividade; que (iii) o mundo narrado caracteriza-se por uma atitude de “distensão” entre os interlocutores. Neste capítulo, considero o termo “narrativa” como um princípio enunciativo, (Barthes, 1976, Ricoeur, 1995), que se caracteriza pela perenidade da função narrativa e, ao mesmo tempo, pela instabilidade desta função, dada a enorme variedade de gêneros e de configurações que este princípio pode atualizar.

No capítulo 3, volto minhas atenções novamente para o conjunto de narrativas da Amazônia paraense, procurando, em um primeiro momento, descrever a situação enunciativa que possibilita sua emergência. Minha hipótese é a de que o acordo que institui a situação enunciativa na qual as narrativas são produzidas é de natureza ficcional, o que regula tanto os lugares dos interlocutores como as configurações textuais resultantes. Assim, o ouvinte/leitor sabe que o que está sendo narrado é uma estória imaginária, mas, nem por isso, deve pensar que o narrador está contando mentiras (Eco, 1997). É neste sentido que atribuo a estas narrativas um estatuto ficcional, dado o acordo estabelecido entre os interlocutores. Para tanto, discuto a noção de ficcionalidade, baseada em Iser (1996a, 1996b), que é caracterizada como uma “transgressão de limites”, na medida em que diferentes campos de referência são articulados. O domínio discursivo (Bakhtin, 1979, Marcuschi, 2000) que possibilita a enunciação destas narrativas, a saber, o domínio do ficcional, é marcado por uma forma diferenciada de relação entre os interlocutores: se por um lado, o narrador, possui o intuito discursivo de projetar um mundo peculiar, que pode ser considerado como pertencendo à instituição literária, por outro lado, seus interlocutores deixam de privilegiar o caráter simétrico das interações cotidianas, comportando-se como uma platéia atenta a enunciação de longos trechos de fala. Ao mesmo tempo em que ambos (narrador e audiência) estão concentrados no que é dito, também encontram-se envolvidos pelo próprio ritual de narrar por eles instituído. Este tipo de interação (Toolan, 1988) é próprio da inserção dos sujeitos no *mundo narrado*, e somente pode ocorrer em função da atitude distensa (Weinrich (1964) *apud* Ricoeur, 1995) que preside este ritual enunciativo. Em função da postulação deste estatuto ficcional para as narrativas, procuro, então, observar em que medida a recorrente presença de

elementos que caracterizam o gênero maravilhoso e o gênero fantástico (assim tradicionalmente definidos no campo dos estudos literários) funcionam de maneira a reforçar esta postulação.

No capítulo 4, antes de apresentar o *corpus* da tese, descrevo brevemente as características gerais do programa de pesquisa “O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense”, de onde retiro as narrativas que são objeto deste estudo. Este programa de pesquisa foi criado com os objetivos de “recolher e analisar estórias que circulam entre nosso povo” e de “preservar e difundir o acervo constituído”. Apesar da formalidade do contexto em que as narrativas foram produzidas, do registro assistemático e confuso, em termos metodológicos, do ritual de narrar em si e apesar de a transcrição revelar uma concepção errônea de oralidade, as narrativas, ainda sim, possibilitam a observação de fenômenos interessantes, tais como, os modos de inscrição dos sujeitos no mundo narrado. Este modo de inserção é descrito no capítulo 5.

O corpus desta tese constitui-se de 30 narrativas, retiradas das três publicações, *Belém conta....*, *Abaetetuba conta....*, *Santarém conta.....*, publicações estas que totalizam mais de 150 textos de diferentes narradores. Esta amostra se propôs a representar dois aspectos: de que falam as narrativas (temas) e como dizem o que dizem (configurações narrativas). Os temas foram divididos em regionais e não-regionais e as configurações narrativas que encontram-se representadas são o *conto popular* e a *estória oral*.

No capítulo 5, apresento os fenômenos que julguei mais relevantes para a construção de uma classificação aberta das narrativas da Amazônia paraense. O objetivo do capítulo é descrever a constituição dos gêneros e/ou configurações

denominados *conto popular* e *estória oral* considerando, por um lado (i) o saber que o ouvinte/leitor possui sobre os conflitos engendrados na trama e/ou a forma de resolução destes conflitos e (ii) o conjunto de estratégias textuais e enunciativo-discursivas operadas pelo narrador, estratégias estas que evidenciam um saber de natureza lingüístico-discursiva e um saber de natureza pragmática (relacionado aos rituais de narrar instaurados).

No início desta introdução, ressaltai a dificuldade de dizer sobre este “saber-fazer”. Para Certeau (1994), o lugar da ciência é um lugar perigoso, porque se “a arte constitui em relação à ciência um saber em si mesmo essencial mas ilegível sem ela”, à ciência só resta “poder dizer o saber que lhe falta. Ora, entre a ciência e a arte, considera-se não uma alternativa, mas a complementaridade e, se possível, a articulação” (op. cit.:140). Espero que este trabalho seja um possível lugar de articulação entre um saber que parece não se saber e o saber que vive de dizer que sabe. Ao longo deste tempo em que estive querendo compreender estas narrativas, uma delas, particularmente, me impressionou. Esta narrativa não faz parte do *corpus* desta tese. Não quis saber de submetê-la ao escrutínio do olhar acadêmico. Cito-a, aqui, ao final desta introdução, apenas com o objetivo de admirar sua beleza e de não esquecer o sentimento de nostalgia que ela proporciona.

Recordação

Eu vou contar uma história: a história da minha vida. Mas eu vou, primeiro, explicar uma pequena poesia, né, para depois começar a história. Porque essa história foi verificada, eu tinha 9 anos de idade. Mas, mas esta poesia que eu vou dizer, porque isto foi na frente de uma baía, então eu vou contar:

Ó meus oito anos / O que saudade que tenho / da aurora da minha vida / na minha infância querida / que os anos não trazem mais / Ò que sonho, que flores / naquela tarde fagueira / nas sombras das bananeiras / debaixo das laranjeiras / Como são belos os dias / dor de espontada existência / respira alma inocência / com perfumes afrescos / O mar é um lago sereno / o céu é um manto azulado / e a vida é linda de amar.

Bom, agora sim, vamos começar a história. Quando eu tinha 9 anos, eu convivia com minha mãe, e a minha mãe era importante para mim. E não só para mim como para todas as pessoas que têm suas mães. Os filhos deverão satisfazer o amor para com sua mãe e com seu pai, hum?

Então, nessa data, eu não conheci o meu pai. Aí, minha mãe ficou viúva. Depois ela amarrou um senhor, que amigou-se com ela. Ele me tratava de filho. Gostava muito de mim. Então, ele foi fazer uma moradia na boca do Tucumanduba. Então, Tucumanduba, era propriedade de João Reis. Então [], lá nessa parte, tinha uma linda baía, e tinha uma ilha e um rego que descia o rio. Então ,meu padrasto, vamos falar: ele pescava. Saía de madrugada para a pesca. Então, todas as madrugadas ele ia pescar, e eu ficava com minha mãe. Só eu e ela. Eu achava tão lindo correr na praia, naquela areia. Eu tinha 9 anos de idade.

Aí, numa manhã tão linda, eu saí. Olhei na frente da baía: a água, o vento, tudo calmo, o mar sereno, bonito. Lindo o mar estava. Aí, eu descí na escada para correr na praia. Quando eu volto a vista para aquele rego, me sai uma menina de dentro da água. Aquela menina linda, loira como pluma. Aí, eu gritei, assim, por essa menina. Por causa de que eu tinha a minha irmã, mas ela não estava comigo. Então, eu gritei:

- Minha mãe, lá vem a América.

Ela disse:

- Não, meu filho, volte para cá. Volte já para cá!

E eu avancei para ela, porque eu dizia que era a minha irmã. Pelo contrário, a personagem escondeu-se por trás daquelas árvores de mututi. Bonito estava o dia !

Minha mãe disse:

- Não meu filho, venha para cá. Isso não é sua irmã. Venha para cá. E colocou-me para dentro. Eu tomei um café ... Muito bem ! E passou-se o dia.

Assim foi o decorrer dos tempos. (Mozar Costa e Silva)

Capítulo 1

Das relações entre oralidade, cultura e discurso nas narrativas da Amazônia paraense

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (Walter Benjamin)

1.1 Sobre as relações entre oral e escrito: algumas aproximações

As discussões sobre os fenômenos da oralidade e da escrita têm ocupado um grande número de estudiosos em diversos campos do conhecimento, com objetivos e pressupostos teóricos também bastante diferentes. Ao longo desta seção, não é meu objetivo tentar responder às inúmeras controvérsias teóricas colocadas na arena. Estarei apenas tentando abordar as relações entre o oral e o escrito de maneira a esclarecer, como já havia dito anteriormente, a natureza do *corpus* desta tese. Para isto, tentarei (i) apresentar os pontos desta discussão que são pertinentes para as minhas indagações e (ii) conferir a este trabalho um pano de fundo teórico coerente em relação a este tema.

Iniciarei minha discussão sobre as relações entre oral e escrito com os exemplos de duas perspectivas que caminham em diferentes direções: a primeira, defendida por Eric Havelock, para quem a relação entre oralidade e cultura escrita possui fundamentalmente uma dimensão histórica – sociedades com cultura escrita surgiram a

partir de grupos sociais com cultura oral; a segunda, defendida por autores filiados ao estruturalismo, como Roland Barthes, que elegeram como objeto de estudo textos, principalmente textos escritos, para quem a escrita não pode ser compreendida como um simples complemento à oralidade. Tal apresentação da questão tem o objetivo de deixar claro que, apesar de alguma tradição, as perspectivas sobre as relações entre o oral e escrito constituem-se em discussões instigantes, porém difíceis de ser aproximadas, principalmente se se considera os diferentes graus de importância atribuídos a uma ou outra modalidade no contexto de determinado campo de interesse.

Eric Havelock [1987] (1995), um dos fundadores do estudo da oralidade e da cultura escrita, é um dos autores mais veementes na defesa da anterioridade do oral sobre o escrito. Para o autor, um milhão de anos ou mais antes dos gregos, durante o processo que levou à especialização do cérebro da espécie humana, houve uma especialização paralela dos órgãos que articulam os sons da fala. Ainda para o autor, nada que se assemelhasse a essa especialização paralela pôde ser encontrado em todo o reino animal. O produto desse milhão de anos de especialização que identifica nossa espécie como humana é a língua. Assim, para o autor, "o ser humano natural não é escritor ou leitor, mas falante e ouvinte" (op. cit.:27).

Destes postulados, o autor faz surgir duas conclusões concernentes à história da oralidade. Uma primeira, que diz respeito ao fato de que se admite terem as sociedades humanas pré-históricas se formado com base na intercomunicação por meio da língua, fossem seus membros caçadores, e colhedores de frutos, agricultores ou algo intermediário entre essas duas categorias. Por incontáveis milênios, os homens puderam gerir seus assuntos – os acordos comuns, os costumes, e a propriedade - que tornam possível uma sociedade por meio apenas da linguagem oral. Uma segunda

conclusão é a de que, como nossa herança oral faz parte de nós tanto quanto a habilidade de andar ereto ou usar as mãos, essa herança não se permitiu ser suplantada pelo que o autor chama de cultura escrita:

Deixando de lado os incontáveis milênios em que as sociedades humanas foram exclusivamente orais, pode-se concluir que, dos egípcios e sumérios aos fenícios e hebreus (para não mencionar os indianos e os chineses), a escrita nas sociedades onde era praticada restringiu-se às elites clericais ou comerciais que se davam ao trabalho de aprendê-la. As atividades ligadas à justiça, governo e vida cotidiana ainda eram comandadas pela comunicação oral, como hoje ainda acontece em grande parte do mundo islâmico e até mesmo na China (op.cit.27-28)

Já Barthes e Marty (1987), em um artigo sobre as relações entre o oral e o escrito, nos apresentam dois paradoxos que problematizam a postulação da primazia do primeiro sobre o segundo. O paradoxo número um encontra-se formulado pelos autores nos seguintes termos:

(...) o homem soube ler, antes de saber escrever, ou querendo formular esta tese de uma maneira menos histórica, o acto de escrever tem origem no ato de ler, a partir do momento em que se apreende a escrita na sua etimologia originária (gravar, fazer uma marca), que é sensivelmente idêntica em todas as línguas indo-européias, semíticas e orientais e até nas línguas dos povos sem escrita que conhecem a dos Ocidentais (Lévi-Strauss, por exemplo, conta que os Nambikwara chamavam ao acto de escrever iekariukedjutu, o que significa, 'traçar linhas') (op. cit.:32).

Com este paradoxo, Barthes e Marty pretendem chamar a atenção para a necessidade de não fixar o nascimento da escrita numa cronologia linear da história

com um 'antes' e um 'depois', mas sim, definir a escrita como uma "relação não necessária com o oral, relação segundo a qual o signo escrito não tem integralmente origem na palavra ou no auditivo, traduzindo-os, mas também, de uma maneira autônoma, no visual" e como "uma estrutura cujas funções variam enormemente antes de se universalizarem" (op.cit.:33). O segundo paradoxo encontra-se formulado pelos autores da seguinte forma:

(...) o homem soube escrever antes de saber falar. Esta tese, sustentada por Ginneken, merece ser assinalada apesar de sua escassa cientificidade, porque aponta outros caminhos para as relações oral/escrito. Ginneken pensa, assim, que a primeira linguagem foi uma linguagem por gestos e que só posteriormente apareceu a linguagem vocal articulada. O aparecimento da escrita teria, portanto, precedido o da linguagem falada: os primeiros pictogramas seriam a simples transcrição gráfica dos gestos; a linguagem falada teria nascido dos 'cliques' (fonemas que o recém-nascido emite ao mamar) e essas palavras 'cliques' ter-se-iam depois fragmentado em consoantes que viriam a ser reforçadas, em período relativamente tardio, por vogais, das quais derivariam as raízes consonânticas das línguas semíticas e da egípcia (op. cit.:33).

Apesar das críticas que fazem a esta teoria, os autores pretendem apontar um interesse que não se deve negligenciar: o de nos levar a não estabelecer uma relação de determinação mecanicista entre o oral e o escrito. Ainda para os autores, para as relações entre oral/escrito deve-se tentar perceber outras determinações possíveis (como, por exemplo, a leitura), "outras configurações de determinações que teriam dado origem àquilo a que chamamos escrita" (op. cit.:33). Os autores acolhem a postulação de que a linguagem gestual teria determinado em parte certas formas de escrita, mais diretamente do que a linguagem oral articulada. Para eles, a escrita pictográfica constitui-se em uma apreensão absolutamente específica do real; não se trata de uma

transcrição ou simples imitação da realidade, mas de uma “certa seleção do real”, já que os desenhos apresentam uma organização sintática e simbólica. Ainda para os autores,

este tipo de representação gráfica, que perturba a nossa concepção de escrita, teve uma influência importante nas escritas ideográficas, das quais é simultaneamente determinante e recalcada. Embora se exclua a hipótese de falar, a propósito deste tipo de ‘escrita’, em subordinação ao oral, pode-se, sem exagero, apontar por vezes as suas relações com as palavras. A própria organização destas figuras indica que serviam, sem dúvida, de suporte para narrativas orais. O carácter multidimensional destas figuras corresponde ao carácter mítico das narrativas de que eram o suporte, visto que a imagem desencadeia um processo verbal que se concretiza na recitação do mito (op. cit.:34).

O primeiro paradoxo questiona a precedência histórica da oralidade sobre a escrita e o segundo relativiza e amplia a visão de escrita. Em relação ao primeiro paradoxo, este é apontado pelos próprios autores que o de “escassa cientificidade”, sendo que se considerarmos os argumentos apresentados por Havelock anteriormente, dificilmente se pode acolher esta postulação.

Já com relação ao segundo paradoxo, Havelock [1982] (1996b) também ressalta que não se deve conceber o termo “escrita” de maneira simplista, como se o termo designasse uma única invenção que se realizou com efeitos mais ou menos uniformes desde o antigo Egito até a Europa moderna. Para o autor, esta atitude interpretativa revela o preconceito que pretende dividir a história inteira em duas épocas, a letrada e a iletrada. Assim, para Havelock, o termo “escrita” deve ser compreendido como

uma série de dispositivos tecnológicos que, independentemente dos materiais e instrumentos variáveis utilizados como suporte do escrito ou como meio de

escrever vieram a distinguir-se historicamente por conta de sua variável capacidade de cumprir sua função básica: a função de apoiar o usuário no ato de um reconhecimento (op. cit.:57).

Desse modo, para Havelock, a experiência visual de uma forma ou signo escrito (por exemplo, marcas em ossos denotando a passagem do tempo, medido através das fases da lua) "originalmente usada para referir e acionar um 'pensamento' de algum modo pertinente a essa forma ou com ela 'associado'" (op. cit.:57), uso este que remonta à Pré-História, talvez possa ser chamada de escrita, mas apenas se considerarmos que "existem sistemas específicos de escrita, cada um dos quais tendo um efeito específico no interior de um sistema social particular" (op. cit.:58). Havelock ressalta que estes sistemas de escrita ou sistemas gráficos que usaram o riscado, o desenho ou a pintura para pensar ou sentir com esses meios, são irrelevantes para a sua discussão porque estes sistemas eram de circulação muito restrita, servindo apenas como lembretes, recursos mnemônicos para recapitular conjuntos de informações ou de crenças que, por alguma razão, se desejava preservar desta forma. Eles não constituem uma cultura letrada porque esta, segundo Havelock, apesar de depender da técnica utilizada na inscrição, "não se define apenas pela existência desta técnica. É uma condição social que pode ser definida apenas em termos de leitura" (op. cit.:59). O autor compreende que é um engano falar de escrita como um fenômeno geral. Para ele, a escrita somente pode ser descrita se se considera o sistema social no interior do qual ela funciona.

Já Ong [1982] (1998) apresenta uma visão mais restritiva deste fenômeno, ao discordar do sentido demasiadamente ampliado conferido ao termo. O autor considera que tomar qualquer marcação semiótica como "escrita" é banalizar seu significado e

que a entrada crítica e singular em novos mundos do conhecimento foi realizada quando um sistema codificado de marcas visíveis foi inventado, sistema por meio do qual um escritor pôde determinar as exatas palavras que o leitor iria gerar a partir do texto. Neste último aspecto, Ong também considera que a escrita deve ser compreendida não apenas nos termos de sua organização gráfica sistemática, mas também nos termos de uma competência social e sistemática de leitura.

Ong ressalta ainda que, na perspectiva da corrente acima apresentada, que inclui nomes como A. J. Greimas, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Philip Sollers e Jacques Derrida, a principal crítica em relação aos estudos sobre oralidade e escrita é a de que não se pode considerar o *logos* ou a palavra sonora como primários e, portanto, não se pode rebaixar a escrita em comparação com a linguagem falada. Para estes autores, a escrita possui uma economia própria, que não lhe possibilita transmitir, sem alteração, o que recebe da fala. Nesse sentido, segundo Ong (1998:186), os estruturalistas concebem a literatura – e na verdade, a própria linguagem - como uma estrutura, o que significa dizer que a linguagem “não constitui uma representação ou expressão de algo exterior a si mesma”. Ong concorda com Derrida, por exemplo, quando este rejeita a postulação de que a escrita é apenas acidental em relação à fala. O primeiro autor chama atenção para o fato de a nossa compreensão sobre o fenômeno da oralidade ficar muito limitada caso se tente construir, como o fazem os estruturalistas, uma lógica da escrita sem tentar investigar em profundidade a oralidade, “da qual emergiu a escrita e na qual a escrita está permanente e inevitavelmente enraizada” (op. cit.:91).

No entanto, é importante ressaltar que, apesar da visão de escrita como um sistema com regras próprias, independente da fala, Barthes e Marty (1987:57) procuram

advogar uma “relação não necessária entre oral e escrito, para afirmar que nenhum meio de expressão pode ser privilegiado como relação de uma pureza original ou de uma verdade”; ao contrário, considerando esta perspectiva, os autores se propõem “examinar o oral e o escrito na produção contínua de suas diferenças”.

Havelock (1996b), por sua vez, afirma que freqüentemente as relações entre oral e escrito são concebidas a partir do pressuposto de que ambos constituem-se em práticas sociais excludentes. Para o autor, a imagem do que aconteceu na Grécia encontra-se calcada no exemplo das administrações coloniais que possuíam técnicas avançadas aptas a produzir o regime da escrita e a impor este regime às sociedades iletradas. Havelock, apesar de enfatizar uma versão oralista da história da literatura e do pensamento grego (muito da “Glória que foi a Grécia” desenvolveu-se em uma cultura oral), afirma também que suas teses encontram-se baseadas em uma perspectiva mais ampla, a saber, aquela que considera o espírito integral da literatura e da filosofia gregas não como “cingido à oralidade, nem como um fácil compromisso entre o oral e o letrado, e sim como uma tensão dinâmica entre os dois” (op. cit.:17).

Havelock [1963] (1996a) enfatiza esta relação de tensão entre o oral e o escrito, lembrando que, apesar de a Grécia ter adquirido o seu sistema de escrita depois dos 700 a. C., sendo este sistema superior aos anteriores, a difusão da escrita na Grécia clássica não era universal, mas ao contrário, muito limitada. A situação de comunicação oral predominou em todas as relações importantes e interações normais da vida durante um longo período (pelo menos, mais um século e meio depois dessa data), e esta situação foi seguida de um estágio de semi-alfabetização, no qual as habilidades da escrita foram sendo “gradativa porém penosamente difundidas por entre a população, sem qualquer aumento proporcional na leitura fluente” (op. cit.:57). Estas

últimas observações podem exemplificar como as relações entre o oral e o escrito, ou melhor dizendo, entre culturas predominantemente orais e culturas escritas não podem ser vistas como uma determinando mecanicamente a outra ou como uma ocorrendo em seguida à outra. Seguirei apresentando outros argumentos sobre esta relação de constitutividade mútua ao longo deste capítulo.

A perspectiva de Paul Zumthor [1987] (1993) também partilha com as anteriores um interesse pelas relações entre oralidade e escrita, com uma ênfase sobre a primeira. Para o autor, “todo texto permanece nisso incomparável e exige uma escuta singular: comporta seus próprios *índices de oralidade*, de nitidez variável e, às vezes, é verdade (mas raramente), nula”. Assim, Zumthor entende por *índice de oralidade*

tudo o que, no interior de um texto, nos informa sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de um certo número de indivíduos (op. cit.:35).

As postulações de Zumthor dizem respeito à existência de uma oralidade medieval constitutiva de toda obra literária daquele período, postulação esta que, segundo o autor, acabou por transformar-se em uma grande polêmica entre os medievalistas¹. Além disso, o interesse central do autor é a poesia medieval. No entanto, como nos diz Jerusa Pires Ferreira, tradutora de “A letra e a voz”, no posfácio

¹ Paul Zumthor nos explica que, em 1955, inspirado nos trabalhos de A .B. Lord, que explicava as particularidades do texto homérico pelas necessidades próprias à transmissão oral, comparando-o à prática dos guslar sérvios e bósnios observados por volta de 1930, surge o trabalho de Jean Rychner sobre canções de gesta do século XII. Rychner realçava as semelhanças das canções de gesta com os cantos iugoslavos, em termos da ordem de composição, da textura verbal e do movimento geral dos poemas. A partir de então, segundo o autor, o interesse sobre o caráter oral da poesia medieval foi despertado e resultou em uma série de trabalhos, modificando o modo de percepção dos textos. Apesar disso, segundo o autor, a despeito das inúmeras contribuições sobre o tema, o fato de a oralidade ainda hoje ser vista por muitos como “uma anomalia”, algo que se integra mal na perspectiva geral dos estudos medievais. (Zumthor, 1993:16-18)

desta obra, “este é um livro daqueles fundantes”, que propicia “as condições para entender o fenômeno da letra e da voz como princípios em relação”.

Zumthor (1993) propõe uma distinção entre três tipos de oralidade, que correspondem a três situações de cultura: uma, primária e imediata, que não comporta nenhum contato com a escritura; os outros dois tipos de oralidade, cujo traço comum é o de coexistirem com a escritura, são denominados *oralidade mista* e *oralidade segunda*. A *oralidade mista* ocorre “quando a influência do escrito permanece parcial e atrasada” e a *oralidade segunda* ocorre “quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário” (op. cit.:18). Mais adiante, tentarei fazer uma discussão sobre em que medida as narrativas que compõem o *corpus* da tese fazem parte do que o autor chama de *oralidade segunda*.

Esta classificação proposta por Zumthor (1993) é precedida por uma de Ong (1998) que diz que há dois tipos de oralidade: aquela chamada *oralidade primária*, que diz respeito à “oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão”, e uma *oralidade secundária*, “característica da atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio e pela televisão ou outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão” (op. cit.:19)

Ong alerta para o fato de que é muito difícil pensar em termos de uma “tradição puramente oral ou de uma oralidade primária de forma exata e significativa” porque estamos impregnados pela escrita, que faz com que as palavras possuam uma contraparte visual: podemos ver e tocar as palavras que falamos. Isto é algo inimaginável em uma cultura de oralidade primária, onde “as palavras são aladas”, para

usar uma metáfora de Homero citada por Eric Havelock. Ainda segundo Ong (1998:20), para que possamos ter uma idéia do que acontece em uma cultura de oralidade primária, é preciso ter claro que “quando uma história oral contada e recontada não está sendo narrada, tudo que dela subsiste é seu potencial de ser narrada por certos seres humanos”. Ong (1998) afirma ainda que sem a escrita, as palavras não possuem uma contraparte visual, mesmo quando os objetos por elas representados são visuais:

Elas são sons. Poder-se-ia ‘evocá-las’ ou ‘reevocá-las’. Porém, não estão em lugar algum onde poderiam ser ‘procuradas’. Não têm sede, nem rastro (uma metáfora visual que mostra a subordinação à escrita), nem mesmo uma trajetória. São ocorrências, eventos (op. cit.:42).

Em geral, o que aconteceu, de acordo com vários autores que acabaram por se especializar nas relações oral-escrito², é que fomos, durante um longo período, impelidos a deixar de interrogar a oralidade sobre sua natureza e suas funções próprias e de reconhecer os seus valores positivos. Houis (1971:48) nos diz que “a escritura é sentida como um traço de civilização e sua ausência como própria de uma civilização nas fraldas”³. Por sua vez, Ong (1998:17) afirma que “apesar das origens orais de toda

² Havelock [1991] (1995), em seu texto *A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna*, ao fazer uma retrospectiva dos estudos sobre oralidade ou oralismo, nos esclarece que, no espaço de menos de 12 meses, entre 1962 e 1963, o tema foi posto em evidência a partir de quatro obras fundamentais: *The Gutenberg galaxy*, de McLuhan (1962), *La pensée sauvage*, de Lévi-Strauss (1962), *The consequences of literacy*, uma artigo de Jack Goody e Ian Watt (1963) e *Preface to Plato*, de autoria do próprio Havelock (1963). Segundo o autor, as obras mencionadas, apesar de percorrerem caminhos teóricos diferentes e tematizarem objetos também diferentes, constituem-se em “um divisor de águas” e possibilitaram o início de uma série de publicações sobre as relações entre o oral e o escrito. Como predecessores destas obras, Havelock menciona os seguintes trabalhos: *L’Épithète traditionnelle dans Homère*, de Milman Parry (1971), que deu origem à moderna teoria oralista homérica da composição; *The bias of communication*, de Harold Innis (1951), que discutiu a história da tecnologia das comunicações e seus efeitos sociais e culturais; *The singer of tales*, de Albert Lord (1960), que comparou Homero com os modos de composição oral que ainda hoje sobrevivem nos Bálcãs; *Ramus, method and decay of dialogue*, de Walter Ong (1958), que estudou as drásticas limitações impostas à linguagem da retórica quando suas regras passaram a ser formalizadas pela escrita.

³ Algumas citações de textos em outras línguas encontrar-se-ão traduzidas para o Português e a tradução é de minha responsabilidade. Quando assim ocorrer, o trecho original deverá sempre estar referido em nota, como este, a seguir, que corresponde ao trecho citado acima, de Marcel Houis (1971): “l’écriture est sentie comme un trait de civilisation et son absence comme le propre d’une civilisation dans les langues”.

verbalização, o estudo científico e literário da linguagem e da literatura, durante séculos e até épocas muito recentes, rejeitou a oralidade”. Ainda para o autor, os textos exigiram tamanha atenção que as criações orais tenderam a ser consideradas meras variantes de produções escritas. Havelock (1986:119), no entanto, postula uma teoria especial da oralidade grega:

A teoria especial da oralidade grega presume que a condição de não-letramento total não necessita conotar o tipo de primitivismo que é freqüentemente observado na história das sociedades ancestrais, como por exemplo, na antropologia de Lévy-Bruhl (1910, 1923). Ela pode representar uma condição positiva de um oralismo possuidor de uma qualidade de vida própria, mais simples, sem dúvida, do que a nossa, mas civilizada, com uma capacidade especial de criar uma 'literatura oral' (se o paradoxo pode ser tolerado) própria.⁴

Ainda para Havelock (1986), o problema da oralidade, como foi apresentado para a investigação acadêmica nos últimos trinta anos, tem sido questionado de vários pontos de vista. Uma das várias questões levantadas pelo autor, formuladas a partir de interesses diversos, é bastante pertinente para esta reflexão: qual é precisamente a relação entre a oralidade de hoje (ou de ontem) e o texto escrito? É exatamente nesta obra que o autor nos dá uma série de *insights* como resposta a esta pergunta. Um desses *insights* diz respeito ao processo histórico através do qual a oralidade (canto, recitação e memorização) e a leitura e a escrita (hábitos de uma cultura documentada e letrada) na Grécia antiga entraram em competição e colisão. Tanto neste texto mais recente, como em suas duas outras obras, *Prefácio a Platão* [1963] (1996a) e *A*

⁴ “The special theory of Greek orality presumes that a condition of total nonliteracy need not to connote the kind of primitiveness which is often read back into the early history of societies, as for example in the anthropology of Lévy-Bruhl (1910, 1923). It may represent a positive condition of an oralism possessing its own quality of life, simpler no doubt than ours but civilized, with a special capacity for creating an 'oral literature' (if the paradox be tolerated) of its own”.

revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais [1982] (1996b), Havelock nos mostra que a leitura e a escrita não substituíram automaticamente a oralidade. Ele nos mostra, através da análise das obras de Homero e das peças trágicas e cômicas que, aquilo que ele próprio chamou de *literate revolution* na Grécia antiga não é apenas mais um conceito programado, retirado do ar. É uma teoria que revela e explica significados escondidos em uma série de passagens da literatura clássica grega de Homero a Aristóteles. Para o autor, a palavra "revolução", apesar de conveniente e na moda, pode enganar, se usada para sugerir uma substituição definitiva de um meio de comunicação por outro. A metáfora de Havelock (1986:23) para explicar este complexo processo de mudança na sociedade grega, anteriormente oral, é a seguinte: "*the Muse never became the discarded mistress of Greece. She learned to write and read while continuing to sing*".

Esta metáfora é fundamental para a compreensão de que em nossa sociedade, apesar de todas as modificações ocorridas, principalmente aquelas que envolveram o desenvolvimento de recursos tecnológicos altamente sofisticados, incluindo a escrita, as tradições orais continuam a desenvolver-se, constituindo e sendo constituídas pela cultura escrita. De forma a fazer uma aproximação mais recente, recorrerei ao historiador francês Robert Danton [1984] (1988). O autor, ao fazer sua análise sobre os contos populares franceses, relata que durante a chamada "Idade de ouro das pesquisas dos contos populares na França", entre 1870 e 1914, os folcloristas registraram cerca de dez mil contos, em muitos dialetos diferentes. Segundo Danton, duas versões do *Pequeno Polegar* registradas em tempos diferentes, uma em 1945, outra em 1879, são quase idênticas e nada devem à primeira narrativa impressa do conto, que Charles Perrault publicou em 1697. O autor ainda comenta a recolha e a

adaptação de histórias de tradição oral por Charles Perrault e a posterior circulação destes textos na sociedade francesa, oferecendo-nos, assim, um excelente exemplo deste “entrelaçamento” entre oralidade e cultura escrita:

Perrault representa algo único na literatura francesa: o supremo ponto de contato entre os universos, aparentemente distantes, da cultura popular e da cultura de elite. Como o contato foi feito, não se pode determinar, mas talvez tenha ocorrido num cenário como aquele que aparece no frontispício da edição original de seus contos, a primeira versão publicada de Mamãe Ganso, que mostra três crianças bem vestidas ouvindo, enlevadas, uma velhinha trabalhando num local que se assemelha a alojamentos de criados. Acima dela, uma inscrição diz Contes de ma mère l'oye, uma alusão, aparentemente, ao som cacarejante dos contos das velhas. Marc Soriano afirmou que o filho de Perrault aprendeu as estórias num cenário muito parecido com esse, e Perrault as reelaborou. Mas o próprio Perrault, provavelmente, escutou-as em situação parecida, como a maioria das pessoas de sua classe; porque toda a nobreza passava a tenra infância com amas-de-leite e babás que a embalavam com canções populares e a divertiam, depois que apreendia a falar, com histoires ou contes du temps passé, como Perrault inscreveu em sua folha de rosto – ou seja, histórias de antigamente, histórias da carochinha. Enquanto a veillée perpetuava as tradições populares dentro da aldeia, criadas e amas de leite serviam de elo entre a cultura do povo e a cultura da elite. As duas culturas eram ligadas, mesmo no auge do Grand Siècle, quando pareciam ter menos em comum; porque as audiências de Racine e Lully haviam sugado o folclore junto com o leite. Além disso, a versão que Perrault deu aos contos tornou a entrar no fluxo da cultura popular, através da Bibliothèque Bleue, as antigas brochuras que eram lidas em voz alta, nas veillées, nas aldeias onde alguém era capaz de ler. Esses livrinhos azuis tinham, entre suas atrações, a Bela Adormecida e Chapeuzinho Vermelho, ao lado de Gargantua, Fortunatus, Robert le Diable, Jean de Calais, o Quatre Fils Aymon, Maugis l' Enchateur e muitos outros personagens da tradição oral que Perrault jamais recolheu. Seria um erro identificar sua magra Mamãe Ganso com o vasto folclore da França no início dos tempos modernos. Mas uma comparação dos dois destaca a impropriedade de se encarar a mudança cultural de maneira

linear, como se resultasse da infiltração das grandes idéias nas camadas inferiores. As correntes culturais se mesclaram, movimentando-se para o alto e também para baixo, passando através de veículos e grupos de ligação diferentes, tão afastados entre si quanto estavam os camponeses dos salões sofisticados (op. cit.:90).

Sendo assim, tentarei buscar, em um primeiro momento, “a palavra oral por trás de sua representação escrita”, no dizer de Havelock, ou seja, tentarei mostrar, a partir da análise de uma característica das narrativas da Amazônia paraense, que os narradores, a exemplo da musa grega, apesar de definitivamente influenciados pela cultura escrita, (este tópico deverá ser abordado nos capítulos 3 e 5) deixam-nos entrever os traços de uma tradição oral apenas implicada, mas ainda presente, caso tenhamos ouvidos para escutá-la. Espero que essa busca não seja confundida, no entanto, com o empreendimento associado ao nacionalismo romântico, que procurou na fala da gente comum um conteúdo puro, autêntico, inalterado. Ao contrário, espero que tenha ficado claro, considerando as perspectivas teóricas expostas anteriormente, que tento compreender as narrativas da Amazônia paraense como lugares onde se podem ainda encontrar ecos de uma tradição oral e que esta compreensão encontra-se definitivamente influenciada pela visão de que as manifestações orais estão

entrelaçadas com o texto impresso: as fábulas gregas, As mil e uma noites, o ciclo de Tristão ou matière de Bretagne, as novelas em verso de Chrétien de Troyes, Melusine, a vida dos santos e assim por diante - a linguagem conduz da boca para a página e vice-versa, e a 'oratura' ou literatura oral, no Ocidente não existiu de modo isolado desde os tempos homéricos (Warner, 1999:50).

Antes de passar às análises, no entanto, é necessário que se considere a distinção, proposta por Zumthor (1993), entre *tradição oral* e *transmissão oral*: a

primeira se situa na duração; a segunda, no presente da *performance*. A meu ver, as narrativas da Amazônia paraense, além de terem sido transmitidas oralmente (esta questão será tratada no capítulo 4), encontram-se inscritas na corrente da *tradição oral* pelo fato de apresentarem, entre outras características, um caráter normativo. A este propósito, Maurice Houis (1971) chama a atenção para o fato de que, no plano ético, a fala, na medida em que exprime claramente os textos proverbiais ou patrimoniais, é signo de conhecimento e de sabedoria. Logo em seguida, Houis (1971:56) afirma que é nestes textos que se pode ler as normas da sociedade e pergunta: “Não é uma forma de educação permanente?”.⁵ Benjamin (1994:200) também discorre sobre a presença destes ensinamentos que, segundo o autor, fazem parte da natureza da narrativa:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. Mais tipicamente que em Leskov, encontramos esse atributo num Gotthelf, que dá conselhos de agronomia a seus camponeses, e num Hebel, que transmite a seus leitores pequenas informações científicas em seu Schatzkästlein (Caixinha de tesouros). Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio, ou norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (...) O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria.

Havelock (1996a:58), ao discorrer sobre o modo de conservação da organização social helênica, falando da conservação da lei pública e privada do grupo, de suas propriedades e tradições, de seu sentido histórico e suas habilidades técnicas, nos dá a seguinte definição de tradição:

⁵ “N'est-ce pas une forme d'éducation permanente?”

A 'tradição', para empregar um termo adequado, pelo menos numa cultura que merece o nome de civilizada, sempre requer a concretização em algum arquétipo verbal. Ela exige algum tipo de enunciado lingüístico, uma expressão efetiva de alcance ostensivamente geral, que tanto descreve quanto reforça o padrão de conduta geral, política e privada do grupo. Esse padrão fornece o vínculo do grupo. Precisa tomar-se regular a fim de permitir que o grupo funcione como tal e desfrute do que poderíamos chamar de uma consciência comum e um conjunto de valores comuns. Para tomar-se e permanecer regular, deve obter uma conservação ao abrigo dos caprichos habituais dos homens. Além disso, a conservação tomará uma forma lingüística; incluirá exemplos repetidos de procedimento correto e também definições aproximadas de práticas técnicas padronizadas que são seguidas pelo público em questão, por exemplo, o método de construir uma casa ou navegar ou cozinhar. Além disso, a nosso ver, esse enunciado ou paradigma lingüístico, dizendo-nos o que somos e como devemos nos comportar, não se desenvolve por um feliz acaso, mas como uma declaração que é formulada para ser posta em prática por sucessivas gerações à medida que elas crescem no interior da organização da família ou do clã. Ele fornece o conteúdo da organização do grupo. Isso é verdade tanto hoje, com relação a sociedades alfabetizadas nas quais o condicionamento necessário é adquirido por meio de livros ou controlado por documentos escritos, quanto o era na sociedade pré-alfabetizada, que não possuía documentos.

O autor ainda ressalta que o poeta, responsável pela manutenção e transmissão desta tradição, era visto, por um lado, como uma fonte de informações essenciais e, por outro, de instrução moral básica: era esperado de um poeta que, entre outras coisas, comunicasse, conservasse e valorizasse o *ethos* não escrito do comportamento social, cívico e pessoal do grego. Havelock (1996a) chama a atenção para o fato de que a poesia oral era compreendida como "um vasto tratado sobre ética, política, arte bélica" (op. cit.:59) com uma função imemorial, sendo que a comunidade deveria participar de

um esforço conjunto inconsciente para conservar viva a tradição, para reforçá-la na memória coletiva.

No conjunto de textos analisados, não há a presença daquela parte da definição de tradição que envolve a repetição de procedimentos corretos e de técnicas padronizadas. No entanto, há uma parte das histórias que apresenta mais explicitamente uma série de formulações sobre como devemos nos comportar, o que nos deixa entrever o conjunto de valores e as práticas sociais comuns a esta comunidade. Não é possível deixar de ressaltar, no entanto, que estas narrativas não possuem o alcance geral mencionado por Havelock. Mas é possível postular que pela própria repetição/reiteração destes conteúdos, o ato de contar histórias ainda funciona como um fator de agregação, como um lugar discursivo onde sentimentos de pertença a um grupo podem ser confirmados.

1.2 As narrativas da Amazônia paraense: o espetáculo da tradição oral

O meu tempo que eu me criei, não era como agora. Que agora não tem mais superstição nenhuma. Ninguém acredita mais em nada. Viste? E, no meu tempo, em que me criei, era um tempo que... Um tempo de santidade. (Sebastiana Rodrigues)

O *corpus* desta tese é constituído por narrativas orais coletadas em diversos lugares do estado do Pará. Em 1995, algumas narrativas foram selecionadas e publicadas em três volumes denominados *Santarém conta...*, *Belém conta...* e *Abaetetuba conta...* Esta tese tem como objeto de estudo as narrativas orais que foram

publicadas. Mais adiante, no capítulo 4, farei uma descrição mais detalhada dos objetivos do programa de pesquisa que recolheu as narrativas e da metodologia de recolha e transcrição. Nestes três volumes, há um conjunto de 34 histórias que apresentam mais explicitamente temas e enunciados que revelam um caráter normativo, que pretendem passar um ensinamento. Os volumes *Santarém conta...* e *Abaetetuba conta...* são os que apresentam o maior número de histórias: catorze (14), no primeiro e treze (13), no segundo. O volume *Belém conta...* apresenta apenas sete (7) histórias. Vejamos como elas se configuram.

Deste conjunto de narrativas, a primeira história em que observei este caráter normativo foi a narrativa intitulada *Curupira*⁶, do volume *Santarém conta...*, que nos fala de um rapaz que, por duvidar da existência da curupira⁷ e por zombar de seu companheiro de caçada (este encontrava-se pedindo ajuda à curupira para que conseguisse caça naquele dia), é imediatamente acometido por uma febre alta e por fortes dores de cabeça ainda durante a caçada. Histórias como esta, em que a pessoa sofre algum tipo de punição ou castigo (mais moderado, como, por exemplo, passar por um grande medo ou ser acometido inesperadamente de um mal qualquer; ou mais radical, como a própria morte) por desrespeitar ou desobedecer às entidades ou nelas não crer, são bastante frequentes. Neste mesmo volume, há uma outra história, intitulada *Irara*, em que um soldado, por ter esboçado uma atitude de desafio em relação a um certo “bicho da serra” que, segundo seu companheiro de trabalho, “comia

⁶ É importante ressaltar que todos os títulos das histórias foram formulados pelos professores Maria do Socorro Simões e Christophe Golder, coordenadores do programa de pesquisa “O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís da Amazônia Paraense (IFNOPAP), com vistas à publicação.

⁷ Personagem do folclore da Amazônia, a (o) curupira é um ente fantástico que habita as matas e tem a função de protegê-las. Sua imagem é comumente associada à de um índio cujos pés apresentam o calcanhar para diante e os dedos para trás. Nas narrativas desta tese, no entanto, ela não aparece desta forma. Ela (e) é descrito (a) como um ser invisível, ou ainda, um ser que toma a forma das pessoas para roubar crianças. Ela (e) ainda aparece nas

gente inteira”, proclamando que ele não seria capaz de pegá-lo, é assombrado, logo em seguida, por uma irara⁸, que muito o amedronta, mas não lhe faz nenhum mal.

No volume *Belém conta...*, as histórias envolvendo punições a atitudes de desrespeito ou desconfiança para com entidades fantásticas também estão presentes. Na narrativa intitulada *O homem de branco*, um homem, ao ir desafiar um fantasma que guardava um certo furo⁹ de rio e não deixava ninguém passar por ali, após um diálogo áspero com o “homem de branco”, é derrubado de sua canoa e sofre tentativa de afogamento por parte do fantasma, que não o deixava voltar à tona. O homem acaba se salvando porque sabia nadar e mergulhou fundo, saindo do outro lado, onde a visagem¹⁰ não podia mais prejudicá-lo. No volume *Abatetuba conta...*, na narrativa intitulada *Vingança*, a punição ocorre porque a personagem desafia uma entidade. Uma mulher é perseguida diariamente pela matinta-perera¹¹ que vem, todos os dias, amedrontá-la em sua casa. Um dia, resolve chamá-la, prometendo dar-lhe uma cachimbada de tabaco¹². Quando pela manhã, uma mulher desconhecida aparece pedindo-lhe o tabaco, a personagem decide então acusá-la publicamente de ser a

narrativas como um ente que faz com que as pessoas se percam na mata ou a quem se deve pedir ajuda para conseguir bons resultados nas caçadas.

⁸ A irara é um animal carnívoro, da família dos mustelídeos, de corpo baixo, pelo longo e pardo. Assemelha-se às doninhas.

⁹ Termo muito usado na Amazônia que, segundo o *Aurélio*, significa “comunicação natural entre dois rios ou entre um rio e um lago.”

¹⁰ Termo muito usado na Amazônia paraense. Refere-se a fantasmas, visões, almas de outro mundo.

¹¹ Personagem do folclore da Amazônia, a matinta-perera é, em geral, associada a uma pessoa (na maioria das vezes, uma mulher mais velha) conhecida na comunidade onde vive e que carrega o “fado” de transformar-se nesta entidade durante a noite. A personagem raramente se mostra e sua característica principal é um assobio assustador. Às vezes, é descrita como um pássaro negro, agourento. Para um maior detalhamento sobre a personagem, remeto à Dissertação de Mestrado de Josebel Akel Fares (1997), intitulada *Imagens da mitopoética amazônica: um memorial das matintas pereras*, defendida na UFPA.

¹² Este é o procedimento comum se alguém deseja saber a identidade da matinta-perera. Nas narrativas do IFNOPAP, em geral, quando a matinta se faz presente pelo assobio, a pessoa deve prometer-lhe uma cachimbada de tabaco. No outro dia, se alguém bate a sua porta, pedindo-lhe o tabaco, isto significa que a pessoa que bateu é a matinta-perera. No entanto, este procedimento, em grande parte das narrativas, aparece como uma espécie de ritualística das relações entre os homens e esta personagem, sem um caráter mais punitivo ou detetivesco. Na maioria das vezes, as pessoas nem se lembram que prometeram a cachimbada para a matinta, a não ser no momento em que o pedido do tabaco é feito, sendo que, em geral, este momento constitui-se naquele da “resolução” do conflito.

matinta-perera. Por isso, a personagem passa a sofrer fortes dores de cabeça, o que, provavelmente, pelo que nos deixa entrever o narrador, é a causa de sua morte. Nesse caso, a personagem é punida porque revelou aquilo sobre o que normalmente se faz silêncio. Em outras palavras, não manteve a esperada atitude de respeito e temor em relação à entidade.

Às vezes, a visagem vem oferecer alguma vantagem ao homem deste mundo, mas, como este não lhe obedece as recomendações, acaba sendo punido: não recebe a recompensa prometida. É o que acontece na narrativa *A botija*, no volume *Belém conta...* Nesta estória, uma menina, após ouvir estórias contadas por outras meninas, deseja que uma alma lhe dê algum dinheiro. Quando adormece, uma senhora gorda lhe aparece, dizendo onde havia uma botija cheia de dinheiro para ela ir desenterrar. No outro dia, a menina convida um rapaz e uma moça para irem com ela aonde estaria a botija. Eles encontram a botija, mas, como ela não deveria ter chamado ninguém, deveria ter ido sozinha, e como o rapaz havia se mostrado muito ambicioso e invejoso, não havia o dinheiro esperado, mas apenas marimbondos e carvão. Novamente, a personagem é punida por não obedecer às instruções dadas pelo ser fantástico.

O contato com o mundo dos “encantados”, como dizem na Amazônia, é quase sempre rodeado de perigos, principalmente para aqueles de pouca fé. No volume *Abaetetuba conta...*, três narrativas nos falam das punições que sofrem aqueles que prometem “desencantar os encantados” e não o fazem. Na narrativa intitulada *A ilha da cobra*, um curioso resolve desembarcar em uma ilha encantada. Lá chegando, ele se depara com uma enorme cobra enrolada e, ao mesmo tempo, escuta uma voz que lhe pergunta se ele tem coragem. A voz lhe dá então algumas recomendações e ele volta com o material solicitado para fazer o ritual do “desencantamento”, mas não tem

coragem de fazer o serviço. Ele passa a sofrer de uma enorme dor de cabeça, que acaba por lhe causar a morte. Em duas narrativas, neste mesmo volume, intituladas *Bela e triste* e *A ilha*, as personagens, depois de entrarem em contato com os encantados (no primeiro caso, uma linda moça, branca e nua, que aparece à beira de um poço de água colorida; no segundo caso, uma mulher-cobra) não conseguem fazer o que lhes é pedido e são punidas com a morte. É interessante ressaltar ainda que há nos livros uma série de outras narrativas em que se conta sobre as tentativas, frustradas ou bem sucedidas, por parte dos homens, de “desencantamento” destes seres fantásticos. No entanto, estas estórias terminam sem que sejam mencionadas punições ou castigos para aqueles que não conseguem cumprir a tarefa prometida.

Além da cobra, um outro animal considerado “encantado” na Amazônia é o boto. Nas narrativas, a forma como o boto¹³ é tratado nos remete ao conceito de tabu¹⁴. Na Amazônia, por exemplo, evita-se matar ou comer o boto. Nas estórias, os narradores atribuem a ele poderes perigosos, como o de seduzir as mulheres e levá-las com ele para o fundo do rio, ou ainda o de deixar os pescadores “perturbados” com sua presença próxima ao barco. O volume *Santarém conta...* traz três estórias, *Os pescadores e o boto*, *Parece mentira, mas não é ...* e *Acredite se quiser*, que tematizam as proibições relacionadas a esta figura. Nelas, o enredo básico se repete: um

¹³ Na Amazônia, o boto é uma figura do folclore que se caracteriza por tomar a forma humana em noites de festa para seduzir as moças. Nas narrativas do *corpus*, ele é descrito como um homem branco, alto, louro e bonito, vestido elegantemente (há referência à bengala e chapéu como acessórios do boto). Sua figura também está relacionada à idéia de animal sagrado, que não pode ser pescado ou maltratado, como veremos adiante. O animal é descrito pelo Dicionário *Aurélio* como um mamífero cetáceo, que atinge de dois a três metros de comprimento, com a parte superior cinza e o ventre branco, tendendo ao avermelhado, podendo pesar até 130 quilos e que alimenta-se exclusivamente de peixes.

¹⁴ Estarei mobilizando aqui o conceito de tabu explorado por Sigmund Freud [1913] (1974), em seu texto denominado *Tabu e ambivalência emocional*. Utilizo aqui este conceito de maneira a tentar explicar o funcionamento do conjunto de proibições relacionadas a animais, seres e lugares presentes nas narrativas. No escopo deste trabalho, estarei interessada em considerar a apresentação mesma que Freud, baseado nos trabalhos de Wundt (1906), desenvolve sobre o conceito em questão. Ao fazer este recorte, pretendo tentar não incorporar às análises a serem

pescador, durante uma pescaria difícil, fere um boto e, depois de algum tempo, é levado para o reino dos botos, no fundo do rio, para cuidar do animal por ele ferido. Durante este período, se o boto consegue se salvar, o pescador volta, é desencantado. Se não, ele fica no fundo do rio, como punição por ter violado a regra cultural de "não se meter com os botos". Nas duas últimas narrativas, o final é curioso: o pescador, quando é trazido de volta do fundo do rio por uma tartaruga, continua sem ter o que levar para sua família comer; sendo assim, resolve carregar a própria tartaruga para casa com ele para servir de alimento a sua família, já que esta foi a única coisa que conseguiu durante a pescaria. Até aqui, vimos narrativas em que predominam as punições aos homens por desrespeito ou não-crença pelos/nos encantados.

Em um outro conjunto de narrativas, a punição ou castigo advém do fato de o homem não se relacionar corretamente com o meio-ambiente em que vive, desrespeitando práticas sócio-culturais há muito acordadas. Na narrativa *Vira, vira porco*, no volume *Belém conta...*, a caça predatória de porcos é tratada como uma falta grave e, portanto, quem nela incorre, merece receber uma punição. A estória nos fala de um homem que caçava porcos não para comer, mas para vender suas peles. Um dia, ele se perde no mato e topa com um grande barracão, um curtume no meio da mata. Ao se aproximar, pede guarida ao chefe e este permite que ele lá pernoite. Acorda na madrugada e vê um ritual onde todos aqueles homens que lá estavam, após serem cobertos por uma pele, viravam porcos e saíam para a mata. O chefe coloca uma pele no caçador, que também acaba virando porco. Isto acontece durante três dias, até que o chefe lhe diz:

(1) - *Olha! Promete que nunca mais você vai caçar porco?*

- *Eu prometo!*

- *Olha, você não é caçador de porco. Porque se você caçasse pra se alimentar, tudo bem! Mas você caça pra estragar. Não faça mais isso porque tudo tem mãe. Você é um perseguidor de caça. Se você prometer que não volta mais aqui pra matar porco, você vai embora. Senão, você vai ficar. (Agenor Matos, *Belém conta...*, p. 66)*

Então, o homem promete nunca mais voltar e é libertado daquele “fado”, como dizem os narradores. Na narrativa, *Afinal, é homem?*, também, no volume *Belém conta...*, a aparição do lobisomem está ligada ao lixo de caranguejo jogado no quintal da casa. Na Amazônia, sabe-se que os restos de caranguejo, por serem muito malcheirosos, devem ser tratados com cuidado, para que não se transformem em chamariz de moscas e ratos. A fala do narrador nos mostra o que pode acontecer caso se desrespeite esta norma de conduta:

(2) (...) *Quando foi um dos dias, apareceu um tipo de porco ou bode, uma coisa assim, esquisita, que não deu pra gente ver direito. Eu só vi o vulto. Então, eu sempre ouvi falar que a pessoa quando come caranguejo, não pode jogar a casca lá fora porque, senão, o lobisomem aparece onde tem isso, né pra comer. Ele vem pra comer as cascas do caranguejo. E de fato, os menino tinha comido caranguejo, né, e jogaram lá no quintal, perto de um pé de cupuaçu. E quando foi à noite, eu vi aquele negócio correndo, batendo assim as orelhas. Aquele barulho horrível, né? E correndo assim, tipo um porco quando sai correndo, mas a orelha batendo. O movimento forte. Aí, se movimentava demais que eu vi. Ele estava comendo. Estalando aquele ... Tudinho (Dra. Raiz, *Belém conta...*, p. 155).*

Há duas narrativas em que a proibição diz respeito a certos lugares, por onde não se deve passar e/ou que não devem ser explorados pelo homem. Na primeira narrativa, intitulada *A atração da cobra grande*, no volume *Santarém conta...*, um grupo de caçadores abriu, durante o dia, um caminho na mata para que, à noite, pudessem

caçar. À noite, um dos caçadores, no entanto, resolve abandonar o caminho previamente traçado, porque achava que a caça não iria passar por ali, e entra na mata. Depara-se com uma espécie de ninho, mas continuou caminhando. No entanto, depois de algum tempo, percebe que está andando em círculos, pois voltava sempre para aquele mesmo ninho com que tinha se deparado inicialmente. Resolve dar tiros para cima, de forma a chamar a atenção dos amigos. Então, um de seus companheiros de caçada, um índio, consegue achá-lo e o retira de lá, explicando-lhe que naquele local morava uma cobra enorme, e que o lugar mesmo atraía homens e animais, sendo que estes serviriam de alimento para a cobra quando ela voltasse de “suas andadas”, como nos diz o narrador. Assim, o homem foi punido (encontrou-se perdido por um tempo) por ter saído dos caminhos normais de exploração da floresta.

Neste mesmo volume, a narrativa intitulada *Fogo fátuo* nos fala de um fogo que persegue um casal que andava de bicicleta. A mulher, que estava na garupa, percebendo que o fogo vinha atrás deles, chama a atenção do marido. De repente, o fogo passa por eles, iluminando tudo, e logo em seguida, o fogo passa à frente deles e depois desaparece. Ao perguntar para a esposa se ela sabia do que se tratava e tendo ela respondido que não sabia, o marido explica o que aconteceu da seguinte forma:

(3) (...) *Olha, isso é coisa encantada. Você sabe por que é coisa encantada? Porque onde tem muito ouro, muita riqueza, aparece esse tipo de marmota para amedrontar, para fazer medo, para assustar as pessoas. Então, aqui, é um dos lugares. (Informante: José Oliveira, Santarém conta..., p. 23)*

Há ainda uma outra narrativa, intitulada *Essas coisas que aparecem*, no volume *Abaetetuba conta...*, em que o narrador conta uma estória sobre uma visão que ele e

um amigo têm durante uma pescaria. Ao se referir a ela, diz que “são pessoas que morreram. (...) Ele morre, ele não vai, não tem salvação, ele fica no espaço, penando, vagando, não?” Logo em seguida, para terminar a estória, o narrador justifica o fato de eles terem se deparado com aquela alma da seguinte forma:

(4) (...) *Então, já me disseram isso. Mas que existem essas coisas, existem. Mas mais pra pessoas que estão fora de hora, como nós, eu disse pro meu colega: não é pra gente estar uma hora dessas, né? Meia-noite, parece bicho do mato, é por isso que a gente vê (Manuel P. da Fonseca, Abaetetuba conta..., p. 15-16).*

Nesse caso, o ensinamento diz respeito ao fato de os homens estarem “no mato, fora de hora”, ou seja, a restrição é, ao mesmo tempo, em relação ao lugar e ao tempo (a noite alta).

Há uma série de outras narrativas que podem ser agrupadas em torno das punições que são impostas aos homens por estes desobedecerem certos preceitos religiosos, como o que nos diz sobre não trabalhar em dias santos, por exemplo, a sexta-feira santa ou o dia de *Corpus Christi*. Nessas narrativas, as pessoas que desobedecem a este preceito são punidas: no volume *Santarém conta...*, na narrativa *A saída*, um rapaz morre depois de ter caçado e comido a caça na sexta-feira santa; na narrativa *Era sexta-feira santa*, um caçador sai pra caçar neste dia e não consegue pegar nada, gastando munição e tempo; na narrativa *Castigo*, um pescador sai para pescar na sexta-feira santa e pesca pedaços do corpo humano, como uma canela, uma cabeça; nas narrativas *Enterrado vivo* e *Teimoso*, no volume *Abaetetuba conta...*, um homem desafia a tradição de *Corpus Christi* e vai colher mandioca; um buraco se abre e o aperta até a morte.

Um outro conjunto de narrativas do volume *Santarém conta...* refere-se aos castigos infligidos a crianças e adolescentes por terem tido algum comportamento reprovável em relação às mães ou madrinhas: na narrativa *A mão*, uma criança morre e depois de sete dias, sua mão aparece preta para fora do caixão, porque ela tinha batido no peito de sua mãe enquanto mamava; na narrativa *O pombo-rei*, um menino que responde mal para sua mãe é levado pelo índio velho e fica encantado na mata; na narrativa *A madrinha*, o braço de uma criança começou a ficar seco porque esta tinha cortado as pernas da mesa; a criança estava sendo punida porque estaria machucando sua própria madrinha de batismo: a mesa; esta tinha sido sua madrinha porque ninguém podia carregá-lo por encontrar-se muito doente; na narrativa *Excursão macabra*, no volume *Abaetetuba conta...*, um rapaz de 15 anos é encontrado morto, com uma vassoura ao lado; a explicação para o seu aspecto macabro ao ser encontrado é dada pela personagem: “Foi ele que, antes de morrer, antes da mãe morrer, ele deu uma coça, antes dela morrer ele deu uma coça nela, de vassoura” (Sebastiana Rodrigues, *Abaetetuba conta...*, p. 149).

Condutas morais reprováveis também sofrem sanções bastante severas. A perda da virgindade sem o devido reconhecimento de Deus e dos homens é punida com a revelação pública desta condição. É o que acontece na narrativa *A cobra e a moça*, no volume *Santarém conta...* Na narrativa *Tormento*, no volume *Abaetetuba conta...*, um rapaz e um amigo viajavam em um barco. Envolvem-se em uma briga e acabam por matar um homem. Jogam o corpo no mar. O homem morto passa a perseguir o rapaz até lhe causar a morte. Na narrativa *O peru*, também no volume *Abaetetuba conta...*, a família de um homem era incomodada por um peru que, todas as tardes, ia fazer bagunça em seu quintal. Um dia, o homem atira no peru. Dias depois, descobre que o

peru era um compadre dele, que estava ferido no mesmo lugar onde o homem havia atirado. A justificativa para o que acontecia com o compadre dada pelo narrador é a que se segue:

(5) (...) *Ele era um peru, se transformava num peru. Ele cumpria um fado, uma ... Sei lá por que, o que ele tinha feito de errado. Sempre eles dizem que, com quem acontece esse tipo de coisa, que faz alguma coisa errada ou bate em pai ou em mãe, ou pratica sexo com alguma filha, mãe, qualquer coisa assim (Lurdes Fonseca, Abaeteuba conta..., p. 61).*

Outras duas narrativas nos apresentam caracterizações mais esquemáticas (o rico e o pobre) para nos ensinar sobre como a ambição pode nos levar à ruína. Em ambas, as personagens pobres conseguem dinheiro suficiente para poderem levar uma vida mais digna. O rico descobre e quer saber como o pobre fez. Segue seus passos, mas como comporta-se de forma inescrupulosa, sendo por isto, castigado com a morte, no caso da narrativa *O rico e o pobre*. No caso da outra narrativa, *Como virar corcunda*, o rico é castigado com uma outra corcunda.

Por último, temos duas narrativas em que cidades inteiras são punidas por terem expulsado o padre para elas enviado. Na narrativa *Benevides das formigas*, do volume *Belém conta...*, um padre chega à cidade e uma mulher casada se interessa por ele. Como o padre não cede à tentação, a mulher resolve dizer para o marido que o padre estava tentando seduzi-la. A cidade inteira fica sabendo e o expulsa de lá. O padre então roga a praga de que a cidade seria “um eterno formigueiro” e de que não iria desenvolver-se em nada. Na narrativa *As pragas*, do volume *Abaetetuba conta...*, a estória é basicamente a mesma, sendo que, nesta versão, o padre realmente seduz a mulher; quando o caso é descoberto, o padre é preso e depois deixa a cidade. Por ter

sido muito humilhado, o padre roga uma praga para a cidade. Com o tempo, começa a aparecer uma grande quantidade de formigas, seguida do aparecimento de casos de lepra na cidade.

Até aqui, estive interessada em fazer uma exemplificação do que inicialmente chamei de caráter normativo das narrativas. Retomando as questões abertas tanto pela apresentação teórica inicial como pela exemplificação feita acima, tentarei, a partir de agora, explicitar melhor este caráter e relacioná-lo ao problema da oralidade. Através destas narrativas, é possível entrever informações vitais sobre os valores e as crenças da comunidade, que nos fala, nos ensina sobre o que é considerado louvável e o que é condenável. No entanto, isto não é uma peculiaridade deste conjunto de textos; ao contrário, constitui-se em uma das funções primordiais dos mitos, das fábulas e dos contos de fadas, gêneros outros que, tais como estas narrativas, participam da corrente da tradição. Sobre esta última, Ecléa Bosi [1973] (1998:55), baseada em Maurice Halbwachs (1968), nos diz que "a memória da pessoa está amarrada à memória do grupo; esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade". Uma característica de textos que provêm da tradição oral é o fato de apresentarem "um conteúdo semântico que a sociedade valoriza e suscita à conservação da memória patrimonial" (Houis,1971:60). Apresentar um conteúdo semântico valorizado e preservado por uma determinada sociedade é um dos critérios formulados por Houis para definir textos de estilo oral, definição esta baseada nos estudos de Marcel Jousse sobre as sociedades africanas.

Entendo que falar de tradição é, também, de certo modo, "ter olhos para ver e ouvidos para escutar" todo um corpo social que fala, que nos indica uma vontade de reavivar e manter aquecidos alguns de seus valores e crenças, já que estes são

constantemente reiterados e construídos como perenes, não transitórios, necessários. Há que se encarar positivamente esta reiteração e observar a crítica feita por Michel de Certeau [1990] (1996:254) sobre as operações que introduzem na linguagem autorizada “a voz do povo”:

Definir pela fábula a posição do outro (selvagem, religioso, louco, infantil, popular) não é somente identificá-la com ‘o que fala’ (fari) mas com a palavra que ‘não sabe o que diz’. Quando séria, a análise esclarecida ou sábia supõe que algo essencial se anuncia no mito do selvagem, no dogma do crente, no balbuciar da criança, nas palavras do sonho ou nas conversas gnômicas do povo, mas postula também que essas palavras não conhecem o que dizem de essencial.

Espero poder fazer aqui uma análise que reconheça, como o faz Benjamin, a sabedoria daquele que narra. Fazendo uma aproximação das narrativas da Amazônia paraense com as memórias dos velhos escutados por Ecléa Bosi (1998), é possível dizer que as falas presentes nas narrativas são desalienadoras, pois evidenciam a riqueza e a potencialidade do homem criador da cultura. Mesmo tendo sido reconfiguradas na passagem do oral para o escrito, as histórias elaboradas por estes narradores, ao mesmo tempo em que nos passam ensinamentos, conseguem também nos dizer de seus temores (da morte, do sofrimento físico ou moral), de suas crenças em um mundo espiritual (que apesar de demandar respeito e obediência, concede uma margem de negociação ao homem), de suas frustrações e infortúnios, de suas esperanças e desejos. É interessante observar que o conjunto de narrativas descrito acima diz menos o que deve ser feito; diz muito mais o que não deve ser feito. Assim, o funcionamento delas parece estar fundamentado na construção de um conjunto de

proibições. Neste sentido, talvez aquele narrador descrito por Benjamin, ao qual assimilei os narradores da Amazônia paraense, parece estar tentando passar a sua sabedoria de uma forma menos positiva, ou seja, relatando os males que acometem aqueles que não obedecem aos “mandamentos culturais”¹⁵. Nesse caso, ele apenas indiretamente nos interpela a obedecê-los. Ao serem instados pelo outro (“conte-me uma história”), os narradores acabam por nos reiterar, através de suas narrativas, a necessidade de nos mantermos no interior da cultura e de nos extasiarmos com o poder da palavra, com a nossa capacidade de inserir no domínio do simbólico aquilo que nos é interdito. Há, portanto, nestas narrativas, um força de coerção que não é nada banal. Ao contrário, por muito significar, é que ela é constantemente reiterada. Vamos a um exemplo.

Anteriormente, afirmei que a forma como o boto é tratado nas narrativas remetia ao conceito de tabu. Freud [1913] (1974) descreve este conceito baseado em alguns extratos e resumos do artigo ‘Tabu’, da *Encyclopaedia Britannica* (1910-1911), de autoria do antropólogo Norrthcote W. Thomas. Baseado neste artigo, Freud (1974:42) nos diz que “a palavra ‘tabu’ denota tudo – seja uma pessoa, um lugar, uma coisa ou uma condição transitória – que é veículo ou fonte do *mana* (poder misterioso)”, poder esse transmissível por contato e que pode ser liberado com efeito destrutivo se os

¹⁵ Tomo emprestada aqui esta expressão de Sigmund Freud, em seu texto *O futuro de uma ilusão* (1927). A seguir, o trecho onde a expressão aparece: “Em que reside o valor peculiar das idéias religiosas? Já falamos da hostilidade para com a civilização, produzida pela pressão que esta exerce, pela renúncia do instinto que exige. Se se imaginarem suspensas as suas proibições - se, então, se pudesse tomar a mulher que se quisesse como objeto sexual; se fosse possível matar sem hesitação o rival ao amor dela ou qualquer pessoa que se colocasse no caminho, e, se também, se pudesse levar consigo qualquer dos pertences de outro homem sem pedir licença - quão esplêndida, que sucessão de satisfações seria a vida! É verdade que logo nos deparamos com a primeira dificuldade: todos os outros têm os mesmos desejos que eu, e não me tratarão com mais consideração do que eu os trato. Assim, na realidade, só uma única pessoa se poderia tornar irrestritamente feliz através de uma remoção das restrições da civilização, e essa pessoa seria um tirano, um ditador, que se tivesse apoderado de todos os meios de poder. E mesmo ele teria todos os motivos para desejar que os outros observassem pelo menos um mandamento cultural: ‘não matarás’. (Freud, 1974b:26)

organismos que provocam sua descarga são fracos demais para resistir a ele. Ao iniciar sua apresentação, Freud (1974:39) dá voz ao texto da enciclopédia:

Propriamente falando, o tabu abrange (a) o caráter sagrado (ou impuro) de pessoas ou coisas, (b) a espécie de proibição que resulta desse caráter, e (c) a santidade (ou impureza) que resulta de uma violação da proibição.

Ainda segundo o texto da enciclopédia, os tabus podem ser (i) naturais ou diretos, resultados do *mana* (poder misterioso) inerente a uma coisa ou pessoa, (ii) comunicados ou indiretos, também resultado do *mana*, mas adquiridos ou impostos por um sacerdote, chefe ou outra pessoa e (iii) intermediários, em que ambos os fatores estão presentes. Quanto aos objetivos do tabu, o texto da enciclopédia nos diz que são numerosos: a proteção de pessoas importantes contra o mal, a salvaguarda dos fracos – mulheres, crianças e pessoas comuns – do poderoso *mana* (influência mágica), a precaução contra os perigos decorrentes do manuseio ou entrada em contato com cadáveres, a guarda dos principais atos da vida – nascimento, iniciação, casamento, funções sexuais, etc. – contra interferências, e ainda outros. Para Freud (1974:40),

a punição pela violação de um tabu era, sem dúvida, originalmente deixada a um agente interno automático: o próprio tabu violado se vingava. Quando numa fase posterior surgiram as idéias de deuses e espíritos, com os quais os tabus se associavam, esperava-se que a penalidade proviesse automaticamente do poder divino. Em outros casos, provavelmente como resultado de uma ulterior evolução do conceito, a própria sociedade encarregava-se da punição dos transgressores, cuja conduta levava seus semelhantes ao perigo. Dessa forma, os primeiros sistemas penais humanos podem ser remontados ao tabu.

Wundt (1906, *apud* Freud, 1974) descreve o tabu como o código de leis não escrito mais antigo do homem. Nas narrativas recolhidas pelo projeto desenvolvido na Universidade Federal do Pará, é possível perceber reminiscências destas práticas culturais que submetiam seus membros a um determinado conjunto de proibições baseado em uma lógica muito peculiar: aquela da naturalização de um poder mágico inerente a certas coisas ou pessoas. Nas estórias sobre o boto, o contato com esta personagem é sempre rodeado de mistérios e perigos. Por exemplo, no contexto de uma pescaria, quando um boto aparece perto da canoa e, por algum motivo, é ferido pelo homem, o que acontece é que o agente da punição do pescador é o próprio boto, que volta, através de um de seus companheiros, para executar a vingança. Em geral, a vingança se constitui em “encantar” o homem e levá-lo para o fundo do rio para retirar o arpão do corpo do boto ferido. Aqui, então, temos a figura do boto no lugar do “sagrado”, constituindo-se em algo que não pode ser tocado. Em outras narrativas, o boto transforma-se em homem e seduz as mulheres, exercendo sobre elas um poder destrutivo:

(6) *No outro dia, ele contou tudo a seu tio, que começou a ficar preocupado, pois sua filha, já fazia umas três semanas, que não ligava para nada. Só vivia triste pelos cantos, bem como vivia chorando (Ruth Helena, Abatetetuba conta..., p. 133).*

(7) *A minha irmã estava mofina já, e de repente ela começou a ficar pálida. Ficando pálida ... E ninguém sabia o que era (...) depois que ele entrava, ele chegava lá com a menina, e adormece a pessoa e faz o que ele tem que fazer e vai. Só que aquela pessoa perde o equilíbrio: fica amarela, sem prazer, fica ... Se não for cuidada, a pessoa morre e não leva muito tempo (Amadeu dos Santos, Santarém conta..., p. 79).*

(8) *Ah, mamãe, ele vem assobiando, assobiando, quando chega aqui perto, eu não sei mais de mim, eu fico amortecida. Não sei e nem vocês. Todos estão dormindo. Roncando. Eu não posso chamar, porque estou amortecida. Depois que ele assobia ali, pra fora, é que eu me arrepio (Armiro Ramos da Silva, Santarém conta..., p. 83)*

Nestes momentos, a figura do boto está envolta pela aura daquilo que é “perigoso” e, ao mesmo tempo, “proibido”. As mulheres que entram em contato com ele vão ficando “pálidas”, “fracas”, “amortecidas”, “entristecidas”, dada a força do “encantamento” do homem/boto. Mesmo os homens que entram em contato com ele e são levados para o fundo do rio, também voltam “amarelos”. As mulheres encantadas pelo boto não são punidas pela sociedade por terem entrado em contato com o “proibido”. Nas estórias, sua punição constitui-se no fato mesmo de ficarem “encantadas”. Sofrem por não pertencerem nem ao mundo dos encantados, nem ao mundo dos homens, vivendo nas fronteiras, num tempo de espera. Mas, por outro lado, percebemos que estas narrativas já não guardam com tanta fidelidade a tradição de onde remonta este sistema de proibições: nas estórias nas quais as mulheres (e com menos freqüência, também os homens) são por ele violadas, o boto, em geral, é perseguido pelos membros da própria comunidade que, para salvá-las do encantamento, tentam matá-lo. Assim, o que, em algumas narrativas provoca um “temor sagrado” nos homens, em outras, aparece destituído desta característica. Nesse último caso, os homens rebelam-se contra as práticas danosas infligidas pelo anteriormente considerado “inabordável” e tentam matá-lo, como forma de fazer cessar o sofrimento por ele causado.

A análise esboçada acima não considera uma série de outras variações nas estórias que envolvem esta personagem. No entanto, o que parece manter-se,

independentemente das versões, é o próprio funcionamento da reiteração destes conteúdos semânticos significativos para esta comunidade: ao mesmo tempo em que permanências são asseguradas (por exemplo, as estórias estruturadas de forma a evocarem práticas culturais ancestrais, como aquelas baseadas nos tabus), presente-se também uma re-significação, onde “tudo que é próprio pode instantaneamente desfazer-se (Pinto, 1998:211). Voltarei mais adiante a esta última questão.

O que pretendi até aqui foi demonstrar, através da análise de apenas um aspecto, que as narrativas da Amazônia paraense encontram-se situadas naquilo que os pesquisadores das relações entre oral/escrito denominam “a corrente da tradição oral”. E exatamente por espelharem esta condição, apresentam, entre outras características ainda a serem exploradas ao longo deste trabalho, um caráter normativo, que dialoga, como já disse anteriormente, com outros gêneros como os mitos, as fábulas e os contos de fada.¹⁶ Neste sentido, deverei, a partir de agora, incorporar, mais definitivamente, a perspectiva discursiva na constituição das relações entre oral e escrito, considerando o ponto de vista de Bakhtin [1979] (1992:316):

Um enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação verbal de uma dada esfera. As fronteiras desse enunciado determinam-se pela alternância dos sujeitos falantes. Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem são auto-suficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra ‘resposta’ é empregada aqui no

¹⁶ Sobre os contos de fadas, não se pode dizer que a função normativa seja a mais importante, mas os estudiosos não negam que ela esteja presente na estruturação do gênero. Uma análise mais atual sobre o gênero em questão pode ser encontrada na obra de Marina Warner, *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores* (1999).

sentido lato): refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles.

É quase impossível, para qualquer pessoa que trabalhe com contos populares ou ainda com a chamada “literatura oral” ou, no caso, com narrativas de uma determinada região de um determinado país, não cair na tentação de encontrar migrações de temas e de estruturas entre as histórias espalhadas pelos mais diversos recantos, através de uma cadeia de transmissão oral. Darton (1988:31), por exemplo, a propósito da afirmação de que foi possível reconstituir, através de registros escritos, uma tradição oral francesa existente há dois séculos, nos diz que “pode parecer extravagante, mas estudos comparativos revelaram surpreendentes semelhanças em diferentes anotações do mesmo conto, mesmo tendo sido feitas em aldeias remotas, muito afastadas uma das outras e da circulação de livros”.

Como não ficar surpresa, por exemplo, com o fato de me deparar com a semelhança temática e estrutural entre um conto popular francês, relatado por Darton (1988), e uma narrativa relatada na Amazônia paraense? No conto francês, intitulado “Les deux bossus”¹⁷, um corcunda depara-se com um bando de feitiçeras dançando e cantando: “Segunda, terça e quarta-feira, segunda, terça e quarta-feira”. Ele entra no grupo e acrescenta “e quinta-feira” à canção delas. Encantadas com a inovação, elas o recompensam, eliminando sua deformidade. Um segundo corcunda tenta o mesmo truque, acrescentando “e Sexta-feira”. “Isto não combina”, diz uma das feitiçeras. “De jeito nenhum”, comenta outra. Elas o castigam, acrescentando-lhe a corcunda do

¹⁷ Darton (1988) retirou os contos analisados em seu ensaio da obra *Le conte populaire français* (Paris, 1976), 3 volumes, de Paul Delarue e Marie-Louise Tenèze.

primeiro. Duplamente deformado, ele não pode suportar as zombarias da vila e morre em menos de um ano. Já a narrativa da Amazônia paraense é a que se segue:

Na narrativa intitulada *Como virar corcunda*, do volume *Belém conta...*, um homem corcunda vivia numa cidade e gostava de caçar. Uma noite, durante a madrugada, enquanto estava esperando a caça, escutou aquela voz na mata: “ – É segunda, é terça, é quarta, quinta, sexta, sábado não! Vai-e-vem, meu bem! Vai-e-vem, meu bem!” Um dia, resolve descer e ir lá. Era um bocado de negros, homens e mulheres, todos dançando. Ele, então, dançou e cantou: “ – É domingo, é segunda, é terça, é quarta, quinta, sexta, sábado não! Vem, meu bem! Vem, meu bem!” Como os negros julgaram que ele tinha dançado muito bem, tiraram-lhe a corcunda e ainda lhe deram uma fortuna. O corcunda rico quis saber como o corcunda pobre tinha perdido a corcunda . Este lhe conta o que aconteceu. O corcunda rico resolve, então, ir tentar a sorte. Chegando lá, ele foi dançar e cantar com os negros, mas canta errado: “– É domingo, é segunda, é terça, é quarta, é quinta, é domingo! Vai não vem, vai não vem! Tu não és meu bem não! Ah-ah-ah!” Os negros julgaram que ele tinha dançado muito mal e o puniram, colocando-lhe outra corcunda, desta vez, em seu peito.

Como nos diz Darton (1988), antigas histórias se espalham, ultrapassando as fronteiras sociais e desenvolvendo, ao longo dos séculos, um enorme poder de resistência. No entanto, é possível perceber que os narradores da Amazônia paraense, como todos os contadores de histórias, adaptam o cenário de seus relatos ao seu próprio meio (o corcunda é um caçador; ao invés de bruxas, temos um grupo de negros), mas, dialogam com um outro texto, construindo uma intertextualidade de

semelhanças¹⁸, re-afirmando elementos importantes: a própria figura do corcunda, o canto do grupo misterioso, o fato de dar certo para o primeiro e não dar certo para o segundo. Quanto a este último aspecto, no entanto, os narradores daqui acabam por construir um “tom” para esta narrativa muito diferente daquele presente no conto francês: enquanto o mundo construído pelo conto francês parece “arbitrário e amoral”, no dizer de Darton (1988) já que as feiticeiras acabam por punir o segundo corcunda sem maiores justificativas, na narrativa da Amazônia paraense há toda uma moral que perpassa as ações das personagens: o pobre virtuoso e o rico inescrupuloso; o pobre, respeitador e temente, o rico, desrespeitoso e incrédulo. Este antagonismo também é muito presente em outras narrativas do *corpus*. No entanto, constatar a presença destes fortes antagonismos nas narrativas que compõem o *corpus* desta tese não significa acolher a postulação de Ong (1998), para quem esta dinâmica agonística é própria dos processos de pensamento e expressão orais, onde um mundo altamente polarizado, do bem e do mal, da virtude e do vício, dos vilões e dos heróis, é construído. Já ficou comprovado que este mecanismo de estabelecer oposições maniqueístas, como as exemplificadas anteriormente, não é próprio apenas das histórias de sociedades de tradição oral, mas um mecanismo que aparece também (e com muita frequência) nas histórias das sociedades de tradição letrada.

¹⁸ A noção de intertexto pode e deve ser articulada à perspectiva bakhtiniana de que um enunciado (um gênero, um texto) constitui-se sempre em relação a outros enunciados (gêneros, textos). Assim, mobilizo aqui o conceito de intertextualidade para dar conta das diferentes formas de relacionamento que se estabelecem (tanto em termos temáticos, como em termos estruturais) entre as narrativas da Amazônia paraense e outros contos populares. Neste sentido, acolho a postulação de Maingueneau (1976:35) de que o fenômeno da intertextualidade é constitutivo da produção discursiva já que “um discurso não vem ao mundo numa inocente solitude, mas constrói-se através de um já dito em relação ao qual toma posição”. Sobre a intertextualidade de semelhanças, o autor nos diz ainda que “o texto incorpora o intertexto para seguir-lhe a orientação argumentativa”; para o autor, isto constitui o que ele chama de “valor de captação”. No caso das narrativas da Amazônia, a intertextualidade é de semelhanças, já que não há casos em que o narrador parodie o já-dito, e, também, implícita, já que a fonte é a própria memória coletiva, anônima e, num certo sentido, atemporal.

Nesta última narrativa, é possível perceber mais apropriadamente a principal característica dos contadores de histórias: “desenvolvem tramas padronizadas, a partir de temas convencionais, ouvidos aqui, ali, em toda parte” (Darton, 1988:34) e, ao mesmo tempo, reelaboram as histórias a sua maneira, dando-lhes um colorido especial, escolhendo novos caminhos através de velhos temas. No entanto, não postulo aqui que os elementos novos apresentados nas histórias resultem de atos individuais de criação. Em primeiro lugar, as narrativas são constituídas pelo outro, por seu público. Em segundo lugar, pelo universo textual/discursivo¹⁹ mais amplo com os quais a obra se relaciona. Em terceiro lugar, as restrições impostas pelo próprio gênero (ritual de linguagem estabelecido e conjunto de características formais) também funcionam como demarcações de limites. E, por último, o contexto socio-cultural em que são produzidas intervém definitivamente na forma desta reelaboração.

Neste capítulo, estive mais preocupada em mostrar, por um lado, as relações que as narrativas orais possuem com alguns aspectos constitutivos do que chamei inicialmente de universo textual/discursivo; por outro lado, a inserção deste material em uma dada cultura. Nos capítulos 3 e 5, estarei discutindo mais efetivamente em que medida estas narrativas são constituídas por seu público. Além disso, devo propor uma caracterização das configurações narrativas *conto popular* e *estória oral* com o objetivo de compreender a constituição das narrativas e dos saberes dos narradores.

Voltando à questão da presença explícita de um conjunto de normas nas narrativas, foi possível observar que um outro grupo de narrativas não apresenta este

¹⁹ Cito aqui um trecho de Bakhtin (1992:313): “A época, o meio social, o micromundo - o da família, dos amigos e conhecidos, dos colegas - que vê o homem crescer e viver, sempre possui seus enunciados que servem de norma, dão o tom; são obras científicas, literárias, ideológicas, nas quais as pessoas se apóiam e às quais se referem, que são citadas, imitadas, servem de inspiração. Toda época, em cada uma das esferas da vida e da realidade, tem

caráter normativo. Ao contrário, assim como os contadores de histórias do século XVIII na França (Darton, 1988), os narradores da Amazônia paraense também constroem um mundo, através das narrativas, “de brutalidade nua e crua”. Um exemplo.

(9) O Ogre

Agora eu vou contar outra história. Essa é verdade. Aliás, todas são verdade que eu vou contar, né?

Era um rapaz que ele ... Aliás, era uma moça, que gostava de rapaz. Então, ele só parecia na casa dela, assim, tarde da noite, assim de dez, onze horas. Era a hora que ele aparecia para conversar com ela. Mas ... Esse pessoal pobrezinho do interior, naquelas casinhas distantes da cidade ... E ele.. Ele ficava muito bem, mas ela prestou atenção que, toda vez que morria uma criança nesse lugar, ele sumia; não ia visitar ela, né? E, quando foi um dia, como sempre, nesses lugares tem uns que são curiosos, né? Começa a falar as coisas: “o fulano vira bicho”, aquelas coisas. E acontece que ele não virava bicho, mas ele comia as crianças. Ela pegou e foi observando ele. Um dia, morreu uma criança lá perto e ele falou que ele não ia na casa dela porque tinha uns compromissos. Ela ficou quieta e foi observá-lo, e a viagem dele era só pro cemitério. Só pro cemitério... E ela seguiu ele. Quando chegou, assim, era meia-noite, ele entrou dentro do cemitério. Ela ficou com o irmão fora, né, assim, observando. Ele entrou levou aquilo de cavar – enxada – e mais outro negócio lá que trabalha com terra, e cavou. Tirou a criança ... Aí corta as pernas, os braços, tudinho, e estava comendo. Nesse momento, ele se transformou num bicho que comia as crianças. Aí, estava comendo tudinho e ela veio de lá, correu pra casa né? Aí, ficou em casa aguardando a chegada dele. Aí, ele enterrou lá. Depois veio embora.

Quando foi no dia seguinte, ele foi na casa dela. Aí, ela falou pra ele que não queria mais namorar com ele, porque ele estava comendo as crianças que morria. Ele comia, né? Ela tinha visto. Aí, ele se revoltou contra ela. Ele já queria era matar ela, esgoelar, assim, todinha. Aí, correu a mãe, ela, né? Correu. Nesse momento, ele se transformou num bicho, né? Ainda pegou, ficou no dente dele. Horrível. Quando o dente dele estava na saia, ela correu e se livrou dele.

Quando foi no dia seguinte, né?, ele desapareceu. Foi embora, virado naquele bicho. Mas ela viu que era ele que tinha virado bicho. Aí, quando foi no dia seguinte, que ele apareceu, ela foi ... Pediu assim:

-Mostra aqui tua boca.

Estava enfiado um fiapo de saia dela no dente dele. Aí, ela pegou e disse que não queira mais namorar com ele. Ele dormindo, com a boca aberta, com os dentes pra fora. Aí, por um descontrole, a família toda ficou com medo dele. Queria matar e acontecer. [Acabar] por aqui mesmo. Não sei mais o resto, mas foi verdade, isso sim!

Com uns tempos, ele voltou, procurou a dita moça e casou com ela. Depois de casados, eles continuaram morando, assim, distante da cidade do interior. Aí, ela ficou gestante do primeiro filho e ela sempre com medo dele. Tinha um medo ...Ela não gostava de ficar só, viajar com ele pra ir pescar, que eles pescavam à noite. Ficava em casa e ele ia só. Não ia pescar com ele. Ela tinha medo dele. Quando foi do primeiro filho que ela ficou gestante, fez, pegou, deu muita pancada nela para ela perder o filho. De fato, ela perdeu. Estava com três meses - a criança - quando ela perdeu o filho. Ele pegou... Aí, abriu a barriga, tratou - parece que estava tratando dum peixe, de uma coisa assim, sabe? Tratou, botou dentro de uma vasilha, botou sal... Tudininho. Foi fazer churrasco do filho. Comeu o filho assado. Espetou ... Aí ... Bem.... Pronto! Primeiro, ela ficou horrorizada. Queria deixar ele, mas não podia deixar, porque ele jurava que ia matar, fazer qualquer coisa com ela, né?

Ela saiu gestante novamente. Tornou a comer o filho. Fazia a mesma coisa: matava e tratava tudinho. As pernas ... Saía comendo. Os três filhos que ela teve - todos três - ele comeu. (Dra Raiz, Belém conta..., p. 27-29).

Apesar de nos trazer ecos de estórias que fazem parte da tradição oral, este é um exemplo onde, nos termos de Michel de Certeau (1996:251), "ações narrativas" são praticadas pelos sujeitos, abrindo "um espaço de legitimidade a ações efetivas", criando "um campo que autoriza práticas sociais arriscadas e contingentes". Na narrativa acima citada, tematizar a possibilidade da prática do canibalismo por um ser humano, institui um certo campo de estranhamento, uma fala que reaparece, segundo o autor, ao lado, vindo de "um além das fronteiras atingidas pela expansão da empresa escriturística", um falar que se depreende e se mantém, mas que "escapa à dominação de uma

determinada economia sócio-cultural, à organização de uma razão, à escolarização obrigatória, ao poder de uma elite e, enfim, ao controle de uma consciência esclarecida” (op. cit.:252).

Mas, ao mesmo tempo em que se aponta para possíveis práticas sociais delinqüentes, simultânea e imediatamente, mobiliza-se na narrativa uma ação discursiva civilizadora, quando o homem, nos momentos em que come as crianças, e mesmo seus próprios filhos, é apresentado como um animal, um bicho, enfim. Ao mesmo tempo em que é apresentado como um ser basicamente movido pelos instintos, é mostrado como um cidadão comum, com uma profissão (pescador) e com relações familiares estáveis (casado). Da mesma maneira, acontece este jogo entre discursos aceitos e aqueles absolutamente postos à margem na narrativa quando se trata da personagem feminina: se, por um lado, sua reação frente às ações do homem com quem se relaciona é de medo, repulsa e negação, comportamentos estes necessariamente esperados em nossa sociedade, por outro lado, acontece de ela se casar com este homem (mesmo sabendo que ele come crianças) e ainda continuar com ele, apesar de ele ter também comido os próprios filhos gerados neste casamento.

É interessante ressaltar que a prática do canibalismo não sofre uma sanção social mais definitiva (prisão, exílio ou morte), como acontece em outros contos populares. Ao contrário, nesta narrativa, o tema é naturalizado, construindo-se uma espécie de aceitação das práticas nele tematizadas: o homem era assim e assim devia ser; a mulher sabia como ele era, devia temê-lo e continuar a ser sua mulher. Aqui, a narrativa sobre um homem que não obedece aos mandamentos culturais e a sua união quase fatal com uma donzela de nossos tempos (uma “moça de família”) pode ser vista

como Certeau (1996:216) vê o relato em nossos tempo, como um espaço para a emergência de possíveis práticas sociais arriscadas:

o relato é uma delinqüência em reserva, mantida, ela mesma, deslocada, no entanto, compatível, nas sociedades tradicionais (antigas ou medievais, etc.) com uma ordem firmemente estabelecida, mas suficientemente flexível para deixar proliferar essa mobilidade contestadora, desrespeitadora dos lugares, sucessivamente obediente e ameaçadora, que se estende das formas microbianas na narração cotidiana até as manifestações carnavalescas.

Ao mesmo tempo em que parece constituir-se em um lugar de transgressão, poderíamos nos perguntar em que aspectos, no entanto, esta narrativa pode ser também percebida como um lugar de ressonâncias de uma memória coletiva. O primeiro deles diz respeito ao fato de ela nos deixar entrever uma "irracionalidade aterrorizante", no dizer de Darton (1988). O autor nos mostra como as estórias de Mamãe Ganso dos camponeses franceses tinham "as mesmas características de pesadelo". Como exemplo, ele nos fala de uma versão primitiva de *A Bela Adormecida*, onde o Príncipe Encantado, que já é casado, viola a princesa e ela tem vários filhos com ele sem acordar. As crianças, finalmente, quebram o encantamento, mordendo-a durante a amamentação, e o conto, então, aborda seu segundo tema: as tentativas da sogra do príncipe, uma ogra, de comer sua prole ilícita. Um outro exemplo é o do conto *Cinderela*, em uma de suas primeiras versões, onde a heroína torna-se empregada doméstica, a fim de impedir o pai de forçá-la a se casar com ele. Num outro conto, intitulado "Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé", uma mãe faz do filho picadinho e o cozinha, preparando uma caçarola à lionesa, que sua filha serve ao pai. Assim, para

Darton (1988:29) “longe de ocultar sua mensagem com símbolos, os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua”.

Apesar de não partilhar com o autor suas opiniões sobre a forma de perceber a inscrição dos sujeitos nos processos de simbolização, concordo com sua postulação de que os contos populares podem ser tomados como documentos históricos: “surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais” (op. cit.:26). A narrativa acima também nos faz ter a sensação de estarmos em contato com o já-dito, pelos próprios temas que são trabalhados. Marina Warner (1999:293), ao discutir a estória de Barba Azul, nos brinda com a seguinte epígrafe para este capítulo:

O marido que desliza em segredo para sua cama à noite é uma enorme cobra, com grandes e escancaradas mandíbulas, um corpo capaz de enrolar-se em você uma dúzia de vezes e um pescoço intumescido por um veneno mortal. Lembre-se do que disse o oráculo de Apolo: você foi destinada a se casar com uma fera selvagem e bravia [...] ele não há de mimá-la por muito tempo [...] quando seus nove meses estiverem perto de se esgotar, ele a comerá viva; aparentemente seu alimento favorito são mulheres com a gravidez bastante adiantada. (Apuleio)

Para a autora, estas narrativas envolvem temas ligados aos temores femininos ancestrais em relação ao ato sexual e as suas conseqüências. Em sua análise do conto *Barba Azul*, Warner (1999:294) nos fala que “o corpo feminino, quando prenhe, ao que parece é particularmente delicioso para as feras. Pois os gulosos vilões dos contos de fadas apreciam bebês: seu apetite tem como primeiro alvo as mulheres, mas com o motivo ulterior de devorar-lhes a prole”. Ainda segundo a autora, “o motivo canibal transmite uma incorporação tripla: a união sexual, pela qual ocorre uma espécie de

devoramento recíproco, a gravidez, pela qual o ventre encerra o embrião em desenvolvimento; e a paternidade, que toma posse da criança de uma forma ou de outra” (op. cit.:294).

Acima temos uma amostra das possíveis aproximações entre os temas presentes em outros gêneros e os temas presentes nas narrativas. O simples estabelecimento destas aproximações poderia se constituir em um trabalho de pouca relevância, dado que quase sempre é possível encontrar reminiscências de forma e de conteúdo entre textos. A meu ver, no entanto, o mais importante a respeito das evocações que os temas presentes nesta narrativa trazem não são as aproximações possíveis, nem as interpretações possíveis, mas o fato de ser possível reconhecer, a partir de sua enunciação, uma das características dos textos provenientes da tradição oral, a saber, a encenação de uma “violência crua”, de que nos fala Ong (1998), de uma “irracionalidade aterrorizante”, de uma “brutalidade crua e nua”, de que nos fala Darton (1988).

1.3 Algumas conclusões

Na tentativa de conferir ao trabalho um pano de fundo teórico coerente em relação ao tema oralidade/escrita, procurei apresentar alguns pontos sobre esta discussão que acredito serem pertinentes para as minhas indagações. Em primeiro lugar, procurei deixar claro, ao apresentar as polêmicas que envolvem a dimensão histórica das relações entre oral e escrito e ao mobilizar e articular pontos de vista exteriores à Lingüística, principalmente aqueles dos historiadores da chamada “história cultural” e os dos antropólogos, que as relações entre o oral e o escrito não podem ser vistas de maneira mecanicista, como se uma das modalidades determinasse a outra,

mas de uma maneira em que ambas vêm historicamente se constituindo e se delimitando mutuamente, numa relação de tensão contínua, sendo impossível, inclusive em nossas sociedades de cultura escrita, pensar uma sem a outra. No entanto, procurei também considerar as relações entre as modalidades a partir de uma perspectiva enunciativo-discursiva, já que o entrelaçamento anteriormente mencionado das duas modalidades acontece no/pelo discurso. Sobre este último ponto, espero que a análise daquilo que é comumente denominado de caráter normativo da tradição oral tenha demonstrado que os discursos circulam, são retomados ou refutados, reiterando-se ou diferenciando-se entre si, tanto em uma ou outra, como de uma a outra modalidade.

Considerando que a maioria das sociedades contemporâneas partilham uma cultura escrita, é possível afirmar que as narrativas orais produzidas na Amazônia paraense podem ser classificadas como produtos de uma *oralidade secundária*, no dizer de Walter Ong, ou de uma *oralidade segunda*, no dizer de Paul Zumthor. Mas, pela análise acima desenvolvida, não me parece que seja o caso de "os valores da voz" se esgotarem "no uso e no imaginário", já que elas parecem funcionar também como um lugar de conservação dos valores e também como um lugar de reforço das normas, ou seja, um dos lugares da construção de leis e de princípios a serem seguidos, sendo exatamente este funcionamento o que constitui uma das principais características destas narrativas.

Apesar de não ser possível neste trabalho (dadas as restrições que são apresentadas no capítulo 4) estabelecer relações mais precisas entre os campos simbólicos articulados nas narrativas e a vida social das comunidades onde elas são produzidas, é possível afirmar que as narrativas constituem-se em lugares de encenação da "memória coletiva", que é construída de maneira a não só reiterar

determinados conteúdos e valores morais, mas também a questionar premissas básicas da vida em sociedade.

Em relação ao possível diálogo entre as manifestações orais aqui estudadas e a atual cultura de alta tecnologia de que nos fala Walter Ong, posso adiantar que uma análise mais detalhada deverá ocorrer nos capítulos 3 e 5. No entanto, devo, de antemão, apontar para o fato de que algumas narrativas que constituem o *corpus* deste trabalho constituem-se em exemplos privilegiados deste diálogo.

Por último, espero ter conseguido mostrar que o *corpus* que escolhi como objeto de estudo no doutoramento possui uma natureza oral não apenas pela forma como as narrativas foram transmitidas, mas também, pela sua inserção na corrente da tradição oral.

Capítulo 2

O conceito de narrativa: explorando abordagens estruturalistas e filosófico-discursivas

(...) um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas tão definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo. Na verdade, essa obrigação de optar existe até mesmo na frase individual - pelo menos sempre que esta contém um verbo transitivo. Quando a pessoa que fala está prestes a concluir uma frase, nós como leitores ou ouvintes fazemos uma aposta (embora inconscientemente): prevemos sua escolha ou nos perguntamos qual será sua escolha (pelo menos no caso de frases de impacto como "Ontem à noite no campo santo do presbitério eu vi..."). Às vezes, o narrador quer nos deixar livres para imaginarmos a continuação da história; ou às vezes, o narrador pode frustrar nossas expectativas enquanto leitores.
(Umberto Eco)

2.1 Apresentando alguns conceitos de narrativa

Em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, de Umberto Eco, "bosque" é uma metáfora para o texto narrativo, não só para o texto dos contos de fada, mas para qualquer texto narrativo. Usando esta metáfora criada por Jorge Luis Borges, Eco

(1997) nos propõe a metáfora do bosque tanto para a perspectiva da produção do texto (“Às vezes, o narrador quer nos deixar livres”) como para a perspectiva de sua recepção (“...o leitor é obrigado a optar o tempo todo). Apesar de Umberto Eco trabalhar basicamente com textos escritos (ou com textos filiados à tradição oral, mas há muito fixados pela escrita) nesta obra, não há dúvida de que pretende, com suas postulações, dar conta de qualquer texto narrativo, seja ele escrito ou oral (“...nós como leitores ou ouvintes...”).

A metáfora do “bosque” como uma definição de narrativa pareceu adequada para iniciar esta discussão sobre o conceito de narrativa por várias razões. A primeira delas tem a ver com a idéia de que, se pensarmos o texto narrativo como um bosque, seremos levados a perceber que tanto narradores como ouvintes e/ou leitores produzem seus textos e suas interpretações partindo de um lugar já constituído pelas tradições, de um lugar onde se entrecruzam múltiplos caminhos, múltiplos sentidos. Um rápido olhar sobre o *corpus* de onde retirei as narrativas a serem analisadas pode vir a dar exatamente esta sensação: a de estarmos entrando em um vasto território, construído, em sua grande parte, anonimamente, e já habitado por outras vozes.

Também esta metáfora nos faz pensar sobre o fato de que quando olhamos um bosque de longe, ou de passagem, ou de cima, ele dá a impressão de ser um bloco compacto, sendo que isto pode nos fazer apreendê-lo de uma vez só, com suas características mais marcantes, como fazem algumas teorias que se preocupam em descrever as estruturas globais da narrativa. No entanto, ao entrarmos no “bosque”, é possível observar um movimento contínuo de intercâmbio entre os diversos elementos que o constituem. Este movimento, silenciado por olhares mais generalizantes, pode e

deve ser observado com a devida atenção. Proponho, então, que façamos um longo passeio por este bosque. No entanto, antes de iniciarmos este passeio, creio que seria interessante termos uma idéia sobre como alguns importantes estudiosos concebem o fenômeno *narrativa*.

Falar sobre narrativa atualmente é uma tarefa árdua, pois este “gênero fundamental que organiza as formas pelas quais pensamos e interagimos um com o outro” (Ochs, 1997:185) já foi amplamente estudado/dissecado a partir das mais diversas perspectivas teóricas. Nesta parte do trabalho, pretendo apresentar as reflexões teóricas sobre narrativa que estão mais diretamente relacionadas aos interesses desta tese. Ochs (1997:185) ressalta a importância da narrativa em nossas vidas dizendo o seguinte:

Imagine um mundo sem narrativa. Passar pela vida sem contar a outro o que aconteceu a você ou a outra pessoa, e não recontar o que você leu em um livro ou viu em um filme. Não ser capaz de ouvir ou ver ou ler dramas construídos por outros. Sem acesso a conversações, textos impressos, pinturas ou filmes que são sobre eventos organizados como atuais ou ficcionais. Imagine nem mesmo compor narrativas interiores para/por você. Não. Tal universo é inimaginável porque isto significaria um mundo sem história, mitos ou drama; e vidas sem reminiscências e revisão interpretativa.²⁰

Ricoeur [1984] (1995:45), ao comentar o “mito apocalíptico” em torno da narrativa literária (principalmente, aquele iniciado com ensaio de Walter Benjamim, que prevê a

²⁰ “Imagine a world without narrative. Going through life not telling other what happened to you or someone else, and not recounting what you read in a book or saw in a film. Not being able to hear or see or read dramas crafted by others. No access to conversations, printed texts, pictures or films that are about events framed as actual or fictional. Imagine not even composing interior narratives, to and for yourself. No. Such universe is unimaginable, for it would mean a world without history, myths or drama; and lives without reminiscence and interpretative revision.”

morte da arte de contar) e baseado na postulação de que “a concordância faz parte dos pressupostos incontornáveis do discurso e da comunicação”, afirma:

Talvez seja necessário, apesar de tudo, confiar na exigência de concordância que estrutura, ainda hoje, a expectativa dos leitores e acreditar que novas formas narrativas, que não sabemos denominar, estejam nascendo; elas atestaram que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer. Pois não temos qualquer idéia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa narrar. (op. cit.:46) (grifos do autor)

Os autores acima mencionados, apesar de participarem de tradições intelectuais bastante diferentes, reiteram que a narrativa é um modo fundamental de constituição de nossa subjetividade e de nossa historicidade. Mais adiante (capítulo 3), pretendo mostrar como as narrativas da Amazônia paraense, inscritas no domínio do ficcional, constituem uma “forma de estabilização dos sentidos” (Iser, 1996b), estabilização esta que ocorre principalmente em função de nossa “necessidade de imprimir o selo da ordem no caos, do sentido sobre o não-sentido, da concordância sobre a discordância” (Ricoeur, 1995:44). Vejamos agora como alguns autores procuram caracterizar mais propriamente o fenômeno da narrativa.

Em uma perspectiva mais preocupada em dar conta dos textos narrativos em si, a narrativa tem sido concebida como o “encadeamento cronológico e, às vezes, casual de unidades descontínuas” (Todorov, 1980:62). Esta forma de ver a narrativa não é nova. Propp [1958] (1983), em seu trabalho sobre os contos de fadas russos, denomina *função* cada uma das ações isoladas, sendo que cada uma dessas ações é descrita na perspectiva de sua utilidade para o conjunto do conto. Cada uma destas funções está situada no mesmo plano e elas diferem inteiramente uma das outras. A relação que as

funções mantêm entre si é a de *sucessão*. Esta seria, então, uma primeira característica da narrativa. Dijk (1980) assinala que, apesar de a análise de Propp constituir-se na primeira tentativa sistemática de desenvolver uma “sintaxe narrativa”, na qual as funções encontravam-se em uma ordem não muito flexível, as funções propostas por Propp não são propriamente categorias da narrativa, mas “temas” fixos que caracterizam o conteúdo específico de narrativas simples, como os contos folclóricos. Para Dijk, apenas uma abstração destas funções permite estabelecer categorias narrativas mais gerais, tais como “estado inicial de equilíbrio”, “quebra do equilíbrio”, “re-estabelecimento do estado de equilíbrio”.

Ao comentar o trabalho de Propp sobre os contos russos, Todorov (1980) afirma que nem todas as funções possíveis de serem encontradas em uma narrativa são necessárias da mesma maneira. Para o autor, é preciso que se introduza na análise uma ordem hierárquica. E é exatamente em função do estabelecimento desta ordem hierárquica entre as funções que decorre, segundo o autor, a segunda característica da narrativa, a saber, a *transformação*. Para compreender esta noção, vejamos como Todorov a esboça:

Qual é a natureza dessas transformações? A que observamos até agora consistia em mudar um termo em seu contrário ou contraditório; chamemo-la, para simplificar, negação. Lévi-Strauss e Greimas insistiram muito nessa transformação estudando suas variedades particulares a ponto de fazer-nos crer ser ela a única possível. É verdade que essa transformação goza de um estatuto particular; sem dúvida, isso se deve ao lugar singular que a negação ocupa em nosso pensamento. A passagem de A a não-A é de certo modo o paradigma de toda mudança. Mas esse estatuto excepcional não deve, apesar de tudo, ocultar

a existência de outras transformações - veremos que elas são numerosas. (op. cit.:65)

Estas duas principais características da narrativa a partir de perspectivas estruturalistas não podem ser refutadas. O problema está tanto na qualidade da noção de sucessão (já que não é toda sucessão de eventos que pode ser considerada como uma narrativa; mais adiante, outros autores tentam qualificar mais esta sucessão de eventos com a noção de reportabilidade e com uma tipologia em que diferenciam relato de narrativa), como na qualidade da noção de transformação. Para Todorov (1980), por exemplo, a noção de transformação mais presente nas narrativas é aquela que consiste em mudar um termo no seu contrário ou contraditório (a negação). Mas existem outras, como, por exemplo, a transformação de modo, a transformação de intenção. Para o autor, dependendo da maior ou menor presença de transformações de um tipo ou de outro em uma narrativa, poder-se-ia classificá-las em: narrativas mitológicas, de um lado e narrativas gnoseológicas, de outro. No primeiro tipo de narrativa, predomina a lógica da sucessão de eventos (o que acontece depois?), enquanto no segundo tipo de narrativa, predomina uma organização narrativa que busca um determinado conhecimento. Assim, Todorov (1980:68) exemplifica esta divisão com uma análise da obra *a Demanda do Santo Graal*:

O interesse do leitor não advém aqui da pergunta: que acontece depois? – que nos remete à lógica da sucessão ou à narrativa mitológica. Sabemos muito bem, desde o começo, o que acontecerá, quem chegará ao Graal, quem será punido e porquê. O interesse nasce de uma pergunta muito diferente, que remete à organização gnoseológica e que é a seguinte: o que é o Graal? Essa narrativa, como tantas outras, conta uma demanda; o que se procura, no entanto, não é um

objeto, mas um sentido: o da palavra Graal. E como a pergunta incide antes no ser do que no fazer, a exploração do futuro empalidecerá diante da do passado. Durante toda a narrativa perguntar-se-á pela significação do Graal; a narrativa principal é uma narrativa de conhecimento, idealmente ela nunca se detém.

Para este trabalho, observar a qualidade das transformações nas narrativas que constituem o *corpus* desta tese é de fundamental importância, já que elas apresentam predominantemente, como é de se esperar que aconteça em narrativas orais populares, uma lógica de sucessão de eventos, como na narrativa Tormento, do volume *Abaetetuba conta...*, em que um rapaz e um colega, durante uma viagem, se metem numa briga e matam um homem, jogando o corpo no mar. Nosso interesse como leitores é saber o que acontece depois. No entanto, as narrativas da Amazônia paraense também podem apresentar uma organização narrativa gnoseológica, onde o que importa é perguntar-se sobre, por exemplo, a natureza de um bloco de carnaval que, de repente, desaparece no ar, sem deixar vestígios (*O bloco, Belém conta...*, p. 116-117).

Na mesma tradição de tentar compreender a narrativa do ponto de vista estrutural, Labov e Waletzky (1967) consideram que uma narrativa é uma técnica verbal para recapitular experiências, na qual a seqüência dos eventos narrados deve reproduzir a seqüência dos eventos supostamente ocorridos. Para os autores, as narrativas orais de experiências pessoais são produzidas sem planejamento prévio, apresentando uma estrutura canônica e uma unidade mínima que se compõem de duas cláusulas narrativas ligadas por uma juntura temporal, onde uma inversão na ordem das cláusulas implica uma inversão da compreensão semântica da ordem dos eventos narrados. Para os autores, a estrutura global da narrativa é composta de seis partes: (i)

introdução (sobre o que vou falar?), (ii) *orientação* (quem, o que, quando, aonde), (iii) *complicação* (o que aconteceu?), (iv) *resolução* (o que finalmente aconteceu), (v) *avaliação* (o que eu acho do que aconteceu), (vi) *coda* (terminei de narrar). Esta estrutura pode apresentar variações: algumas categorias podem mudar de lugar ou podem não aparecer. A única categoria que não pode estar ausente da estrutura é a *complicação*. Dijk (1980:10) avalia que a proposta de Labov e Waletzky se constitui em um tipo de gramática elementar que pode ser tomada como “uma explicação geral e confiável de narrativas simples”.²¹

Gülich e Quasthoff (1985), baseadas em uma ampla bibliografia, apresentam os mais freqüentes critérios para a definição de uma narrativa:

1. *Uma narrativa se refere a uma série de ações ou eventos reais ou ficcionais que ocorrem em um passado relativo ao tempo da narração (ou são contados como ocorrendo no passado). Em termos mais sucintos, uma narrativa é baseada em uma estória. (...) Este critério pode ser mais especificado no sentido de que uma estória é um evento singular que pode ser especificado em relação a um determinado tempo e a um determinado lugar.*
2. *O curso de uma ação ou dos eventos que constituem uma estória contém algum tipo de transformação. (...) O que importa é que a estória deve conter algum elemento que a faça reportável. Em outras palavras, a estória deve preencher um mínimo de condições que diga respeito à qualidade de encontrar-se fora do ordinário em relação às normas gerais e em relação às expectativas dos participantes;*
3. *Os participantes envolvidos nas ações e eventos relatados são animados, normalmente humanos. (...) Se os participantes não são humanos, como por exemplo, em fábulas ou contos de fadas, eles possuem qualidades humanas e agem como humanos;*

²¹ “A rather general and faithful account of simple narratives”.

4. Narrativas são especificadas por certas características formais. Entre estas características formais está uma específica macroestrutura que se manifesta lingüisticamente de uma determinada forma; outros tipos de marcas formais são os tempos verbais e mecanismos particulares de conexão. Quasthoff (1980, p. 27) lista quatro restrições formais que, no entanto, podem ser aplicadas apenas às narrativas conversacionais: mecanismos avaliativos e expressivos, discurso direto, presente histórico e um alto grau de detalhamento. (op. cit.:170-172).²²

Em seus trabalhos de 1985 e 1986, Gülich e Quasthoff reforçam a necessidade de mudança do objeto da narrativa: ao invés de estudar as narrativas como um produto acabado, formulam a proposta de tomar como objeto de análise o próprio 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 o narrador como o ouvinte contribuem. Em segundo lugar, uma abordagem interativa vê a narrativa no seu contexto interacional mais amplo; ou seja, faz-se necessário perguntar qual é 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; (ii) que estrutura e função não devem ser vistas como categorias mutuamente excludentes; ao contrário, a relação entre estrutura e função deve ser explicitada. Finalmente, as autoras afirmam que as postulações feitas estão baseadas em uma

²² * 1. A narrative refers to a series of real or fictional events that take place in the past relative to the time of narration (or are told as if occurring in the past). In more succinct terms, a narrative is based on a story. This criterion can be further specified in that the story is a unique event that can be specified as to a particular time and place.

2. The course of action or events that makes up the story contains some kind of transformation or change. (...) What all this amounts to is that the story must contain some element that makes it reportable. (...) In other words, the story has to fulfil a minimum of conditions concerning the quality of being out-of-ordinary relative to general norms and to the expectations of the participants;

3. The participants involved in the actions and events related are animate, usually humans. (...) If the participants are not humans, as, for example, in fables or fairy tales, they still possess human qualities and act like humans;

4. Narratives are specified by certain formal characteristics. Among these formal characteristics is a specifically narrative macrostructure that manifests itself linguistically in a special way. (...) Other typically formal characteristics include narrative tenses and particular connective devices. Quasthoff (1980, p. 27) lists four formal restrictions, which, however, only apply to conversational narratives: evaluative and expressive speech devices, direct speech, historical present and a high degree of detail".

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.

Ao apresentar o modelo de Labov e Waletzky (1967) e as propostas de Gülich e Quasthoff (1985, 1986) de análise de narrativas, pretendo, em primeiro lugar, dar visibilidade a importantes perspectivas lingüísticas de análise da narrativa. Uma segunda justificativa para a apresentação destas perspectivas nesta exposição diz respeito ao fato de as segundas autoras pretenderem discutir criticamente os modelos estruturais de análise da narrativa e apontar saídas para uma mudança no objeto de análise. As autoras em questão tentam construir uma perspectiva que coloque em relação a análise estrutural da narrativa e a análise dos processos interacional e cognitivo de produção de narrativas. No entanto, as próprias autoras, baseadas nos trabalhos de analistas da conversação, assumem um “conceito dinâmico de estrutura” para dar conta da atividade interacional de contar histórias que seria, em si mesma, um sistema estrutural (Gülich, Quasthoff, 1986:180). Ainda a este respeito, para Gülich e Quasthoff (1985), um conceito útil de estrutura narrativa deve pelo menos incluir a estrutura do texto narrativo em si e as séries de ações e eventos subjacentes relacionados à história cognitiva. Estas ações mais gerais subjazem à organização – a estrutura - do processo de narrar. Assim, a *introdução*, parte da narrativa proposta por Labov e Waletzky, estabelece o iniciador da narrativa como o falante principal, outorgando-lhe direitos especiais durante o curso da narrativa. As autoras pretendem, em complementação ao conceito de estrutura funcionalmente postulado por Labov e Waletzky, também a descrição da estrutura do processo de produção de uma narrativa.

Continuemos, então, a discussão sobre os modelos acima referidos. A primeira questão abordada no que diz respeito às diferenças entre os dois modelos apresentados é o próprio conceito de narrativa. No modelo de Labov e Waletzky, a narrativa é concebida como uma seqüência de eventos cronologicamente ordenados. Gülich e Quasthoff, no entanto, admitem que os tipos de relações que podem ser estabelecidos nos esquemas narrativos são culturalmente determinados.²³

Se para Labov e Waletzky a seqüência de eventos narrados deve corresponder estritamente à seqüência dos eventos inferidos, em um artigo de 1882, intitulado "What makes a good story?", Uta Quasthoff e Kurt Nikolaus propõem um modelo em que apresentam uma diferenciação em três níveis: (i) as ações no tempo de ocorrência da estória; (ii) a estória cognitiva (a re/construção cognitiva de parte dos eventos reais que constituem a estória); (iii) as atividades de contar estórias. Sendo assim, para estes autores, não há um correspondência estrita entre fato narrado e fato acontecido, mas sim tempos diferenciados, que são agenciados pelo narrador.

A discussão que diz respeito aos itens (i) e (iii), ou seja, a discussão sobre as diferenças entre o tempo do narrado e o tempo do narrar deverá estar mais detalhada na sessão seguinte deste capítulo. Com relação à categoria "estória cognitiva", não creio que possa ser considerada como de interesse para este trabalho, na medida em

²³ Karen Worcman (1993) mostra em sua dissertação de mestrado como o enfoque cultural molda a concepção do que seja uma narrativa ou história. Para a autora, a função das histórias, assim como sua forma de organização e interpretação dos fenômenos naturais vai derivar da concepção que cada grupo tem do que é processo histórico. Baseada em autores como Eliade (1969), Lee (1949, 1973) e Szamozsi (1988), ela apresenta uma classificação sugerindo uma sistematização das formas através das quais os grupos sociais amam sua interpretação do que vem a ser um processo histórico. Assim, as formas narrativas podem ser consideradas como pertencendo basicamente a dois grandes grupos: o *espacial* e o *temporal*: as histórias do tipo espacial apresentam "um esquema no qual os eventos são ordenados de maneira co-existente" e as histórias do tipo temporal apresentam "um esquema no qual os eventos são ordenados de maneira seqüencial" (op.cit.:15). A autora, no entanto, ressalta que (i) as culturas não se caracterizam por se apropriarem de uma só concepção de processo histórico, ou seja, misturam as diversas concepções de tempo e história, privilegiando uma ou outra tendência; (ii) um de seus objetivos foi o de sugerir

que não tenho como objetivo descrever processos cognitivos subjacentes ao ato de narrar. O interesse principal desta tese reside na tentativa de compreender a constituição das narrativas e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense. Para tanto, pretendo discutir o estatuto das narrativas e descrever as configurações narrativas observadas (o conto popular e a estória oral), considerando o ritual de linguagem que está na base de produção das narrativas e um conjunto de recursos formais (tais como a referenciação e a progressão textual) presentes nas narrativas da Amazônia paraense que constituem o *corpus* desta tese. Esta discussão, no entanto, será feita ao longo dos capítulos que se seguem.

Retomando a discussão sobre o conceito de narrativa, para Quasthoff e Nikolaus (1982), a narrativa não pode ser considerada apenas uma técnica para recapitular experiências pessoais. Na discussão feita por estes autores, as narrativas podem ser classificadas em três tipos semânticos, considerado o papel do narrador/personagem: (i) o agente reage a ações/eventos inesperados; (ii) o observador testemunha ações/eventos não usuais; (iii) o agente desempenha ações não usuais. Neste sentido, os autores, além de incluírem a possibilidade de as narrativas serem produzidas em terceira pessoa, com o narrador sendo apenas um espectador/observador dos eventos, também propõem um maior detalhamento do tipo de ação que o narrador, se agente, pode desempenhar.

A discussão feita acima mostra que é necessário considerar a atitude do narrador em relação aquilo que é narrado, ou seja, observar se uma ou outra atitude (de

"algumas variações" de maneira a "demonstrar que não existe uma única forma de se conceber uma história" (op.cit.:19).

engajamento ou de distanciamento) predomina nas diferentes configurações narrativas (contos populares e narrativas orais) postuladas neste trabalho.

Apesar de esta perspectiva (que engloba tanto o trabalho de Quasthoff e Nikolaus (1982), como os trabalhos de Gülich e Quasthoff (1985, 1986)) assumir como pressuposto o fato de que os esquemas narrativos são determinados culturalmente, Gülich e Quasthoff (1986) estabelecem uma distinção formal entre *enunciado*, *relato* e *narrativa*. Para esta discussão, importa a diferença que as autoras estabelecem entre estes dois últimos: *relatos* são unidades de discurso que representam um evento passado como um todo da perspectiva do presente. O *relato*, ao invés de “atomizar” os eventos (presença de um maior grau de detalhamento, como ocorre, segundo as autoras, nas narrativas), apresenta um resumo daquilo que ocorreu; ao invés de trazer o discurso direto (uma das principais características das narrativas), traz o discurso indireto como principal marca formal. As autoras deixam claro que este tipo de padrão discursivo não pode ser considerado como uma narrativa, mas não deixam claro qual a relação que pode ou deve estabelecer-se entre estes fenômenos que elas chamam de diferentes “classes de atividades verbais”.

Perroni (1992), em seu trabalho sobre o desenvolvimento do discurso narrativo na criança, assim como Gülich e Quasthoff, também chega a uma caracterização de diferentes tipos de narrativa. A autora propõe a seguinte classificação: estórias, relatos e casos. As estórias seriam aquelas que apresentam uma espécie de conteúdo fixo e um princípio estruturador (conflito/resolução do conflito); os relatos seriam aqueles tipos de narrativas que constroem lingüisticamente uma seqüência de experiências efetivamente vividas pelo narrador e, em geral, compartilhadas com a mãe; os casos

não têm compromisso nem com um “enredo fixo”, nem com a verdade dos fatos vividos; caracterizam-se apenas por apresentarem “ações/eventos inspirados na experiência organizada ainda que precariamente na memória da criança e, portanto, passíveis de serem chamadas à menção a qualquer momento” e também “por criarem uma realidade fictiva, através da narrativa” (op.cit.:76).

É interessante observar que os autores (Quasthoff e Nikolaus,1982; Gülich e Quasthoff, 1985, 1986; e Perroni, 1992), apesar de postularem uma classificação dos diferentes modos de narrar, não se restringem a analisar as narrativas sob uma perspectiva imanente, como o fazem Labov e Waletzky (1967) e Todorov (1980).

No entanto, apesar de anunciarem seus pontos de vista teóricos mais próximos de uma lingüística do discurso, os primeiros autores acima mencionados, ao construírem as tipologias de eventos narrativos, acabam por cair em uma armadilha muito difícil de sair, a saber, aquela que privilegia a descrição de características mais gerais das formas narrativas, sem conseguir, no entanto, dar conta das relações entre os gêneros do discurso e as situações de enunciação mais específicas em que são produzidos. Assim, é pouco provável que apenas a *Introdução*, categoria do modelo laboviano, como nos dizem Gülich e Quasthoff (1985), possa ser a responsável pela atribuição da autoridade ao narrador, pela sua incorporação do papel de falante principal. Ou ainda, que se possa estabelecer sempre uma co-relação entre partes da estrutura textual e fatores situacionais (a autoridade do narrador, o seu papel de falante principal, etc...). Em uma perspectiva discursiva, é a situação enunciativa de fato que irá construir os papéis que cada um deverá desempenhar. No capítulo 3, tentarei mostrar como esta situação enunciativa é a responsável pelos gêneros do discurso que são

produzidos pelos narradores da Amazônia paraense. Além disso, há um outro problema em relação ao estabelecimento de um conceito único de narrativa: o fato de que as características são genéricas demais e, por isso mesmo, tornam-se pouco explicativas.

Com relação ao problema da generalidade excessiva, é possível dizer que nenhum autor nega que no modo narrativo, ou no *mundo narrado* (na proposta de Weinrich, 1964), predominem *ações ou eventos que se sucedem cronologicamente*. No entanto, se tentamos definir um pouco melhor as noções que estão envolvidas nesta definição, é possível que passemos a ter, dependendo das perguntas feitas e das respostas dadas, objetos teóricos de naturezas bastante diferenciadas, que guardam entre si uma relação de proximidade, mas que também apresentam diferenças significativas.

Quando nos perguntamos a partir de que perspectiva a sucessão de eventos é narrada, a resposta dada por Gülich e Quasthoff (1986), por exemplo, é a seguinte: se os eventos ocorridos em um tempo passado ao da enunciação são vistos de uma forma resumida, temos um relato e não uma narrativa. Para as autoras, uma narrativa pode ser considerada como uma forma de “colocar em cena uma peça”, principalmente quando o narrador conta a estória em sua casa logo depois de ela ter acontecido. É importante lembrar que as autoras, na verdade, estão definindo aqui as narrativas conversacionais, onde os recursos mais utilizados são o discurso direto, um alto grau de detalhamento, o presente histórico e mecanismos expressivos e avaliativos.

Um outro exemplo. Quando nos perguntamos sobre a natureza do tempo da narrativa (tempo do contar/tempo do contado), Ricoeur (1995) apresenta a seguinte reflexão: ao questionar a dicotomia proposta por Benveniste [1966] (1988) entre

narrativa e discurso, Ricoeur afirma que o que parece não estar elaborado em uma definição de narrativa que considera fundamental o fato de os eventos narrados pertencerem ao passado é a relação entre passado fictício e real. Assim, Ricoeur se pergunta:

O passado fictício supõe o passado real, portanto, a memória e a história, ou é a própria estrutura da expressão temporal histórica que gera a caracterização como passado? (...) O critério de não intervenção do locutor na narrativa permite deixar em suspenso a questão de saber se é o tempo da narrativa que produz o efeito de passado ou se o quase-passado da narrativa fictícia tem alguma relação de filiação com o passado real no sentido que o historiador dá a esse termo (op. cit.:114, 164).

Está claro que Ricoeur interessa-se principalmente por narrativas ficcionais. Mas se estas constituem-se em um dos inúmeros modos de contar e se estas formas, em especial, problematizam a questão da natureza do categoria “passado”, bastante utilizada nas definições de narrativa, então, faz-se necessário precisar melhor, nas teorias narrativas, as categorias importantes para a análise, como a categoria “passado”.

Um outro problema nas definições de narrativa até aqui apresentadas é que elas desconsideram um fenômeno bastante interessante que ocorre em determinadas situações em que se conta uma estória, a saber, aquele em que a platéia ou a audiência já conhece a estória que está para ser narrada. Isto acontece, por exemplo, no caso da situação de narração de estórias para crianças. Muitas vezes, a própria criança pede que lhe seja narrada “aquela do..”, que ela já conhece do início ao fim. Neste caso, uma das explicações pode ser a que Perroni (1992:74) aponta: as estórias apresentam um forte princípio estruturador (no sentido amplo de conflito/resolução).

Assim, as crianças poderiam começar a lidar com a resolução de problemas e, nesse caso, o ato de contar estórias apresenta uma função educativa. Algumas narrativas da Amazônia paraense constituem-se em exemplos, envolvendo outros tipos de público, da situação enunciativa em que os interlocutores já compartilham não só um saber sobre os temas a serem narrados, mas também compartilham um saber sobre os conflitos engendrados na trama e também a forma de resolução destes conflitos. De um certo modo, o inesperado, o inusitado, considerados como característicos da narrativa, acabam por ter sua importância diminuída.

É neste sentido que Benjamin (1994) afirma que o modo informativo nada tem a ver com a narrativa. Para construir seu argumento, Benjamin comenta uma estória do narrador grego Heródoto, sobre o rei egípcio Psammenit. Ao ser derrotado e preso pelo rei persa Cambises, o rei egípcio viu um cortejo em que sua filha era degradada à condição de escrava. Diante deste espetáculo, o rei ficou silencioso e imóvel, com os olhos no chão. Mas quando viu um de seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou sinais do mais profundo desespero. Benjamin assim formula seu argumento a partir desta estória:

Essa história nos ensina o que é a verdadeira narrativa. A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. Assim, Montaigne alude à história do rei egípcio e pergunta: porque ele só se lamenta quando reconhece seu servidor? Sua resposta é que ele "já estava tão cheio de tristeza, que uma gota a mais bastaria para derrubar todas as comportas". É a explicação de Montaigne. Mas poderíamos também dizer: O destino da família real não afeta o rei, porque

é seu próprio destino”. Ou: “muitas coisas não nos afetam na vida, nos afetam no palco, e para o rei, o criado era apenas um ator”. Ou: “as grandes dores são contidas, e só irrompem quando ocorre uma distensão”. Heródoto não explica nada. Seu relato é dos mais secos. Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e até hoje conservam suas forças primitivas. (op.cit.:204)

Benjamin nos diz que o modo informativo é uma forma de comunicação muito mais danosa que outras (o romance, por exemplo) para a narrativa porque o saber que vem de longe encontra hoje cada vez menos ouvintes. Hoje, os ouvintes estão atentos para as informações sobre acontecimentos próximos. Para o autor, enquanto as narrativas freqüentemente recorrem ao miraculoso, “é indispensável que a informação seja plausível. Nisso, ela é incompatível com o espírito da narrativa” (op.cit.:203). Ainda para o autor, “metade da arte narrativa está em evitar explicações”.

Trazer as reflexões de Benjamin para esta discussão se faz necessário porque o autor concebe a narrativa como uma “forma artesanal de comunicação” e não aceita que outras formas (tais como o romance ou ainda as formas narrativas jornalísticas) com ela se confundam. Além disso, ele situa a narrativa na corrente da tradição oral e define o narrador como um sujeito que retira da própria experiência o que conta e que trabalha esta matéria prima – a sua experiência e a dos outros – de forma a transformá-la num produto sólido, útil e único (op. cit.:221).

Por último, Benjamin também nos fala sobre a relação entre ouvinte e narrador. Para o autor, esta relação não se encontra fundada em necessidades informacionais (conto uma estória sobre algo que ele não sabe/ouço a estória porque quero saber o

que acontece). Ao contrário, a relação entre ouvinte e narrador “é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (op. cit.:210). E é exatamente por isso que ninguém se escandaliza se alguém pede ao outro que conte “aquela” estória novamente. O importante aqui é assegurar a possibilidade de reprodução.

Assim, a necessidade de se saber o que aconteceu parece estar predominantemente ligada à produção de determinadas formas narrativas, como ressalta Dijk [1985] (1992). Para este autor, a produção do discurso noticioso é diferente da produção de outras narrativas. Nestas últimas, segundo o autor, cada tópico é concluído, iniciando-se com pormenores e indo de causas, condições e circunstâncias para as ações e eventos em si. Nas notícias, o critério da relevância desempenha o papel principal.

Como foi possível perceber pela exposição acima, não é possível falar em uma teoria narrativa que englobe todas as formas de narrar construídas historicamente pelos sujeitos. Cada autor, a partir de uma perspectiva especial e de interesses também especiais, acaba por construir o seu objeto teórico a partir da elaboração de uma rede de aproximações e distanciamentos em relação a outros objetos. Gostaria de tentar, então, explicitar o ponto de vista que deverá nortear este trabalho sobre as narrativas da Amazônia paraense:

- a) o termo “narrativa” será aqui considerado como um “princípio enunciativo”²⁴ e não enquanto um tipo ou gênero textual, já que “ela encontra-se presente sempre que o homem enuncia” (Corrêa, 1997:09).

²⁴ A base deste princípio enunciativo pode ser melhor compreendida a partir desta formulação de Barthes (1976:18): “Inúmeras são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros distribuídos entres substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou

- b) considerando a perspectiva acima enunciada, o termo “narrativa” será ainda considerado como constituído historicamente por várias perspectivas teóricas e caracterizado pela presença constante de noções como as de “sucessão de ações” (que implica em “mudança e/ou transformação”), “complicação”, “resolução”, “intriga”, “reportabilidade”; na próxima seção, sem deixar de levar em conta estas noções que constituem o conceito de narrativa de um ponto de vista mais estrutural, estarei apresentando categorias discursivas, que deverão estar construindo uma compreensão diferenciada das formas narrativas a serem analisadas;
- c) os gêneros do discurso (*contos populares* e *estórias orais*) que são o objeto de estudo desta tese serão analisados considerando (i) a situação enunciativa em que foram produzidos, (ii) as funções que desempenham no grupo social em que circulam e (iii) as estratégias textuais e enunciativo-discursivas mobilizadas pelos narradores na elaboração de suas estórias;
- d) os gêneros do discurso acima mencionados encontram-se inscritos em uma tipologia que necessariamente estabelece um recorte entre textos pragmáticos e textos ficcionais que, por sua vez, são definidos não apenas em termos lingüísticos, mas também em termos contextuais e funcionais.

Na próxima seção, apresentarei, então, alguns autores que consideram a narrativa como resultado da forma específica de interação entre narrador e audiência,

pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas foras quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos tem suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são pareciadas em comum por homens de culturas diferentes e mesmo opostas: a narrativa ridiculariza a boa e a má-literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida”.

entre aquela estória e outras estórias, entre o evento de narrar e seu contexto mais amplo.

2.2 Perspectivas em diálogo

Michael Toolan, em sua obra *Narrative: a critical linguistic introduction* (1988), inicia sua reflexão sobre o fenômeno da narrativa chamando a atenção para dois focos: o contador/narrador e a estória/narrativa. O autor ressalta que “o que faz a narrativa diferente aqui, especialmente se ela é uma narrativa literária ou uma narrativa oral mais longa, é que o contador/narrador é quase sempre particularmente uma figura perceptível” (op.cit.:01).²⁵

Além disso, o autor afirma que o efeito alcançado quando alguém conta/escreve uma estória é o de uma atenção dividida e ressalta que esta seria uma característica básica da narrativa. Para explicar este efeito de atenção dividida, Toolan invoca um exemplo dado por Hawthorn (1985). Este último autor, de forma a dar conta de algo central para a narrativa, descreve uma pintura de Milais (*The Boyhood of Raleigh*). Na pintura, um velho pescador, de costas para quem o vê, aparece dirigindo-se a dois jovens garotos, que estão evidentemente fascinados e absortos pelo que ele está lhes contando. O velho homem está apontando com seu braço para o mar, mas os olhos dos garotos estão no homem, não em seu gesto ou em alguma cena distante que ele possa estar designando. Hawthorn assim explica este acontecimento:

A narrativa foca a nossa atenção na estória, na seqüência de eventos através da mediação do “narrar” para o qual/pelo qual olhamos, o que é ao mesmo tempo

²⁵ What makes narrative different here, especially if it is a literary or extended spoken one, is that the teller is often particularly noticeable”.

central e periférico para a experiência da estória, ao mesmo tempo ausente e presente na consciência daqueles para quem a estória está sendo contada. Como os dois jovens rapazes, nós olhamos para o “narrar” enquanto nossas mentes estão fixas no que a estória nos mostra. Nós olhamos para o braço apontando mas nossas mentes estão fixas no que está sendo apontado (Hawthorn, 1985 apud Toolan, 1988:03).²⁶

Para Toolan, uma das principais características da narrativa diz respeito a sua necessária fonte, o narrador. Nesta perspectiva, Toolan ressalta que nossa relação com o narrador de uma estória é diferente, já que o olhamos fixamente mais do que interagimos com ele (principalmente se compararmos o tipo de interação que ocorre entre duas pessoas durante uma conversação). Segundo o autor, especialmente em narrativas literárias, o narrador é quase sempre “desumanizado”, como uma “voz sem corpo”.

Esta característica remete a uma outra discussão, a saber, aquela da autoridade do narrador. Para o autor, a autoridade e a confiança que os ouvintes/leitores atribuem/têm em relação ao/no narrador é co-construída, na medida em que são autorizados pelos ouvintes/leitores a dar uma contribuição verbal mais longa.

Por outro lado, Toolan afirma que as narrativas também podem ser, muitas vezes, compreendidas independente de maiores informações sobre autoria ou público intencionado, sobre um contexto sócio-cultural mais amplo. Elas parecem existir como que “desligadas” de seu contexto de produção, como se elas simplesmente estivessem “lá”. Em relação a este tópico, na seção anterior, estive mostrando como Walter

²⁶ “Narrative focuses our attention on to a story, a sequence of events, through the mediation of a ‘telling’ which we both stare at and through, which is at once central and peripheral to the experience of the story, both absent and present in the consciousness of those being told the story. Like the two young boy we stare at the ‘telling’ while our minds are fixed upon what the telling points towards. We look at the pointing arm but our minds are fixed upon what is pointed at”.

Benjamin (1994) também concebe a narrativa como um fenômeno possuidor de uma força de conservação e pleno em possibilidades de reprodução. Toolan parte, então, para uma listagem das principais características da narrativa:

1. *Um grau de fabricação artificial ou de 'construtividade' não usualmente aparente na conversação espontânea. A narrativa é "trabalhada". Seqüência, ênfase e ritmo são normalmente planejados (mesmo nas narrativas orais, onde há algum ensaio – uma performance prévia – delas). Mas, então, é como se pode também dizer de, por exemplo, descrições elaboradas das coisas, orações, artigos acadêmicos.*
2. *Um grau de pré-fabricação. Em outras palavras, narrativas normalmente parecem ter pedaços que nós já vimos ou ouvimos, ou pensamos que já ouvimos ou vimos antes (pedaços recorrentes, pedaços muito maiores do que o que chamamos palavras) (...).*
3. *Narrativas tipicamente parecem ter uma trajetória. Elas normalmente vão para algum lugar, e espera-se que elas vão a algum lugar e tenham algum tipo de desenvolvimento e mesmo uma resolução. Esperamos que elas tenham começos, meios e fins (como Aristóteles estipulou em sua obra Art of Poetry).*
4. *Narrativas têm que ter um contador/narrador e este, não importa o quão escondido ou remoto ou 'invisível' seja, é importante. A este respeito, apesar de suas características especiais, a narrativa é uma comunicação lingüística como qualquer outra, que necessita de um falante e de algum tipo de destinatário (...).*
5. *Narrativas exploram ricamente aquele traço da linguagem chamado "deslocamento" (a habilidade da linguagem humana de ser usada para referir a coisas ou eventos distantes, no espaço e no tempo, tanto do falante quanto do destinatário). A este respeito, elas contrastam agudamente com aqueles modos como o comentário ou a descrição. Narrativas envolvem a lembrança de acontecimentos que podem não estar meramente distantes espacial, mas, principalmente, mais distantes temporalmente do contador e de seu público (...)* (op.cit.:05).²⁷

²⁷ 1. "A degree of artificial fabrication or constructedness not usually apparent in spontaneous conversation. Narrative is 'worked upon'. Sequence, emphasis and pace are usually planned (even in oral narrative, where there has been some rehearsal – previous performance – of it). But then, as much as could be said of, for example, elaborate descriptions of things, prayers, scholarly articles.

Para o autor, no entanto, estas características da narrativa ainda não nos fazem ir muito adiante na tarefa de definir o fenômeno da narrativa. Mas a principal idéia que deve ser retida, segundo o autor, é a da necessidade do par narrativa/narrador. Uma primeira tentativa de definição de narrativa é assim construída: “uma seqüência perceptível de eventos não-casualmente conectados” (op. cit.:07).²⁸

O autor chama a atenção para o fato de que a noção de “evento” em si é um termo complexo, já que pressupõe que há algum estado ou conjunto de condições reconhecido e que alguma coisa acontece, causando mudança de estado. A expressão “não-casualmente conectada” indica que uma pura “colagem” de eventos descritos, mesmo em uma dada seqüência, não conta como uma narrativa. A conexão deve, então, ser motivada e significativa. Por último, em relação à definição acima, o termo “percebida/compreendida” sugere que a narrativa depende do destinatário para ser vista como tal. Para o autor, é uma prerrogativa do destinatário julgar se a seqüência de eventos encontra-se significativamente conectada ou não.

Como observação final, o autor chama atenção ainda para um aspecto: os papéis de narrador/destinatário não são completamente separados, já que ambos necessitam perceber a relação conseqüente dos eventos que estão produzindo e lendo e/ou ouvindo. Depois desta caracterização inicial da perspectiva de Toolan sobre o

2. A degree of *prefabrication*. In other words, narratives often seem to have bits we have seen or heard, or think we have seen or heard, before (recurrent chunks far larger than recurrent chunks we call words (...)).

3. Narratives typically seem to have a *trajectory*. They usually go somewhere, and are expected to go somewhere, with some sort of development and even a resolution. We expect them to have beginnings, midles and ends (as Aristotle stipulated in his *Art of Poetry*).

4. Narratives have to have a *teller* and the teller, no matter how backgrounded or remote or ‘invisible’, is important. In this respect, despite its special characteristics, narrative is language communication like any other, requiring a speaker and some sort of addressee (...).

5. Narratives are richly exploitative of that design feature language called *displacement* (the ability of human language to be used to refer to things or events removed, in space or time, from either speaker or addressee). In this respect, they contrast sharply with such modes as commentary or description. Narratives involve the recall of happenings that may be not merely spacially, but more crucially, temporally remote from the teller and his audience (...).

fenômeno da narrativa, pretendo agora apresentar algumas das reflexões de Paul Ricoeur, em sua obra *Tempo e Narrativa Tomo II* (1995).

Ao iniciar suas reflexões sobre o que chama de “as metamorfoses da intriga”, defendendo a hipótese de que estas metamorfoses consistem em “investimentos sempre novos do princípio formal da configuração temporal” (op. cit.:17), Ricoeur afirma que o “tecer da intriga” pode ser definido formalmente como “um dinamismo integrador, que tira uma história una e completa de um diverso de incidentes, ou seja transforma esse diverso em uma história una e completa” (op. cit.: 16). O autor inicia sua reflexão chamando a atenção para o fato de que foi o romance moderno, este “prodigioso canteiro de experimentação no campo da composição e da expressão do tempo” (op. cit.: 17), que colocou em xeque a pertinência do conceito de intriga, concebida como

uma forma facilmente legível, fechada sobre si mesma, simetricamente disposta de um lado a outro de um ponto culminante, apoiando-se sobre uma ligação causal fácil de identificar entre o enlace e o desenlace, em suma, como uma forma em que os episódios seriam claramente dominados pela configuração (op.cit.:17).

A principal contribuição do autor ao apresentar uma breve história do romance é constatar que a concepção de intriga acima esboçada foi bastante ampliada através de três recursos trabalhados no romance:

a) com o romance picaresco, há uma expansão da *esfera social* na qual se desenvolve a ação romanesca: homens e mulheres comuns passam a ser retratados, ao invés da constante celebração de grandes feitos ou danos cometidos por personagens lendários ou célebres;

²⁶ “A perceived sequence of non-randomly connected events”.

b) com o romance de iniciação, a trama parece girar em torno do vir-a-ser do personagem central: a conquista de sua maturidade, depois suas dúvidas, sua confusão, sua dificuldade em se situar e se centrar, tudo isso para construir um entrelaçamento entre complexidade social e complexidade psicológica;

c) com o romance do fluxo de consciência, o interesse passa a centrar-se no “inacabamento da personalidade, a diversidade dos níveis de consciência, de sub-consciência e de inconsciência, a profusão dos desejos não formulados, o caráter incoativo e evanescente das formações afetivas” (op. cit.:19).

Para o autor, o grande gênero “romance”, ao construir um lugar de maior destaque para o personagem, colocando a intriga em um plano secundário, quando não, eclipsando-a totalmente, não só possibilitou um alargamento do campo da intriga, mas também possibilitou um alargamento da noção de ação:

Por ação, deve-se entender mais do que a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis da situação, reviravoltas da sorte, o que se poderia chamar o destino externo das pessoas. É ainda ação, num sentido amplo, a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva. Pertencem finalmente à ação, num sentido mais sutil, mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventualmente no nível menos concertado, menos consciente, que a introspecção possa atingir” (op. cit.:19-20).

É neste sentido que Ricoeur afirma que o conceito de imitação de ação pode ser estendido além do “romance de ação”, no sentido estreito do termo, e incluir o “romance de caráter” e o “romance de pensamento”, em nome do poder englobante da intriga. A esfera delimitada pelo conceito de *mimese praxeos*, segundo o autor, se estenderia até

onde se estende “a capacidade da narrativa de ‘restituir’ seu objeto por meio de estratégias narrativas que geram totalidades singulares capazes de produzir um prazer próprio, graças a um jogo de inferências, de expectativas e de respostas emocionais por parte de leitor” (op. cit.:20). Estas reflexões iniciais de Ricoeur são importantes para este trabalho na medida em que podem ajudar na elaboração de critérios para a construção de uma classificação das narrativas a serem analisadas.²⁹

Uma outra questão levantada por Ricoeur diz respeito à perenidade da função narrativa, presente em todas as culturas identificadas pela antropologia cultural. Se existe uma certa perenidade da função narrativa, também é verdade, segundo o autor, que há uma enorme instabilidade desta função, que pode ser atestada pela “variedade quase inumerável de expressões narrativas (orais, escritas, gráficas, gestuais) e de classes narrativas (mito, folclore, fábula, romance, epopéia, tragédia, drama, filme, quadrinhos, para não mencionar a história, a pintura e a conversa)” (op. cit.:56).

Dada esta variedade, Ricoeur afirma que a abordagem indutiva em relação à narrativa é impraticável, restando, então, a construção de “um modelo hipotético de descrição do qual algumas subclasses fundamentais podem ser derivadas”.(op. cit.: 56). O autor pergunta-se então: “em que disciplina referente a fatos de linguagem esse ideal de racionalidade mais se satisfaz, senão na lingüística?” (op. cit.:56). Assim, Ricoeur afirma que a semiótica narrativa se caracteriza por (i) buscar fundar a perenidade da função narrativa em regras do jogo subtraídas à história; (ii) construir seus modelos no prolongamento da lingüística estrutural; e (iii) buscar reconstruir a inteligência narrativa

²⁹ Posso adiantar que pretendo classificar as narrativas que compõem o *corpus* da tese em duas configurações principais: *contos populares* e *estórias orais*. Minha hipótese é que uma das distinções entre as duas configurações pode ser descrita em termos deste alargamento dos conceitos de intriga e de ação postulados por Ricoeur. Esta discussão, no entanto, deverá ser feita no capítulo 5 deste trabalho.

como uma “operação configurante, que apresenta a mesma combinação que a língua apresenta entre dois processos fundamentais: articulação e integração, forma e sentido” (op. cit.:58).

Apesar de admitir que o método dedutivo é de fato aquele mais adequado ao entendimento da narratividade, o autor faz a crítica à semiótica narrativa que, em seus diversos modelos (por exemplo, com Todorov, Barthes, Propp, Greimas), opera uma transformação do próprio objeto de estudo, já que este acaba por constituir-se em um objeto que não é percebido como “já integrado a circuitos de uma elaboração simbolizante”. Para Ricoeur, é importante se perguntar sobre “o grau de autonomia que convém conceder ao processo de logicização³⁰ e de descronologização com relação à inteligência da intriga e ao tempo da intriga” (op. cit.:60). Além disso, Ricoeur está interessado em compreender os recursos de inteligibilidade que os diversos gêneros narrativos já possuem como uma criação cultural anterior. Em outras palavras, Ricoeur não concebe a compreensão da função narrativa sem um necessário entrelaçamento desta função com sua tradicionalidade. Esta perspectiva foi discutida neste trabalho no capítulo anterior, onde busquei enfatizar a importância de se perceber as narrativas da Amazônia paraense como inscritas na “corrente da tradição”.

Continuando a explorar a perspectiva de Ricoeur, que está principalmente interessado em discutir o estatuto do tempo na narrativa de ficção, afirma que o enriquecimento do conceito de “intriga” é um privilégio deste tipo de narrativa. Comparando a narrativa de ficção à narrativa histórica, Ricoeur ressalta a propriedade da primeira de se desdobrar em *enunciado* e *enunciação*. De forma a introduzir esta

distinção, Ricoeur propõe que consideremos o ato configurante que preside o tecer da intriga como “um ato judicatório, que consiste em considerar conjuntamente” (op.cit:109). Para o autor, é possível dizer que “contar já é refletir sobre os acontecimentos narrados. Nessa qualidade, o considerar conjuntamente narrativo implica a capacidade de se distanciar de sua própria produção e por aí se redobrar” (op. cit.:109).

Ricoeur faz, então, uma discussão sobre as categorias propostas por Émile Benveniste, Käte Hamburger e Harald Weinreich como forma de explicitar melhor os recursos (no caso, os sistemas de tempo dos verbos) que possam levar a uma melhor compreensão da problemática acima esboçada. Ricoeur justifica a escolha destes autores afirmando que, desta forma, é possível visualizar o progresso dos estudos referentes a esta matéria, que vão, segundo ele, desde “uma perspectiva puramente paradigmática a uma concepção que completa o estudo da organização estática dos tempos do verbo através de sua distribuição sucessiva dentro de grandes unidades textuais” (op. cit.:112).

Vejam os a primeira reflexão de Ricoeur. Para o autor, a propriedade da narrativa ficcional de se desdobrar em enunciado e enunciação pode ser esclarecida se se faz uma discussão sobre a dicotomia narrativa/discurso, proposta por Benveniste (1988). Apresentarei brevemente a distinção proposta por Benveniste e a leitura que dela faz Maingueneau (1996a) para, em seguida, dar continuidade à apresentação das idéias de Ricoeur.

³⁰ Ricoeur lembra que quando estava escrevendo *Introdução à análise estrutural das narrativas*, Barthes declarava que “a análise atual tende a descronologizar o conteúdo narrativo e a ‘relogificá-lo’, a submetê-lo ao que Mallarmé chamava, a propósito da língua francesa, de ‘os raios primitivos da lógica’” (Barthes *apud* Ricoeur, 1995:101.)

Apesar de Maingueneau (1996a) nos esclarecer sobre a natureza do par “narrativa” e “discurso”, afirmando que “são conceitos lingüísticos que permitem analisar enunciados; não são conjuntos de textos” e concluindo que “nada impede que um texto misture estes dois planos enunciativos” (op. cit.: 50), Benveniste parece considerar em sua distinção apenas um movimento de “passagem instantânea”, como o próprio autor mesmo diz, de um a outro sistema temporal.³¹

No plano/sistema da narrativa, segundo Benveniste (1988), “os acontecimentos são apresentados como se produziram, à medida que aparecem no horizonte da história”, sendo que neste plano “ninguém fala” e “os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos” (op.cit.:267). Assim também o compreende Maingueneau, afirmando que “a narrativa corresponde a um modo de enunciação narrativa que se dá como dissociada da situação de enunciação” (op. cit.:44). Isto não significa dizer que um enunciado concernente à narrativa não tenha enunciador, co-enunciador, momento e lugar da enunciação, mas somente que os traços de sua presença encontram-se apagados do enunciado. Já o plano/sistema do discurso diz respeito, segundo Benveniste, a toda enunciação, oral ou escrita, que suponha “um locutor e um ouvinte e, no primeiro, a intenção de influenciar, de algum modo, o outro” (op. cit.:267). Para Maingueneau, o plano do discurso diz respeito a toda enunciação que estiver relacionada com a sua instância de enunciação (EU-TU-AQUI-AGORA)” (op. cit.:44).

Ao iniciar sua discussão sobre a dicotomia narrativa/discurso, proposta por Benveniste, Ricoeur imediatamente se coloca a seguinte questão: se a narrativa se

³¹ “A enunciação histórica é reservada hoje à língua escrita. O discurso, porém, é tanto escrito como falado. Na prática passa-se de um a outro instantaneamente. Cada vez que no seio de uma narrativa histórica aparece um discurso, quando o historiador, por exemplo, reproduz as palavras de uma personagem ou intervém, ele próprio, para

caracteriza, em contraste com o discurso, como seqüência de eventos que contam a si mesmos sem a intervenção do locutor e se pertence à noção de passado, real ou fictício, a característica de “não implicar a sui-referência do locutor à sua própria enunciação”, então, será possível que fatos passados, reais ou imaginários, possam ser apresentados sem intervenção alguma do locutor na narrativa? O autor ainda nos pergunta:

os acontecimentos podem simplesmente aparecer no horizonte da história sem que alguém fale de alguma forma? A ausência do narrador na narrativa histórica não seria o resultado de uma estratégia pela qual este se torna ausente da narrativa? (op. cit.:114)

Ricoeur, baseado em vários textos de G. Genette,³² nos fala que este autor propõe três níveis enunciativos: o enunciado narrativo, o objeto da narrativa e a enunciação narrativa. O enunciado narrativo é o nível a partir do qual os outros níveis são determinados. O enunciado narrativo é a narrativa propriamente dita, que consiste na relação de eventos reais ou imaginários. Este enunciado narrativo tem uma relação dupla: relaciona-se tanto com o objeto da narrativa, isto é, com os acontecimentos contados, fictícios ou reais, como com a enunciação narrativa, isto é, com o ato de narrar considerado em si mesmo. Ricoeur conclui que “uma narrativa conta uma estória, senão não seria discurso” (op. cit.: 138).

Além disso, Ricoeur cita uma passagem de Genette que parece explicar em que medida a narrativa é, ao mesmo tempo, discurso e história: “Como narrativa, vive de

julgar os acontecimentos referidos, se passa a outro sistema, temporal, o do discurso. O próprio da linguagem consiste em permitir essas transferências instantâneas. (Benveniste, 1988: 267).

³² Os textos de Genette que fundamentam a apresentação de Ricoeur são os seguintes: *Frontières du récit, Figures II*, Paris Seuil, 1969, p. 46-69; *Les discours du récit, Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 65-273; e *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

sua relação com a história que conta; como discurso, vive de sua relação com a narração que o profere”.³³ É neste ponto que Ricoeur apresenta sua discordância da dicotomia proposta por Benveniste:

Existe discurso em qualquer narrativa, na medida em que a narrativa não é menos proferida do que, digamos, o canto lírico, a confissão ou a autobiografia. É ainda um fato de enunciação o narrador estar ausente do seu texto. Nesse sentido, a enunciação deriva da instância do discurso no sentido amplo que Émile Benveniste confere, em outra parte, a este termo, para opô-lo ao sistema virtual da língua, mais do que do discurso, no sentido limitado que o opõe à narrativa (op. cit.:139).

Mais adiante, o autor postula que o nexos entre enunciado e enunciação deve-se, então, a um fenômeno fundamental, inspirado nos gramáticos, a noção de voz, cujo estatuto textual pode ser preservado e que é caracterizado “pela implicação na narrativa da própria narração, isto é, da instância narrativa, (no sentido em que Benveniste fala da instância de discurso) com seus dois protagonistas: o narrador e seu destinatário, real ou virtual” (op. cit.:139). Para o autor, o recurso à noção de *ponto de vista* permite que os estudos sobre a narrativa dêem lugar à subjetividade. Creio que a crítica a esta dicotomia benvenistiana e a ênfase em categorias como a de *ponto de vista*, que constitui o narrador como uma instância discursiva, serão de extrema importância para este trabalho, já que um de meus interesses é o de analisar como os narradores se constroem como “instâncias discursivas diferentes”, dependendo da configuração narrativa que produzem (o conto popular e a estória oral), considerando os recursos textuais e discursivos presentes nas narrativas. Para que o narrador, como instância

discursiva, possa ser devidamente analisado, pensei em trazer para a discussão questões relativas à problematização da dicotomia narrativa histórica/discurso, problematização esta que resulta na postulação de uma voz *narrativa*, que possibilita, em última instância, a reinserção da subjetividade na narrativa.

Vejamos agora como Ricoeur comenta alguns aspectos da obra de Käte Hamburger, *A lógica da criação literária*, [1957] (1975), onde a autora enfatiza o corte que a ficção literária introduz no funcionamento do discurso:

(...) Porque o faz-de-conta contém o elemento de significação de ilusão e com isso uma relação com a realidade, formulada no conjuntivo irreal; porque a realidade do faz-de-conta não é a realidade que aparenta ser. A realidade do "como", porém, é aparência, ilusão da realidade, que significa não-realidade ou ficção. A noção de ficção no sentido de "estrutura como" é, entretanto, preenchida apenas pela ficção dramática e épica (narração na terceira pessoa) como também cinematográfica. Se perguntamos porque é aqui e somente aqui que se produz a ilusão, a estrutura "como" da realidade, a resposta é: porque aqui se cria a ilusão da vida. E a ilusão da vida é criada na Arte somente porque um "eu" vivo pensa, sente, fala. As figuras de um romance ou drama são personagens fictícios porque são constituídos como "eus" fictícios ou sujeitos. Entre todos os materiais das artes, porém, é somente a linguagem que pode produzir a ilusão da vida, isto é, criar personagens vivos, sensíveis, pensativos, que falam e também se calam" (op. cit.:41-42).

Ricoeur afirma que Käte Hamburger capta de forma clara o motivo da diferença entre o discurso assertivo sobre a realidade e a narrativa de ficção: esta última substitui a origem-eu do discurso assertivo, ela própria real, pela origem-eu dos personagens de ficção. Como foi possível perceber no trecho acima, a autora propõe como

³³ G. Genette, *Discours du récit*, in *Figures III*, p. 74. O autor é citado por Paul Ricoeur. In: *Tempo e narrativa II*, p. 138.

característica principal da ficção a invenção de personagens, personagens que pensam, sentem, agem e que são a origem-eu fictícia dos pensamentos, sentimentos e ações da história contada. Segundo Ricoeur, não se poderia estar mais próximo de Aristóteles, que concebia a ficção justamente como uma “mimese de agentes”. Neste sentido, o critério para melhor qualificar a ficção seria o emprego de verbos que designam processos internos, isto é, psíquicos ou mentais, sendo que este fenômeno somente pode ocorrer na ficção épica onde, segundo a autora, é possível expor a subjetividade de uma terceira pessoa enquanto terceira pessoa.

Apesar de acreditar que a oposição à asserção da realidade constitua uma boa de definição de ficção épica e que o surgimento do personagem fictício possa ser considerado o indício principal da entrada em narrativa, Ricoeur chama a atenção para o fato de que a autora, preocupada em estabelecer uma identidade para a narrativa de ficção, reconhecendo como único foco de subjetividade a terceira pessoa fictícia nas narrativas em terceira pessoa, não reconhece que, na ficção, são mantidos dois discursos, o do narrador e o dos personagens. Para o autor, o que é importante é “colocar em jogo a dialética do personagem e do narrador, o último sendo considerado uma construção tão fictícia quanto os personagens de uma narrativa” (op. cit.:119). Em seguida, Ricoeur analisa a perspectiva de Harald Weinrich.

Para apresentar de maneira adequada a obra de Weinrich, tratarei de articular duas leituras de seu texto: a de Paul Ricoeur e a de Ingedore Koch. Para Ricoeur, um grande mérito do trabalho de Weinrich (1968) é o de construir uma teoria sobre os tempos verbais considerando a dimensão textual, e não a dimensão frástica, como a mais pertinente, ou seja, adotando como unidade de medida não a frase, mas o texto.

Além disso, Ricoeur considera que outra importante contribuição de Weinrich para a compreensão do sentido do tempo na ficção é a dissociação operada entre os tempos verbais e o tempo vivenciado. É em função do fato de a explicação para a articulação dos tempos dos verbos em uma determinada língua não mais repousar na experiência do tempo vivenciado que Ricoeur compreende a busca de Weinrich por um outro princípio explicativo, a saber, o da situação de comunicação.

Koch (1987) procede a um levantamento das principais conclusões de Weinrich sobre a questão dos tempos verbais. De acordo com Koch, ao estudar os tempos verbais em francês, em sua obra *Tempus*, Weinrich [1964] (1968) constata que:

a) as marcas de tempo são altamente redundantes nos enunciados da língua; b) existem leis de concordância dos tempos dentro do período; c) os tempos verbais não têm vinculação com o Tempo (Cronos); distribuem-se em dois grupos ou sistemas temporais, com empregos distintos e que não se combinam, normalmente, no mesmo período (Koch, 1987:37)

Continuando a apresentação da obra de Weinrich, Koch mostra os dois grupos temporais propostos pelo autor:

Grupo I – Indicativo: presente, pretérito perfeito composto, futuro do presente composto, além das locuções verbais formadas com esses tempos;

Grupo II – Indicativo: pretérito perfeito simples, pretérito imperfeito, pretérito mais-que-perfeito, futuro do pretérito e locuções verbais formadas com esses tempos (op. cit.: 37).

Ainda segundo Koch, além de propor um distinção entre dois grupos ou sistemas temporais que funcionam de maneira diferente em textos produzidos em diferentes situações comunicativas, Weinrich propõe paralelamente uma repartição das situações

comunicativas também em dois grupos, o *mundo comentado* e o *mundo narrado*, sendo que em cada um destes mundos ocorre a predominância de um dos grupos temporais acima mencionados: no mundo narrado, predomina o grupo I, no mundo comentado, predomina o grupo II.

Segundo Ricoeur e Koch, Weinrich propõe três princípios que presidem a distinção entre o comentar e o narrar: (i) a situação de locução; (ii), a perspectiva de locução; (iii) o dar relevo. A situação de locução é, para Ricoeur, o princípio mais importante. Ela corresponde a duas atitudes de locução diferentes: no comentário, a atitude é a de tensão ou engajamento; na narrativa, a atitude é de distensão ou de desprendimento. Alguns gêneros são representativos do mundo comentado, tais como, o diálogo dramático, o memorando político, o editorial, o relatório científico, o tratado jurídico e outros, e podem ser caracterizados pelo fato de os interlocutores estarem envolvidos, comprometidos, discutindo o conteúdo relatado. Outros gêneros, como por exemplo, o conto, a lenda, a novela, o romance, a narrativa histórica e outros, são representativos do mundo narrado. Aqui, segundo Ricoeur, “os locutores não estão implicados; não se trata deles, eles não entram em cena” (op. cit.:119). Ricoeur ainda nos diz que

se a tipologia em função da tensão ou distensão é acessível em princípio à experiência comum, ela é marcada no plano lingüístico pela distribuição dos sinais sintáticos que são os tempos. (...) Assim, entre a atitude de locução e a distribuição dos tempos existe uma relação de mútua dependência (op. cit.:119).

Na leitura de Ricoeur da obra de Weinrich, se, por um lado, são as atitudes que motivam a distribuição dos tempos em dois grupos, por outro lado, são os tempos que

transmitem um sinal do locutor ao ouvinte: são eles que indicam “isto é uma narrativa”, “isto é um comentário”. É neste sentido que se pode dizer que esta distinção entre os dois mundos libera as categorias dos tempos verbais do tempo vivenciado. E, segundo Ricoeur, isto é da maior importância para o mundo narrado, já que os tempos do passado, vistos como característicos da narrativa, não o são porque a narrativa exprime fundamentalmente eventos passados, reais ou fictícios, mas *porque esses tempos orientam para uma atitude de distensão*:

O essencial é que o mundo contado seja estranho ao ambiente direto e imediatamente preocupante do locutor e do ouvinte. A esse respeito, o modelo continua sendo o conto maravilhoso: “Mais do que qualquer outro, arranca-nos à vida cotidiana e dela nos afasta” (p.46). A função das expressões “era uma vez...”, “once upon a time”, “vor Zeiten”, “erese o que se era” (literalmente “era o que era”, p. 47) é assinalar a entrada em narrativa. Em outras palavras, não é o passado como tal que é exprimido pelo tempo passado, mas a atitude de distensão (op.cit.:120).

No entanto, Ricoeur chama nossa atenção para o fato de que esta distinção entre tensão e distensão não é tão marcada quanto parece à primeira vista. Ele comenta que o próprio Weinrich cita o caso dos romances apaixonantes, nos quais “o narrador confere tensão a sua narrativa”, contando como se comentasse, como uma forma de contrabalançar em parte a atitude de distensão inicial. Koch afirma que quando ocorre uma inserção de um ou mais tempos do mundo narrado no mundo comentado (ou vice-versa), tem-se o que Weinrich chama de “metáfora temporal”. Ricoeur afirma que ao invés de dissociar distensão e tensão, faz-se necessário, ao contrário, sobrepor estas duas atitudes e “ceder lugar aos gêneros mistos, que nascem desta espécie de engajamento no recuo” (op. cit:121).

O segundo princípio que norteia a distinção entre os dois mundos (narrado e comentado), a saber, a perspectiva da locução ou perspectiva comunicativa, trata da relação de antecipação, de coincidência ou de retrospecção entre o tempo do ato e o tempo do texto. Para Ricoeur, a possibilidade dessa defasagem entre o tempo do ato e o tempo do texto resulta do caráter linear da cadeia falada e, portanto, do próprio desenvolvimento textual. Isto significa que, por um lado, qualquer signo lingüístico tem um antes e um depois na cadeia falada e que, por outro lado, a orientação do locutor com relação ao tempo do texto é uma ação que também tem seu próprio tempo, que pode coincidir ou não com o tempo do texto.

Fundamentalmente, o que este segundo princípio reafirma é que as noções de “passado” e de “futuro” do tempo vivenciado não correspondem às noções de retrospecção e prospecção características dos mundos textuais. Assim, o perfeito e o imperfeito simples constituem o tempo zero (sem perspectivas) do mundo narrado, enquanto que os demais tempos que caracterizam este mundo designam os tempos de prospecção (o futuro do pretérito) e de retrospecção (mais que perfeito), em outras palavras, a perspectiva comunicativa relativamente ao tempo zero. Este princípio é relevante porque ressalta que o mundo narrado, como nos diz Koch, “é indiferente ao tempo cronológico”, podendo estar “ligado ao passado por meio, por exemplo, de uma data, ou então, ao presente ou ao futuro, por meio de outros dados” (op. cit.:40). Ricoeur, citando Weinrich, também enfatiza esta visão de dissociação entre o tempo vivenciado e o sistema dos tempos verbais:

O pretérito (grupo II) assinala que há narrativa. Sua função não é marcar o passado” (p. 100). Tampouco passado e narrativa se recobrem; por um lado, é

possível neutralizar o passado de outro modo, diferente de narrá-lo, por exemplo, comentando-o; retenho-o, então, no presente, em vez de me liberar ou superá-lo (aufheben) pela linguagem da narrativa; por outro lado, é possível contar outra coisa que não o passado: “O passado em que a narrativa de ficção se desdobra não é passado” (p. 101).

O terceiro princípio que norteia a distinção dos mundos narrado e comentado, o dar relevo, consiste em projetar determinados contornos no primeiro plano, rejeitando os outros para o pano de fundo. Desse modo, Weinrich pretende questionar a noção de aspecto verbal que encontra-se, segundo ele, muito vinculada ao primado da frase e dependente do referencial tempo. A diferenciação entre pretérito perfeito e imperfeito, por exemplo, ocorre pelo fato de que o perfeito simples é o tempo privilegiado para dar relevo na ordem narrativa, enquanto que o imperfeito fornece o pano de fundo, aparecendo também com frequência na introdução e na conclusão.

Para Ricoeur, este terceiro princípio é o de maior importância para o “tecer da intriga”, já que “ a idéia de relevo orienta sem esforço para aquilo que acontece em uma narrativa” (op. cit.:126). Além disso, Ricoeur ressalta que a obra de Harald Weinrich não se esgota nesse estudo de distribuição paradigmática, mas também opera análises das *transições temporais*, que “constituem uma mediação fundamental entre os recursos oferecidos pela sintaxe e a enunciação de uma configuração narrativa singular” (op. cit.: 125). As transições temporais podem ser homogêneas (se acontecem dentro do mesmo grupo) ou heterogêneas (se ocorrem de um grupo a outro). Segundo Ricoeur, estas transições servem de orientação para as transformações de uma situação inicial em uma situação terminal, no que consiste qualquer intriga. Neste sentido, o autor afirma que o fato de existirem transições homogêneas e heterogêneas que conferem,

respectivamente, consistência ao texto e riqueza informacional, repercute de imediato em uma teoria narrativa, já que

a intriga apresenta traços homogêneos e traços heterogêneos, uma estabilidade e uma progressão, recorrências e diferenças. Neste sentido, pode-se dizer que se a sintaxe oferece sua gama de paradigmas e transições ao narrador, é no trabalho de composição que esses recursos são atualizados (op.cit.:126-127).

Depois desta breve apresentação das idéias de Weinrich, passemos agora aos comentários de Ricoeur sobre as contribuições deste importante autor. Em primeiro lugar, Ricoeur afirma que Weinrich, ao submeter os tempos verbais a uma análise cada vez mais cerrada (considerando os três princípios acima apresentados), mostra fundamentalmente a “riqueza do leque de diferenças de que a arte da composição dispõe”. Além disso, assume, junto com Weinrich, em termos de neutralização da presentificação do passado, o critério da *distensão* para distinguir o mundo contado do mundo comentado. No entanto, para Ricoeur, esta atitude de distensão assinalada pelos tempos verbais da narrativa não se limita a suspender o engajamento do leitor em seu ambiente real, mas, fundamentalmente, opera uma suspensão “da crença no passado como tendo sido, para transpô-la ao nível da ficção”. Assim, “uma relação indireta com o tempo vivido é preservada, dessa maneira, por intermédio da neutralização”. (op. cit.:129). Em outras palavras, a autonomia dos tempos verbais proposta por Weinrich, na opinião de Ricoeur, não chega a uma independência total com relação ao tempo vivenciado, “na medida em que o sistema articula o tempo da ficção, o qual conserva um vínculo com o tempo vivenciado antes e depois da ficção” (op. cit.:125).

Acredito que é possível aproximar os autores em questão se considerarmos que ambos apontam para os fatos de que (i) o ato de narrar apresenta uma necessária reflexividade sobre o dizer, sendo esta reflexividade fundamental para a constituição do enunciado narrativo e de que (ii) a narrativa apresenta um “esquematismo”, no dizer de Ricoeur ou uma “trajetória”, no dizer de Toolan, responsável pela manutenção da ordem dos paradigmas narrativos, como também pela possibilidade de rupturas desta ordem.

Até aqui, estive interessada em apresentar perspectivas sobre a narrativa que considerassem, em primeiro lugar, este desdobramento, presente principalmente na narrativa de ficção, entre enunciado e enunciação. Assim, considero que as análises das narrativas que compõem o *corpus* desta tese encontram-se baseadas em uma visão teórica que constrói uma hierarquia da enunciação sobre o enunciado, o que significa dizer que, para analisar gêneros do discurso, é absolutamente imprescindível focar o narrador, as relações entre o narrador e seu público e a atitude de distensão implicada pelo mundo narrado. Além disso, as perspectivas elencadas nesta última seção privilegiam a busca do discurso na narrativa e não a separação entre discurso e narrativa e compreendem que a definição de narrativa não pode estar vinculada diretamente ao passado vivenciado, mas que esta vinculação se estabelece de uma maneira indireta. Por fim, é importante ressaltar também que a narrativa de ficção, categoria na qual postulo estarem inseridas as narrativas que são objeto de estudo desta tese possui características que a aproximam de outras formas narrativas (como a narrativa histórica, entre outras), mas também possui características muito próprias, as quais serão analisadas no capítulo que se segue.

Capítulo 3

A arte de narrar: discutindo o estatuto das narrativas

Mas há uma outra definição na qual me reconheço plenamente, a da imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi, e talvez não seja, mas que poderia ter sido. (...) Pois bem, creio ser indispensável a toda forma de conhecimento atingir esse golfo da multiplicidade potencial. A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associação de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível. A fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis e escolhe as que obedecem a um fim, ou que simplesmente são as mais interessantes, agradáveis ou divertidas. (Italo Calvino)

3.1 Reconstruindo a situação enunciativa

No primeiro capítulo, mostrei que o conjunto de narrativas da Amazônia paraense publicadas em três volumes possui um caráter oral não só pela maneira como foi transmitido, mas também pela sua inserção na corrente da tradição, tal como é entendida por Havelock (1996a), que é formada tanto por textos orais como por textos escritos. Além disso, tentei ressaltar a importância de se compreender que, em nossa sociedade, apesar de todas as modificações ocorridas, principalmente, aquelas que envolveram o desenvolvimento de recursos tecnológicos altamente sofisticados,

incluindo a escrita, as tradições orais continuam a desenvolver-se, constituindo a cultura escrita e sendo por ela constituída. Pretendi também mostrar como as narrativas fazem parte de um universo textual/discursivo mais amplo, ao estabelecerem diferentes formas de relacionamento intertextual (tanto em termos temáticos, como em termos de suas configurações estruturais) com outros contos populares, sendo que uma das principais características desta intertextualidade é o fato de ela ser implícita (Koch, 1997:49), já que os narradores recorrem basicamente à memória coletiva, anônima e, num certo sentido, atemporal, para a elaboração de suas histórias. Por último, mostrei como as narrativas funcionam como um dos lugares da construção de leis e princípios morais a serem seguidos, o que reafirma a inscrição destas na chamada corrente da tradição, caracterizada por este tipo de funcionamento.

Adiantei, também, no capítulo anterior, algumas questões que seriam discutidas ao longo deste trabalho. Uma delas dizia respeito ao meu interesse em tentar compreender a forma como estas narrativas são constituídas por seu público, por seus interlocutores. Reformulando esta questão, ao longo deste capítulo estarei inicialmente interessada em compreender o “quadro de enunciação” no qual esta atividade de contar histórias está inscrita. Assim, tentarei reconstruir a situação enunciativa, a partir da observação de um elemento que me pareceu bastante pertinente para a análise: a presença do elemento maravilhoso/fantástico. Mas antes de começar a descrever mais detalhadamente a presença deste elemento nas narrativas, uma discussão anterior se faz necessária, a saber, aquela em que postularei o estatuto ficcional das narrativas que são objeto desta tese.

No conjunto de narrativas da Amazônia paraense, parece ter acontecido que a grande maioria dos narradores construiu suas histórias recorrendo a determinados

recursos temáticos, enunciativos e textuais que as inscreveram em determinados domínios do discurso, que não necessariamente foram demandados *a priori*, mas que se constituíram como aquele(s) que foram predominantemente enunciados (e não outros). De maneira geral, os contadores de histórias instituíram, junto com seu(s) ouvinte (s) / interlocutor (es), o famoso acordo ficcional, chamado por Coleridge de “suspensão da crença”: o ouvinte/leitor sabe que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o narrador está contando mentiras.³⁴ Esta é, a meu ver, a “cena enunciativa” que se encontra na base da construção destas narrativas, na qual um sujeito, ao enunciar o que enuncia, pressupõe uma espécie de “ritual social da linguagem, implícito, partilhado pelos interlocutores” (Maingueneau, 1989:30). Ainda para Maingueneau, numa perspectiva pragmática, “ao enunciar, eu me concedo um certo lugar e atribuo um lugar complementar ao outro, peço-lhe que se mantenha nele e que reconheça que sou exatamente aquele que fala do meu lugar” (op. cit.:32). É neste sentido que estarei atribuindo às narrativas da Amazônia paraense o estatuto de textos ficcionais. Ao postular um estatuto ficcional para as narrativas, espero poder deixar claro, ao longo deste capítulo, que não assumo uma divisão rígida e estanque entre o fictício e o real. Ao contrário, assumo neste trabalho as postulações de Iser [1991] (1996b), para quem enxergar a ficcionalidade não significa retirar dela os atributos que definem a realidade, mas significa assumir que o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste

³⁴ Esta formulação está baseada no que Umberto Eco diz sobre o acordo ficcional. Fiz uma adaptação, já que Eco nos fala de textos escritos e este trabalho diz respeito a textos orais publicados. O trecho original é o que se segue: “a norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da crença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu. Umberto Eco, *Seis passeios pelo bosque da ficção*, p 81.

real. É assim que Iser (1996b:14) ao nos falar sobre as relações entre o real, o fictício e o imaginário, faz a seguinte formulação:

A relação opositiva entre ficção e realidade retiraria da discussão sobre o fictício no texto, uma dimensão importante, pois, evidentemente, há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, não se repetem nele por efeito de si mesmas. Se o texto ficcional se refere, portanto, à realidade, sem se esgotar nesta referência, então, a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida.

Além de propor predominantemente o estatuto da ficcionalidade para as narrativas da Amazônia paraense, considerando o ponto de vista que defende uma relação de constituição entre as duas ordens (a do fictício e a do real), também entendo que estas narrativas compartilham desta característica, dada a natureza do acordo entre os interlocutores: um narrador engendra situações coerentes e necessárias no interior da própria estória, situações estas que, contudo, não podem ser tomadas como possuindo um valor de verdade; em outras palavras, situações em que o que importa não é a verdade dos fatos, eventos narrados, mas sua verossimilhança.³⁵

³⁵ Ao tratar da questão das duas disciplinas surgidas na Grécia clássica, a retórica e a poética, Souza (1990) afirma que até o século I d.C., resguardava-se a distinção entre as duas: a retórica deveria cuidar da oratória e do raciocínio; a poética deveria cuidar da literatura. Esta última disciplina deveria encontrar-se organizada em torno de alguns conceitos-chave, já definidos por Aristóteles, em sua obra *Poética*: "o conceito de *mimese* (concepção da literatura e da arte em geral como imitação, termo este que tem sido interpretado de diversas maneiras), o conceito de *verossimilhança* (propriedade da obra literária de, em vez de adequar-se a acontecimentos verdadeiros que lhe sejam exteriores, engendrar situações coerentes e necessárias no interior da própria obra, dotadas não de verdade, mas de vero-similhança, isto é, semelhança ao vero, verdadeiro); *catarse* (propriedade da obra literária de, mediante a criação de situações humanas fortes e comoventes, promover uma espécie de purificação ou clarificação racional das paixões; modalidades ou *gêneros literários* (distinção entre tragédia, comédia, epopéia etc.)." In: Roberto A. de Souza, *Teoria da Literatura*, p. 23.

Ainda sobre esta questão do acordo ficcional, Iser (1996b:23), ao abordar o ato característico da literatura, aquele em que ela se dá a conhecer como ficcional, afirma:

Não se pode abordar aqui a multiplicidade dos repertórios de signos pelos quais o texto ficcional se revela na literatura. Deve-se entretanto ressaltar que este repertório de signos não se confunde com os signos lingüísticos do texto; razão pela qual fracassaram todas as tentativas de demonstrar o contrário. Pois o sinal de ficção no texto é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim, o sinal de ficção não designa nem mais a ficção como tal, mas o contrato entre autor e leitor, cuja regulamentação comprova o texto não como discurso, mas como discurso encenado.

Não é o objetivo desta tese inscrever *a priori* as narrativas da Amazônia paraense no campo literário, já que, em geral, a discussão em torno da caracterização do que seja ou não uma obra literária depende muitas vezes da maneira como as diferentes orientações teóricas³⁶ constroem este objeto. No entanto, em relação a este problema do ficcional, que muitas vezes é usado como sinônimo de literário, uma primeira abordagem teórica deve ser mobilizada de forma a melhor qualificar a postulação de um estatuto ficcional para estas narrativas. Iser (1996b:209) afirma que “o fictício não é idêntico à obra literária, mas a possibilita”. Ao longo deste trabalho, estarei interessada em tentar compreender em que medida os narradores, ao

³⁶ Quase todos os estudos sobre o campo literário guardam um lugar para a reflexão sobre a natureza da literatura, numa tentativa de melhor delimitar o objeto e apresentar o ponto de vista a partir do qual as análises são desenvolvidas. Um texto interessante a este respeito é o primeiro capítulo do livro de Todorov (1980), onde o autor, para discutir a noção de literatura, discorre sobre o próprio discurso construído historicamente sobre ela. No capítulo introdutório de seu livro *O contexto da obra literária* (1995), Maingueneau, ao tentar compreender as múltiplas pesquisas que tentaram relacionar a obra literária à configuração histórica da qual ela emerge, faz uma apresentação dos diferentes discursos que marcaram a reflexão sobre o assunto, a saber: a filologia, o marxismo, o estruturalismo, e, ainda outras tradições intelectuais diversas, tais como a sociocrítica, a pragmática e a análise do discurso. Ainda com o interesse de discutir a obra literária no contexto pragmático, Maingueneau faz reflexões cuidadosas e muito instigantes em outros dois textos: *Pragmática para o discurso literário* (1996b) e *Elementos de lingüística para o texto literário* (1996a).

enunciarem seus textos, deixam transparecer o que eu chamaria de uma “atitude literária”, fazendo com que suas narrativas compartilhem com os textos ficcionais escritos de natureza literária algumas características. Esta “atitude literária” dos narradores pode ser vista como uma das responsáveis pela forma como os textos foram elaborados; em outras palavras, pela recorrência de certos recursos temáticos, enunciativos e discursivos encontrados nas narrativas. Além disso, como afirmei acima, o acordo ficcional parece ter sido estabelecido também a partir da própria enunciação, que propõe uma ordenação dos lugares que cada um dos interlocutores pode ou deve ocupar. Assim, os narradores, ao contarem suas “estórias extraordinárias”, também propiciam o estabelecimento de uma relação diferente, não mais tão centrada nos interlocutores, mas a que se estabelece entre o próprio texto que está sendo enunciado e o ouvinte/leitor. Isto somente pôde acontecer em função da natureza dos textos enunciados. Iser [1976] (1996a:114), em sua proposta de incorporação da dimensão pragmática na análise de textos ficcionais escritos, nos diz que

Austin e Searle excluíram o discurso ficcional de seu modelo ao qualificá-lo como vazio segundo a intenção pragmática, pois a linguagem ganha sua função e, em consequência, seu sentido, por seu uso. (...) Ser vazio significa para Austin que o discurso ficcional não pode referir-se a convenções e procedimentos aceitos; outrossim não existe para ele nenhuma situação contextual que permitisse estabilizar a significação do dito.

No entanto, Iser (1996a) afirma que esta qualificação em relação ao texto ficcional só é possível porque o que Austin e a teoria dos atos de fala compreendem como “convenção” e “procedimentos aceitos” é a sua estabilidade, em outras palavras, sua aceitabilidade, condicionada por uma estrutura vertical. Ainda para Iser, é por isso

que os atos de fala não se referem a convenções, mas sim, a sua validade, sendo que esta validade da convenção possui uma estrutura vertical, que é justamente problematizada pelo discurso ficcional. O autor continua argumentando que não é verdade que o discurso ficcional não tenha convenções, senão, não se relacionaria com elas. O que acontece é que o discurso ficcional rompe com o valor verticalmente estabilizado das convenções e as organiza horizontalmente:

Isso significa que o discurso ficcional faz uma seleção das mais diferentes convenções que existem no mundo histórico. Ele as reúne como se pertencessem ao mesmo conjunto. Por isso, no discurso ficcional reconhecemos tantas convenções que exercem uma função reguladora em nossos ou noutros mundos sociais e culturais; graças a sua organização horizontal elas aparecem, no entanto, em combinações inesperadas e perdem assim sua estabilidade. Em consequência, uma convenção se revela enquanto tal, pois é separada de seus contextos funcionais de vivência. As convenções deixam de ter uma função reguladora porque se tomam propriamente um tema. Mas é desse modo que o discurso ficcional começa a provocar efeitos. Ao fazer uma seleção de convenções diferentes, ele despragmatiza as convenções escolhidas de modo que poderíamos dizer que: esse despragmatizar é a sua dimensão pragmática. Invocamos uma convenção verticalmente organizada quando queremos agir, uma combinação horizontalmente organizada de convenções diferentes permite-nos ver com precisão o que nos dirige quando agimos (op.cit.:115).

Sem dúvida nenhuma, as postulações de Iser dizem respeito, primordialmente, a textos escritos e, como se pode depreender da maioria de seus exemplos, pressupõem uma concepção de “obra” e de “autor” que em nada coincidem com as práticas de “criação” de histórias orais populares. Mesmo levando em conta as diferenças entre a natureza do objeto analisado por esta perspectiva (textos escritos de autores reconhecidos no campo literário) e a natureza do objeto analisado nesta tese (narrativas

orais populares), é de meu interesse a concepção de ficção elaborada pelo autor. Na perspectiva acima, a ficcionalidade pode ser caracterizada como uma “transgressão de limites” na medida em que diferentes campos de referência são rearticulados. Esta rearticulação, em outras palavras, esta transgressão das diversas ordens é a responsável por dar a conhecer as formas de organização de nosso mundo sócio-cultural e suas respectivas funções reguladoras, anteriormente tomadas como a própria realidade. No primeiro capítulo, mostrei justamente como as narrativas se constituem em um dos lugares de construção de normas e princípios a serem seguidos. No entanto, Iser (1996a), a respeito da presença das normas, convenções e tradições nos textos ficcionais, ressalta que o modo como estas aparecem no repertório destes textos pode variar muito. Para o autor, em geral, estes elementos do repertório dos textos são encontrados em estado de redução e mesmo aqueles textos que se encontram densamente carregados de normas sociais e históricas do mundo, “não podem ser vistos como mera reprodução desses elementos porque agora eles se movem em outro ambiente” (op.cit.:130).

É exatamente esta concepção de ficção que nos possibilita perceber as narrativas da Amazônia paraense como textos ficcionais: elas instituem no espírito de seus ouvintes/leitores um estado de oscilação entre um padrão e outro, e como, nas palavras de Floyd Merrell³⁷, não se está consciente desta oscilação, sentimos aí simultaneidade e uma “tensão” necessária entre coisas incompatíveis. Neste domínio, transgressões de limites são constantemente operadas, de forma a fazer valer o imaginário, de forma a possibilitar ao homem alcançar uma realidade de outro modo inacessível. Mais adiante, no capítulo 5, voltarei ainda a esta questão, tentando mostrar

de que forma estes mundos são articulados e se apresentam de imediato como dignos de serem enunciados.

Retomemos agora a questão da situação enunciativa. Anteriormente afirmei que o estatuto ficcional das narrativas possibilitava uma relação não mais tão centrada nos interlocutores (ou seja, não somente centrada naquela necessidade de estabelecer um contato com o público), mas também centrada no desenvolvimento de um texto autônomo. O fato de o narrador construir estruturas textuais envolventes (sendo o termo aqui entendido como aquilo que é capaz de prender a atenção do público, de encantá-lo), o que, de uma maneira geral, é concebido como uma das características de chamada “literatura oral”, pode apontar não apenas para as necessidades da situação de enunciação, onde narrador e ouvinte encontram-se no mesmo entorno físico, mas também pode denotar um saber, por parte de quem narra, de construir um texto mais autônomo, um texto que justamente se distancie daquela situação específica de enunciação, um texto que, uma vez transcrito, possa produzir, então, um leitor que imponha, desta vez, a ele, “o seu modo de consumo, o seu ritmo de apropriação” (Maingueneau, 1995:92). Isso também poderia construir um certo “ar de família”³⁸ entre estas narrativas e alguns gêneros literários modernos.

É bem verdade que as narrativas, mesmo apresentando as características acima mencionadas, não deixam também de trazer as marcas de sua enunciação oral e de sua vinculação ao universo narrativo popular. No entanto, compreendendo que são enunciadas em um contexto de oralidade secundária, creio que estas narrativas também não poderiam deixar de exibir configurações que revelam as influências de

³⁷ O autor é citado por Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário* (1991/1996b), p. 165.

uma cultura escrita, mais especificamente de uma cultura literária. Além disso, no primeiro capítulo, creio que consegui mostrar que as narrativas trazem ecos, memórias de histórias que fazem parte da tradição não só oral, mas também literária. Em outras palavras, as narrativas acabam por reiterar elementos literários do passado e, ao assim fazerem, assinalam alguns graus de determinação, o que estabelece tanto um horizonte no texto, como oferece o quadro de situações entre texto e ouvinte/leitor (Iser, 1996a:148). Voltarei a esta questão no capítulo 5, quando estiver analisando as narrativas considerando não só o ritual que regula sua produção (gêneros do discurso), como também os movimentos do narrador, colocando uma ordem em movimento (configuração narrativa). No entanto, antes de analisar as restrições ou contingências institucionais que regulam as narrativas, gostaria de voltar o olhar para as relações entre os interlocutores da situação enunciativa em questão, a saber, aquela em que um sujeito é instado a contar uma história para fins de registro e posterior análise.

Voltando a Maingueneau (1989), que afirma que, ao dizer algo, o sujeito concede um certo lugar para si e um lugar complementar para o outro, insistindo com o outro para que este se mantenha no seu lugar e que o reconheça como aquele que enuncia o que enuncia daquele lugar, creio que talvez seja importante caracterizar mais detalhadamente estes lugares de que se investem os sujeitos nesta cena: um é investido no papel de narrador, aquele que possui momentaneamente o domínio exclusivo da palavra, e o outro, é investido no papel de ouvinte. Espero que a noção de ouvinte, apesar de ser uma noção marcada historicamente por uma concepção de linguagem que pressupõe o outro como mero “depositário de informações”, possa ser

³⁸ Tomo a liberdade de fazer aqui uma paráfrase da expressão “semelhanças de família”, criada por L.. Wittgenstein, em seu livro *Investigações filosóficas* (1956/1975).

aqui compreendida a partir da perspectiva bakhtiniana, que a mobiliza para tentar fazer aparecer a situação da *escuta* de uma fala, considerando que esta situação é em muito diferente daquela em que alguém lê um texto escrito.

De acordo com Bakhtin [1979] (1992:290), o sujeito que está no lugar daquele que ouve, deve ser compreendido como aquele que adota para com o discurso que lhe é endereçado uma “atitude responsiva ativa”, ou seja, “toda compreensão é prenhe de uma resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz.” Sobre a situação enunciativa acima descrita, é possível afirmar que o que foi enunciado talvez tenha produzido uma “compreensão responsiva ativa”, já que o ato de contar uma estória pode gerar não respostas diretas, mas outros tipos de resposta, tais como aquelas que expressam alguma concordância, ou adesão, ou ainda uma reação emocional do tipo espanto, perplexidade, etc. Enfim, acredito que as respostas, na verdade, constituem-se, de uma maneira geral, em apreciações sobre o que foi enunciado. Se considerarmos que os narradores eram instados a contar mais de uma estória, estas respostas do ouvinte, neste contexto, funcionaram como um estímulo para dar continuidade a esta espécie de diálogo, onde um conta estórias e o outro ouve, mantendo por mais tempo a situação enunciativa. Nesse caso, a noção de ouvinte não é a mesma daquela da conversação e as normas que regulam este outro contexto de fala não podem ser as mesmas. Assim, parafraseando Maingueneau, o ritual implícito de linguagem aqui compartilhado convencionou que aquele que escuta, não escuta da mesma maneira como quando está participando de uma conversa. O ouvinte, nesta situação, desempenha o papel de uma platéia atenta à enunciação de longos trechos de fala que podem ser caracterizados como uma forma de monólogo. É exatamente esta forma de organização da situação de enunciação que propicia também a

“compreensão responsiva de ação retardada” destas narrativas, o que significa, segundo Bakhtin (1992:291) que “cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte”. É este último tipo de compreensão, segundo o autor, que é pressuposto pelos gêneros secundários da comunicação verbal.

O narrador, por sua vez, porque visa justamente a esta “compreensão responsiva ativa”, adota as formas que lhe parecem adequadas na busca de exercer “uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc” (op.cit.:298).³⁹ Ao fazer estas postulações, Bakhtin (1992:300) compreende que o locutor, ao proferir qualquer enunciado, tem um intuito discursivo, um “querer dizer”:

E este intuito determina a escolha, enquanto tal, do objeto, com suas fronteiras (nas circunstâncias precisas da comunicação verbal e necessariamente em relação a enunciados anteriores) e o tratamento exaustivo do objeto de sentido que lhe é próprio. Tal intuito vai determinar também, claro, a escolha da forma do gênero em que o enunciado será estruturado.

Além disso, Bakhtin (1992:291) compreende que o locutor também é, em certo grau, um respondente, pois ele não é o primeiro locutor, “que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo e pressupõe não só a existência do sistema de língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores”. Neste ponto,

³⁹ Creio que aqui cabe ressaltar que os intuítos discursivos se modificam quando as situações enunciativas mudam, como é o caso da narrativa “cotidiana” de crianças, que, conforme Bruner (1990/1997), não podem ser entendidas apenas como formas de relatos, mas também, como uma forma de retórica: “Por volta dos seu terceiro ou quarto anos de vida, nós as vemos aprendendo como usar suas narrativas como forma de bajular, enganar, lisonjear, justificar, obter o que puderem, sem provocar um confronto com aqueles que elas amam”. Jerome Bruner, *Atos de significação*, p. 78. É neste sentido que talvez seja possível postular que contar uma estória nem sempre pressupõe que o principal ato de fala seja o de apenas colocar o outro em contato com um discurso encenado, despragmatizando, como afirmou Iser anteriormente, a situação enunciativa, mas sim, pressupõe ações bem

talvez fosse interessante voltar a discutir a questão da tradição. Este fenômeno, para Ricoeur (1995:26), diz respeito a uma certa familiaridade entre as obras, tais como apareceram na sucessão das culturas das quais somos herdeiros, familiaridade esta que instrui o que ele denomina de “inteligência narrativa”, que “retém, integra e recapitula sua própria história”. Esta inteligência narrativa, que é regida por um esquematismo, somente é possível porque as culturas produzem obras que se deixam aparentar entre si segundo semelhanças de família, construindo, assim, uma ordem que se auto-estrutura e que “não é histórica, nem a-histórica, mas trans-histórica, no sentido de que atravessa a história de um modo cumulativo mais do que simplesmente aditivo” (Ricoeur, 1995:26). Vejamos como o autor resume sua idéia de tradicionalidade:

Pertence à própria idéia de tradicionalidade – isto é, à modalidade epistemológica do “fazer tradição” – que nela a identidade e a diferença estejam inextrincavelmente mescladas. A identidade do estilo não é a identidade de uma estrutura lógica acrônica: ela caracteriza o esquematismo da inteligência narrativa tal como ele se constitui em uma história cumulativa e sedimentada. Por isso, essa identidade é trans-histórica e não intemporal. Desde então, torna-se pensável que os paradigmas sedimentados por essa autoconfiguração da tradição tenham gerado e continuem a gerar variações que ameaçam a identidade de estilo a ponto de anunciar sua morte (op.cit.:34).

Trazer estas questões levantadas por Ricoeur, sobre a tradição literária, que propicia as condições para a compreensão da identidade deste fazer e também para a possibilidade dos “desvios” que podem levar a um não reconhecimento desta mesma identidade, e portanto, ao que Walter Benjamim anunciou como a “morte da arte do narrar”, pareceu-me necessário já que venho tentando caracterizar, desde o primeiro

capítulo, os narradores da Amazônia paraense como sujeitos que compartilham entre si uma característica comum, a saber, um mesmo intuito discursivo (no dizer de Bakhtin).

Este intuito discursivo poderia ser mais especificamente descrito como aquele que faz com que os narradores, ao enunciarem suas histórias, projetem um mundo muito peculiar, que bem pode ser considerado como pertencendo à instituição literária, não aquela reservada apenas às obras escritas, que vêm sendo analisadas pela história, pela teoria e pela crítica literárias, mas também aquela que abrange as enunciações em que os interlocutores deixam de lado o caráter simétrico e imediato do intercâmbio lingüístico ordinário, dando lugar à construção de “cenas enunciativas através de um jogo de relações internas ao próprio texto” (Maugeneau, 1996a:16). Em outras palavras, o narrador, ao enunciar o que enuncia, está buscando construir “uma estrutura verbal hipotética, isto é, uma suposição e não uma asserção, na qual a orientação ‘para dentro’ predomina sobre a orientação ‘para fora’, que é a dos signos de vocação extrovertida e realista” (Ricoeur, 1995:30). Isto também foi postulado por Toolan (1988), no capítulo anterior, quando afirma que nossa atenção, quando ouvimos uma história, está focada na história (não somente nela, mas, principalmente, nela) e que a qualidade da interação entre o narrador e seu público é diferente daquela das interações de outra natureza, já que, segundo Toolan, mais olhamos para ele do que qualquer outra coisa. Isto não significa dizer que não há interação, mas que a qualidade desta interação é diferenciada justamente porque tanto o narrador quanto sua audiência estão com a atenção voltada para a história, que, por sua vez, possui uma vocação para a construção prioritária de um jogo de relações internas ao texto. Neste sentido, os

movimentos do narrador devem ser concebidos como um conjunto de estratégias textuais e enunciativo-discursivas que colocam este jogo em ação.

Para concluir esta parte do capítulo, pretendo retomar o que tentei articular até aqui. Ao longo desta primeira parte, estive interessada em compreender em que “quadro de enunciação” as narrativas que são objeto de estudo desta tese encontram-se inscritas. Apresentei a hipótese de que a “cena enunciativa” foi instituída através de um acordo ficcional, que atribui ao narrador e ao seu ouvinte/leitor lugares que são mediados pela instituição literária, compreendida em um sentido mais amplo do que tem sido compreendida até então, como aquela que abrange não apenas as obras escritas, mas todas as produções discursivas que conseguem afastar-se do caráter cotidiano da linguagem ao construírem “uma estrutura verbal hipotética”. Apesar de não qualificar as narrativas como fazendo parte, exclusivamente, do campo literário, é possível perceber que elas compartilham com outros textos recursos textuais/discursivos características do campo literário. Por isso, também postulei que os narradores, ao enunciarem o que enunciam, deixam transparecer uma atitude literária, atitude esta que estaria configurando suas produções. Uma das características do chamado discurso ficcional é exatamente a capacidade de operar uma articulação de diferentes campos de referência que resulte em uma transgressão dos limites, de forma a fazer valer o imaginário, de forma a possibilitar o alcance de uma realidade de outro modo inacessível. Por último, tentei fazer uma descrição mais detalhada tanto do lugar do ouvinte, como do lugar do narrador. Considerando a discussão feita acima sobre a situação enunciativa a partir da qual as narrativas da Amazônia paraense foram produzidas, acredito ser possível fazer algumas observações finais em relação aos objetivos desta primeira parte.

A hipótese de que o acordo que institui a situação enunciativa das narrativas é de natureza ficcional⁴⁰, o que regula tanto os lugares dos interlocutores como as configurações textuais resultantes, foi construída em função da observação de alguns recursos comuns, que serão analisados ao longo deste trabalho, presentes em diferentes narrativas, mas também, em função da desconfiança de que se pudesse analisar estes atos de enunciação como narrativas conversacionais⁴¹, ou nos termos a partir dos quais se descrevem relatos de acontecimentos vividos, tais como aqueles estudados por Labov e Waletzky (1967). Sendo assim, a enunciação destas narrativas tem, por assim dizer, uma natureza que as diferencia das outras acima mencionadas, apesar de partilhar com elas o modo de transmissão oral. Em função desta hipótese, que enxerga as narrativas como apresentando uma natureza diferenciada, atribui-se-lhes um lugar de “literariedade”, já que elas parecem caracterizar-se por zombarem da distinção real/fictício, por produzirem nos ouvintes/leitores um certo grau de indeterminação, de incerteza, por constituírem-se em produtos de uma imaginação culturalmente modelada e, ao mesmo tempo, por colocarem em xeque padrões

⁴⁰ Marcuschi (2000:19), baseado em Bakhtin (1992), compreende os domínios discursivos como contextos e situações para as práticas sócio-discursivas características. Em outras palavras, “os domínios discursivos são entendidos como uma esfera social ou institucional (religiosa, jurídica, jornalística, política, industrial, familiar, etc.) na qual se dão práticas que organizam formas de comunicação e respectivas estratégias de compreensão”.

⁴¹ Aí está uma questão não resolvida: narrativas como estas podem ocorrer em conversações cotidianas? Talvez, sim, mas provavelmente, não em um contexto em que os interlocutores, por exemplo, estejam tomando um cafezinho no intervalo do trabalho. Talvez este tipo de enunciação somente possa ocorrer em um clima distenso (como aquele postulado por Weinrich, descrito no capítulo anterior), onde pessoas que se encontram reunidas, geralmente, à noite, começam a contar histórias umas para as outras. Acredito que o ritual de linguagem que está na base da enunciação das narrativas aqui estudadas aconteceu da maneira como aconteceu porque alguém, deliberadamente, instituiu, mais uma vez, esta cena, de uma pessoa contando histórias para outrem, cena esta que encontra-se, atualmente, quase que perdida para nós. No entanto, ela ainda sobrevive. Ela sobrevive porque não podemos deixar de valorizar os sujeitos que conseguem narrar de maneira envolvente e, nesta nossa atitude de valorização e de escuta, revivemos este pequeno prazer de ouvir histórias. Ela também sobrevive de uma outra maneira, mesmo que indiretamente, quando continuamos a “ouvir” mais sofisticadamente, com os ouvidos e com os olhos, as narrativas contadas, por narradores dos mais diversos tipos, tanto no cinema, como em nossas salas de estar, através de fitas de vídeo ou de filmes na TV. Estas são observações despretensiosas e que podem apenas assinalar o meu interesse pelos modos de constituição do complexo ato de narrar na sociedade contemporânea.

culturais canônicos. Espero que estas postulações possam ser melhor descritas ao longo deste trabalho.

No início deste capítulo, afirmei que havia pensado ser pertinente para a tentativa de reconstrução da situação enunciativa a descrição mais detalhada do que, tradicionalmente, dentro do campo dos estudos literários, tem sido denominado elemento maravilhoso e/ou fantástico. Dado que os elementos que constituem um determinado ato de discurso socialmente reconhecido não podem ser analisados sem que se considere o quadro institucional que os regula, espero que esta primeira parte possa ter sido, de alguma maneira, esclarecedora, para que abordemos, a partir de agora, a presença destes elementos da tradição literária no interior destas narrativas.

3. 2 O maravilhoso e o fantástico nas narrativas da Amazônia paraense

João Alexandre Barbosa (1999) ao analisar o texto *Pierre Menard, autor do Quixote*, do escritor argentino Jorge Luis Borges, ressalta que Borges, ao afirmar que a novela de Cervantes é realista, na verdade, está construindo uma estratégia narrativa que inicialmente declara o realismo da obra, “para terminar afirmando o que há de maravilhoso e de sobrenatural em todo processo de ficcionalização” (op.cit.:56). Nesta segunda parte do capítulo, estarei interessada em descrever a presença do elemento maravilhoso/fantástico nas narrativas, com o objetivo de fortalecer a hipótese do predominante caráter fictício das narrativas que compõem o *corpus* desta tese.

A opção teórica de abordar as narrativas a partir da ótica destes dois gêneros literários deve-se, em primeiro lugar, ao fato de ter observado que predominam no *corpus* histórias que apresentam, quase sempre, um acontecimento “extraordinário”. Para tentar dar conta desta questão, é de meu interesse compor um quadro teórico que

articula duas diferentes concepções de gênero. A primeira advém do arcabouço bakhtiniano (Bakhtin, 1992:301) e pressupõe que todos os nossos enunciados (sejam eles orais ou escritos) “dispõem de uma forma padrão e relativamente estável de estruturação de um todo”. Esta primeira perspectiva será melhor discutida no capítulo 5, quando a questão do gênero do discurso e a questão dos modos de configuração das narrativas deverão ser exploradas. Por ora, estarei discutindo mais detalhadamente a concepção de gênero advinda do campo dos estudos literários (Todorov, 1980, 1992) que pressupõe que “toda teoria dos gêneros se fundamenta numa concepção da obra, numa imagem desta, que comporta, por um lado, um certo número de propriedades abstratas, de outro, leis que regem o relacionamento destas propriedades” (Todorov, 1980:19).

Sem dúvida, esta articulação não é nada trivial, já que as perspectivas teóricas que embasam as afirmações acima são postos de observação sobre a linguagem muito diferentes: a perspectiva advinda do campo dos estudos literários, representada por Todorov, concebe o gênero como um conjunto de propriedades formais reguladas por um conjunto de leis; a perspectiva bakhtiniana concebe os gêneros do discurso como formas relativamente estáveis de enunciados, reguladas pelas instituições discursivas que lhes possibilitam o aparecimento. No entanto, acredito que algumas aproximações são possíveis, principalmente se considerarmos que tanto um como outro autor enfatizam a importância de sermos sensíveis, enquanto analistas, ao que Bakhtin chama de “todo discursivo” e para o seu modo de organização. Além disso, o próprio *corpus* que é objeto de estudo desta tese, como já foi apontado anteriormente, constitui-se em um lugar privilegiado de entrecruzamento de domínios quase sempre vistos como mutuamente excludentes, tais como o oral e o escrito, o real e o imaginário, o

popular e o erudito, o literário e o não literário. Sendo assim, espero que este esforço de arbitragem das diferentes perspectivas aqui articuladas possa resultar em uma melhor compreensão da natureza destas narrativas.

Se é verdade que a presença de elementos do campo do maravilhoso e/ou fantástico em uma estória garante um maior envolvimento entre o narrador e o ouvinte/leitor, e se é verdade que muitos dos narradores da Amazônia paraense, ao serem instados a contar uma estória, o fizeram justamente utilizando-se deste recurso, então é possível começar a perceber mais uma regularidade: mesmo sendo narrativas orais, enunciadas por sujeitos muito diferentes entre si e em contextos também bastante diversos, o gênero, concebido aqui como uma instituição que regula não só a escrita, mas todas as manifestações de linguagem, funciona como uma espécie de “modelo de oratura” para os narradores. Mais adiante, estarei discutindo um pouco mais cuidadosamente em que medida um determinado acontecimento descrito no interior de um texto pode ser considerado “extraordinário”. Por ora, tentarei apenas seguir os passos dos autores que defendem e procuram explicar a existência de gêneros literários tais como o maravilhoso e o fantástico, tendo sempre em mente, no entanto, que a noção de gênero, segundo Mainguenu 1989:35), “não é de fácil manejo”, porque, o que ocorre é que “os gêneros encaixam-se, freqüentemente, uns nos outros”.

Começemos, então, com uma breve caracterização do gênero maravilhoso. Tzvetan Todorov, em seu livro *Introdução à literatura fantástica* [1970] (1992), nos diz que, geralmente, o gênero maravilhoso é associado ao conto de fadas. No entanto, o autor afirma que o conto de fadas é apenas uma das variedades deste gênero. Para ele, o maravilhoso se caracteriza basicamente pelo fato de os elementos sobrenaturais não provocarem qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor

implícito. Ainda para o autor, não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza destes acontecimentos. É neste sentido que Todorov propõe uma tipologia para este gênero: a) o *maravilhoso hiperbólico*, onde os fenômenos seriam sobrenaturais apenas por suas dimensões serem superiores àquelas que nos são familiares; b) o *maravilhoso exótico*, onde os acontecimentos não são apresentados como sobrenaturais, supondo-se apenas que o receptor implícito destes contos desconheça as regiões onde os eventos se desenrolam; c) o *maravilhoso instrumental*, onde pequenos aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis na época descrita são apresentados, sendo que no final das contas, são perfeitamente possíveis em nossos dias; d) o *maravilhoso científico*, onde o sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. A todos estes, o autor opõe o maravilhoso puro, que não se explica de nenhuma maneira. Todorov opõe o maravilhoso ao fantástico basicamente em função de que, no primeiro, ocorre uma espécie de aceitação por parte do leitor dos acontecimentos sobrenaturais, enquanto que no segundo a narrativa introduz a dúvida no espírito do leitor, sendo que esta dúvida, muitas vezes, é encenada no interior da própria obra, quando, em geral, a personagem/narrador também duvida da natureza dos acontecimentos ocorridos. No entanto, ao longo de sua obra, o autor nos chama a atenção para os limites extremamente fugidios entre um gênero e outro.

Rodrigues (1988:55), ao apresentar uma definição de maravilhoso, nos diz que na teoria literária o termo é historicizado:

Chamamos de maravilhoso a interferência de deuses ou de seres sobrenaturais na poesia ou na prosa (fadas, anjos etc.). Pode-se falar num maravilhoso pagão (greco-romano ou celta, por exemplo) quando predominam os seres de uma

mitologia pagã, ou num maravilhoso cristão, quando há interferência de seres miraculosos ligados à mitologia cristã (anjos, demônios, santos). As literaturas grega e latina e a literatura européia do Renascimento (Camões, por exemplo) estão repletas do maravilhoso pagão. Na literatura medieval predomina o maravilhoso cristão, misturado ao celta, por exemplo. No final da Idade Média, Dante já usa, de maneira muito especial, o maravilhoso pagão greco-latino, misturado ao cristão.

A autora, após ter apresentado a definição do gênero em questão, tenta estabelecer uma delimitação entre o maravilhoso e o fantástico. Para tanto, cita o famoso artigo de Freud, *Unheimlich* (1919), sobre o estranho, onde o autor discorre, entre outros assuntos, sobre o estranho na literatura, em histórias e criações fictícias. Vejamos como Freud [1919] (1976:310-311) vê esta questão:

O estranho, tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias, merece na verdade uma exposição em separado. Acima de tudo, é um ramo mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. (...) O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher seu mundo de representação, de modo que este possa ou coincidir com realidades que nos sejam familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser. Nós aceitamos as suas regras, em qualquer dos casos. Nos contos de fadas, por exemplo, o mundo da realidade é deixado de lado desde o princípio, e o sistema animista de crenças é francamente adotado. A realização de desejos, os poderes secretos, a onipotência dos pensamentos, a animação de objetos inanimados, todos os elementos tão comuns em histórias de fadas, não podem aqui exercer uma influência estranha (...)

O escritor criativo pode também escolher um cenário que, embora menos imaginário do que os contos de fada, ainda difere do mundo real, por admitir seres espirituais superiores, tais como espíritos demoníacos, ou fantasmas dos mortos. Na medida em que permanecem dentro do seu cenário de realidade poética, essas figuras perdem qualquer estranheza que possam possuir. As

almas no Inferno de Dante, ou as aparições sobrenaturais no Hamlet, Macbeth ou no Júlio César, de Shakespeare, podem ser bastante obscuras e terríveis, mas não são mais estranhas realmente do que o mundo jovial dos deuses de Homero. Adaptamos nosso julgamento à realidade imaginária que nos é imposta pelo escritor e consideramos as almas, os espíritos e os fantasmas como se a existência deles tivesse a mesma validade que a nossa própria existência tem na realidade material. Também nesse caso evitamos qualquer vestígio do estranho. A situação altera-se tão logo o escritor pretenda mover-se no mundo da realidade comum. Nesse caso, ele aceita também as condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real; e tudo o que teria um efeito estranho, na realidade, o tem na sua história.

Como se pode observar, o que Freud chamou de estranho, ou aquilo que causa um estranhamento no leitor, é o que a teoria da literatura convencionou chamar de fantástico. Para Freud, assim como para Todorov, haveria um conjunto de textos que poderiam ser classificados como pertencendo ao campo do maravilhoso exatamente pelo fato de nos transportarem para um mundo do faz-de-conta, aceito sem maiores questionamentos. Rodrigues (1988:56) afirma que os textos passíveis de serem descritos como pertencendo ao gênero do maravilhoso constituem “a ficção mais radical”, onde podemos reconhecer um sistema animista de crenças. Segundo a autora, Freud nos faz compreender que as diferentes escolhas dos autores em relação aos graus de afastamento das realidades familiares na construção das histórias propicia o aparecimento de diferentes níveis de maravilhoso: o acima descrito e um outro nível, onde teríamos a convivência, num cotidiano aparentemente verossímil, de seres humanos comuns com seres sobrenaturais, como fantasmas ou almas, etc. Ainda para Rodrigues (1988:56) “na medida em que esses seres não são questionados dentro do universo narrativo, também o leitor os aceita, porque aceita a ficção e seus

pressupostos”. A autora conclui sua apresentação sobre o maravilhoso, considerado a partir da perspectiva dos estudos literários, falando ainda do maravilhoso surrealista, proposto por André Breton, que pretendia chegar ao homem novo, à libertação total e a uma verdade, a um supra-real, através de uma escrita não-censurada, que expressaria todas as formas de transgressão, de violação dos interditos: a loucura, o sonho, o amor, ou seja, “tudo que tem uma energia e que é tributário do desejo” (op. cit.:57).

Passemos agora a tentar explicitar a noção de fantástico. Em sentido amplo, Rodrigues (1988) afirma que se analisarmos fragmentos de textos que fogem ao realismo estrito, tal como esse foi entendido no século XIX, a narrativa fantástica seria a forma mais antiga de narrativa. No entanto, acompanhando o raciocínio da autora, considerarei, a partir de agora, o fantástico no sentido estrito, gênero este que se elabora a partir do século XVIII, que tem continuidade no século XIX e se transforma no século XX. Para a autora, o fantástico se distingue do maravilhoso por preparar o estranhamento através de recursos enunciativos. Em outras palavras, “o leitor é levado a buscar o confronto entre duas ordens: a da razão e a da desrazão. Aqui estamos no universo do fantástico” (op.cit.:56). Ainda para a autora, é Tomachevski, formalista russo, quem melhor define o traço característico da literatura fantástica:

No verdadeiro fantástico, guarda-se sempre a possibilidade exterior formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna. Todos os detalhes particulares devem ter um caráter cotidiano, mas considerados em seu conjunto, devem indicar outro tipo de casualidade (Tomacheski apud Rodrigues, 1988:31).

Todorov (1992:31) afirma que “o conceito de fantástico se define em relação aos de real e imaginário”. Para delimitar um pouco melhor a discussão sobre o que sejam

estas duas categorias, observemos um trecho em que Jorge Schwartz (1981:54) procede à tentativa de definição do fantástico:

Em primeiro lugar, somente podemos chegar a definir aquilo que é fantástico na medida em que conhecemos a norma extra-textual definida pela tradição cultural. Tudo aquilo que transgride suas leis é considerado, num primeiro momento, um fato fantástico. Definem-se assim, três categorias:

a) o sólito, que sói acontecer, e que representa a vigência da norma. Não se chega a configurar como tema central da literatura; é o universo do cotidiano, do corriqueiro, cuja função ficcional é a de servir como suporte real de dados inverossímeis;

b) o insólito, que não sói acontecer, opondo-se assim à norma, apontando para o “estranho”;

c) o sobrenatural propriamente dito, que não tem possibilidade alguma de acontecer no universo real, apontando na ficção, para o “fantástico” e o “maravilhoso”.

É possível perceber que a perspectiva de Todorov centra a definição do fantástico em torno do efeito que este pode causar no leitor, efeito de estranhamento, de dúvida, efeitos estes encenados no interior da própria obra e que, em consequência, causariam também sensações estranhas no leitor. A perspectiva de Jorge Schwartz, por sua vez, diferencia-se da de Todorov porque afirma que aquilo que pode ser considerado um acontecimento estranho ou fantástico por um determinado sujeito inserido em uma determinada cultura, pode não o ser para outro, inserido em uma cultura diferenciada. Este ponto de vista encara o leitor como um sujeito em relação com sua cultura e com seu contexto sócio-histórico. No caso das análises a serem desenvolvidas ao longo desta parte, deverei necessariamente considerar como critério para a avaliação de fatos fantásticos ficcionais o repertório normativo do ouvinte/leitor.

Assim, não basta que, do ponto de vista da produção de um texto ficcional, ocorra um arranjo tal do material narrativo que este possa ser apresentado como fantástico. É preciso que o ouvinte/leitor a quem se destina o texto, o julgue como tal, ou seja, considere o arranjo do material um “desvio” em relação ao seu repertório normativo. Este “desvio”, em geral caracterizado pela imbricação de realidades de naturezas diversas, é característico da instituição literária. Para que um texto seja julgado como participante, de alguma maneira, desta instituição, é preciso que a situação enunciativa que o coloca em funcionamento seja aquela descrita na sessão anterior, ou seja, aquela em que a relação entre os interlocutores é mediada por esta instituição. Acredito que é exatamente em função deste conjunto de restrições, de natureza socio-cultural, que os narradores da Amazônia paraense podem ser vistos como apresentando uma “atitude literária” e que é possível atribuir às narrativas o estatuto de textos ficcionais. Creio que seria interessante, neste ponto da discussão, voltar a olhar para as narrativas que são objeto de estudo desta tese. Vamos a uma delas.

(10) *Sherlock de Barcarena*

Depois de um dia cheio de trabalho, voltava para casa, mais ou menos, oito e trinta da noite. Encontrei em casa uma comissão de estudantes, tendo a frente o meu filho, Carlos Alberto, que me aguardava. Ao chegar, logo me abordou dizendo:

- *Pai, precisava de um favor enorme do senhor.*
- *Fala meu filho – disse a ele – vai desembuchando logo, pois estou muito cansado.*
- *Pai, [], sou presidente do Grêmio do Colégio. Fui a Belém pedir ao deputado João Reis o que mais nosso colégio estava precisando, no momento: uma banda marcial completa, pois aproximava-se o dia 7 de setembro e nós não possuíamos um só instrumento. Quase um mês se passou e julgava que não iríamos receber. Hoje, véspera do grande dia, recebo um telegrama dizendo que tinha chegado a banda completa, às 12 horas, do dia 06 de setembro, por isso estou aqui. Pai, ele, o deputado, estava viajando para Abaetetuba, às 16 horas da*

tarde, trazendo todo o instrumental... E que eu providenciasse o transporte a ... Para do Cafezal para Abaetetuba. Só o senhor poderá me ajudar.

Então, compreendi tudo e, nem jantei [o ...] Abasteci o caminhão, que eu trabalhava, com a licença do engenheiro Ailton Brazão e Silva.

Voltava incontinentemente para o Cafezal. Eram oito estudantes.

Todos optaram por ir na carroceria, pois meu amigo Olavo Xavier de Sena, que encontrava-se comigo, fez questão de voltar. Partimos, correndo mais ou menos 80km, pois, pelo nosso cálculo, já encontrava-se no Cafezal o senhor deputado, João Reis e o instrumental.

No estirão da Ponte Turuí, ouvi que bateram na boléia. Imediatamente parei, porque é o sinal para parar. Perguntei:

- Quem bateu para parar []?

A turma que vinham, em ... Muito alegre, gritaram:

- O senhor matou um homem! O senhor não viu? Um homem todo de branco. Estava em pé, no meio da estrada. Nós ficamos quase mudos, porque o senhor sempre teve o máximo cuidado!

Saímos.

Revistamos toda a área, e não vimos nenhum vestígio ou sinal, que [] denunciasse um acidente.

Então eu disse:

- Vamos andando, pois já são quase dez horas da noite, e o senhor deputado deve estar com muita raiva.

Saímos, quase sem poder concentrar-se na viagem.

Aquele negócio do homem, eu guardava para a volta. Na volta, no mesmo lugar, tomaram a bater na boléia. Tornei a parar, a turma tomou a falar:

- Nós não batemos. Nossa vontade é chegar logo, para ver os instrumentos.

Entrei na boléia. Peguei o volante e dei partida no carro. E continuamos a viagem de volta. Em fração de segundo, o meu colega Olavo jogou-se em cima de meus ombros e apavorei, por três vezes, para a minha direita.

Então observei que o Olavo roncava de um modo diferente. Procurei imprimir mais velocidade, para chegar aqui, em Abaetetuba, quanto antes.

Achava um negócio muito estranho. Enquanto lutava com o Olavo, para mantê-lo afastado de mim, porque já estava me atrapalhando, ouvi, novamente, o baque na boléia.

Parei pela terceira vez. Ouvi que a porta da boléia, do lado direito, onde o Olavo viajava, abriu-se e tomou-se a fechar.

A turma dos estudantes estavam apavorados. Gritaram. O que poderia estar acontecendo? Não respondi nada. Dei partida novamente no caminhão e senti que o Olavo estava respirando normal e, perguntava para mim, o que estava acontecendo.

Chegamos.

Desembarcamos o instrumental. Já eram 3 horas da manhã. Até aí, tudo inexplicável. No outro dia, eu, o Olavo e mais dez funcionários fomos a Barcarena, porque o caso era em terreno de Barcarena. Imediatamente, o senhor prefeito da época e o senhor delegado de polícia fizeram uma diligência, juntamente comigo, até o local.

E depois de andarmos mais de mil metros, mais ou menos, em direções diferentes, encontramos uma sepultura, no meio das matas. E então compreendemos tudo.

Havia desaparecido de Barcarena, um senhor que tinha saído para caçar, juntamente, com seu compadre, e nunca mais voltou. Só o compadre. Faziam cinco anos [], faziam cinco anos.

Então, a polícia, aproveitando a embalada, fez uma investigação com mais calma, observando que o compadre que voltou amasiou-se com a esposa do desaparecido.

Foi a mais certa investigação.

O compadre, de acordo como a esposa do falecido, tramaram a caçada e matou o amigo para ficar com sua esposa.

Passaram-se cinco anos.

Saiu, saiu a rodovia, bem perto de onde tinha acontecido o homicídio, para ser elucidado todo o crime. (Antonio Honorato dos Santos, Abaetetuba conta..., p.123-126).

Admitindo o critério elaborado por Schwartz, a narrativa acima somente pode ser avaliada como apresentando um elemento fantástico, se reconhecemos que o repertório normativo do ouvinte/leitor inclui o fato de que a vida e a morte apresentam uma oposição disjuntiva (ou se está vivo ou se está morto) e que o fenômeno da morte dos seres impossibilita estes mesmos seres de terem qualquer atuação ou interferência no mundo dos vivos. No entanto, estamos cansados de saber que, apesar de todo o esforço de rejeição ao pensamento teológico medieval e à metafísica, desde o século XVIII, os homens das mais diversas culturas continuam a elaborar histórias que nos

falam sobre a convivência do binômio vida/morte ou ainda do binômio esta realidade/outra realidade, como nas estórias sobre almas-do-outro-mundo, sobre o diabo e seus aliados, sobre os jogos do visível e do invisível, sobre entes fantásticos (que vão variar de cultura para cultura), sobre a interversão dos domínios do sonho e da realidade etc. Rodrigues (1988), ao tentar definir o fantástico no sentido estrito, argumenta, baseada em Irène Bessière (1974), que este gênero desenvolve-se justamente na “fratura desta racionalidade”, racionalidade esta que, ao procurar explicar objetivamente o mundo e o indivíduo autônomo, não consegue, no entanto, “dar conta da singularidade e da complexidade do processo de individuação” (op.cit.27).

Continuando com a proposta de tentar compreender melhor este gênero, é interessante atentar para a posição de Schwartz (1981:54) que afirma que “o fato fantástico, que se contrapõe em geral a um mundo (ou valor) estruturado solidamente, vive apenas através da linguagem”. Para o autor, a existência de um fato fantástico, que somente se define em função do mundo referencial do ouvinte/leitor, “é puramente lingüística”, o que cria um paradoxo em relação ao mundo real que o constitui. Ainda para o autor, o fantástico, “fundamentado num universo empírico, sobrevive apenas na dimensão da escritura, tornando-se paradoxal pela sua capacidade de nomear aquilo que é e não é, ao mesmo tempo” (op.cit.:55). Voltarei mais adiante a esta questão, quando estiver analisando os processos de referenciação no interior das narrativas.

Todorov (1992), ao analisar a obra *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki, que, segundo o autor, inaugura, de maneira magistral, a época da narrativa fantástica, nos diz que o herói e narrador do livro, Alphonse van Worden, em um certo momento, após ter experienciado uma série de acontecimentos confessa: “Cheguei quase a acreditar que os demônios tinham, para me enganar, animado os corpos dos

enforcados”. Para Todorov, o início deste enunciado, “Cheguei quase a acreditar”, que nos revela a hesitação por parte da personagem, é a fórmula que resume o espírito do fantástico. Mas, ainda para o autor, não só a personagem hesita em escolher interpretações sobre o que está lhe acontecendo, como também o leitor é levado a ter uma percepção ambígua dos acontecimentos narrados. É importante ressaltar que, para Todorov, a concepção de leitor não é aquela de um leitor particular, real, mas uma “função” leitor, que se encontra implícita no texto. Apesar de afirmar que a maioria das obras apresentam tanto a hesitação do leitor como a “representação” desta hesitação no texto, a primeira característica não depende da segunda para ocorrer, ou seja, não se faz necessário que uma das personagens hesite para que o leitor assim o faça. Sendo assim, para Todorov, segundo Schwartz (1981:68)

o princípio da dúvida, fundamentado na relação texto/leitor, pressupõe que o receptor, durante a leitura, cogite da veracidade dos acontecimentos. A verossimilhança é, deste modo, posta em dúvida, reduzindo o fenômeno a duas alternativas básicas e opostas: ou o mistério é desvendado pela narrativa com explicações racionais, compatíveis com o repertório normativo do leitor (ou seja, sua história), derivando assim para o “fantástico-estranho”, ou a permanência do mistério e do fantástico tornam-se uma constante, projetam-se após a leitura do texto, apontando para o “fantástico-maravilhoso”, onde os fatos sobrenaturais não têm explicações desvendadoras dos mistérios compatíveis com os argumentos racionais preestabelecidos do leitor.

Antes de discutir se a narrativa apresentada acima seguirá um dos caminhos apontados acima, tentarei apresentar alguns traços mais gerais do fantástico. Na narrativa *Sherlock de Barcarena*, não é possível dizer que a personagem se comporta da mesma maneira que as personagens citadas por Todorov (1992) em sua obra sobre

o fantástico, personagens estas que constróem falas explícitas sobre suas dúvidas. Talvez seja possível dizer que, na narrativa em questão, há uma explicitação bem mais econômica das dúvidas que assolam a personagem em relação aos fatos ocorridos durante aquela viagem noturna. Ocorre apenas uma passagem em que o narrador/personagem explicita sua dúvida acerca dos acontecimentos durante a viagem: *“Achava um negócio muito estranho”*.

No entanto, o texto se encaminha de forma a provocar dúvidas no ouvinte/ leitor sobre a natureza dos acontecimentos narrados. Em um primeiro momento, os estudantes que iam na boléia assistem o narrador/personagem atropelar alguém, mas a própria personagem não vê nada e é necessário que seja alertada para o acontecido. Este é o motivo para a primeira parada na estrada. O lugar é vasculhado, mas ninguém encontra nenhum vestígio do tal acidente que os estudantes afirmam ter presenciado. Alucinação coletiva? Na volta, no mesmo lugar em que havia ocorrido a primeira parada, a personagem/narrador ouve uma outra batida na boléia. Ele pára, mas os estudantes negam que tenham pedido para parar. Quem bateu na boléia do caminhão desta vez? Ele ouviu ou não a batida na boléia? Em seguida, seu companheiro de viagem começa a atrapalhar a sua direção: por estar dormindo, Olavo começa a cair para cima do narrador, o que faz com que o caminhão resvale para o acostamento da estrada três vezes. Além disso, o narrador observa que seu companheiro está roncando de um modo diferente. A que poderia ser atribuído o sono repentino e profundo de Olavo? Em um terceiro momento, a personagem/narrador ouve um outro baque na boléia. Pára pela terceira vez. Ouve a porta da boléia do lado em que estava Olavo abrir e tornar a fechar. Esta ação, no entanto, não é atribuída a Olavo. Quem teria aberto e fechado a porta da boléia? Os estudantes ficam apavorados com a parada e com os

últimos acontecimentos. Depois desta terceira parada, a viagem segue sem mais nenhum acontecimento fora do comum. No dia seguinte, começa a se desenhar uma proposta de esclarecimento para os acontecimentos da noite anterior. É interessante perceber aqui que este encaminhamento ocorre de forma gradativa, mas de uma maneira diferente daquela que ocorre no gênero fantástico clássico.

Além disso, ao ser enunciada, esta narrativa nos mostra quase que imediatamente um traço que pode parecer banal, mas que, definitivamente, segundo Todorov (1992:92), configura-a e parece inscrevê-la em um conjunto de textos que estão submetidos a um conjunto de coerções comuns, a saber, a chamada literatura fantástica: o fato de o narrador encontrar-se na primeira pessoa do discurso:

A primeira pessoa que conta é a que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem, já que, como se sabe, o pronome "eu" pertence a todos. Além disso, para facilitar a identificação, o narrador será um homem médio, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer. Penetra-se assim, de maneira mais direta possível, no universo fantástico. A identificação que evocamos não deve ser tomada por um jogo psicológico individual: é um mecanismo interior ao texto, uma inscrição estrutural. Evidentemente, nada impede o leitor real de manter distância absoluta com relação ao universo do livro.

Para Todorov (1992), a eficácia deste procedimento reside no fato de o narrador ser natural e os acontecimentos serem sobrenaturais, ou seja, o narrador é um homem como os outros e, ao mesmo tempo, herói da estória, o que faz com que sua palavra seja duplamente digna de confiança. Assim, para Todorov, o narrador representado facilita a identificação do leitor com as personagens, identificação esta que é fundamental para que o fantástico possa instaurar-se. Este problema do narrador deve

ser analisado na perspectiva que postula uma relação de constituição entre enunciado e enunciação. Assim, o narrador em primeira pessoa é compreendido aqui como a “pessoa que enuncia a presente instância do discurso que contém eu” (Benveniste, 1988:278). Para Benveniste (1988:280) “é ao mesmo tempo original e fundamental o fato de que essas formas pronominais não remetam à “realidade” nem a posições “objetivas” no espaço e no tempo, mas à enunciação, cada vez única, que as contém, e reflitam assim, o seu emprego”. Todorov nos propõe um desdobramento desta instância discursiva de forma a dar conta da dupla narrador/narrador-personagem nas histórias fantásticas: um primeiro “eu”, que estaria vinculado ao autor, cuja palavra escaparia à prova de verdade, porque é identificado ao “homem médio”, em que todo (ou quase todo leitor pode reconhecer-se); um segundo “eu”, que estaria vinculado à personagem, cuja palavra pode ser verdadeira ou falsa, como no discurso cotidiano, no interior do universo da narrativa. Segundo Todorov, este duplo jogo foi explorado em um dos romances de Agatha Christie, *O Assassinato de Roger Ackroyd*, em que o leitor não suspeita nunca do narrador, esquecendo que este também é uma personagem.

Acredito que o problema desta dicotomia proposta por Todorov reside justamente no fato de o autor não considerar o desdobramento destas diferentes “vozes narrativas” que dizem “eu” já como um recurso discursivo, que, nas palavras de Benveniste, funciona de forma a disponibilizar, para o locutor, um conjunto de signos “vazios”, não referenciais com relação à “realidade”, conjunto de signos este que não pode ser mal empregado, já que não afirmando nada, não está submetido à condição de verdade e escapa a toda negação. Ainda para Benveniste (1988:280), “o papel deste conjunto de signos consiste em fornecer o instrumento de uma conversão, a que se pode chamar a conversão da linguagem em discurso”.

Assim, concordo com Todorov, que afirma que, se as palavras das personagens podem ser avaliadas como verdadeiras ou falsas, esta prova de verdade não se dá entre as palavras e as coisas, mas ocorre por uma exigência própria do discurso literário: a da coerência interna do mundo textual criado. No entanto, acredito que somente se pode compreender o narrador como um sujeito cuja palavra escapa à prova de verdade, se considerarmos que este sentido é resultante do acordo ficcional encenado pelos participantes da situação enunciativa. Este sentido não se encontra, nas palavras de Todorov, inscrito estruturalmente no discurso, mas resulta das relações estabelecidas na situação de enunciação. Em outras palavras, o emprego do *eu*, segundo Benveniste (1988:281), “tem como condição a situação de discurso e nenhuma outra”. Desta forma, ambos os “eus” (o do narrador e o do narrador-personagem) constituem-se em formas diferenciadas de produzir discursivamente diferentes sentidos. É claro que esta sobreposição de diferentes “vozes narrativas” em primeira pessoa produz um efeito de identificação do ouvinte/leitor com o mundo narrado, já que este *eu* “pode ser assumido por todo locutor, com a condição que ele, cada vez, só remeta à instância do seu próprio discurso” (Benveniste, 1988:281). E é exatamente por isso que Todorov atribui a este recurso um estatuto tão importante para a construção do clima de “suspense” nas narrativas fantásticas.⁴² O problema do narrador de forma alguma se esgota nesta análise. Ao contrário, meu interesse principal está justamente nos movimentos textuais e enunciativo-discursivos que ele performatiza para dar forma a suas histórias. Estes movimentos deverão ser explorados no capítulo 5.

⁴² Eu mesma já estive em situação em que a figura do narrador me fazia pensar, na época, da seguinte forma: ele é um homem como tantos outros, portanto sua palavra é digna de confiança, mas os acontecimentos narrados são

No entanto, a questão das diferentes vozes narrativas mobilizadas para produzir determinados sentidos nos remete imediatamente a outra questão que caracterizaria, segundo Todorov, ainda mais especificamente o gênero fantástico: aquela que diz respeito à indicação de seu tempo de percepção. Segundo o autor, o gênero fantástico acusa mais claramente as convenções que marcam como deve ser este processo de percepção. Assim, não se pode conhecer, desde o início, o fim de uma tal narrativa, porque, segundo Todorov, o jogo ficaria falseado, já que o leitor não pode seguir mais passo a passo o processo de identificação. De fato, esta é uma característica de muitas narrativas que compõem este *corpus*: a estória perderia toda a graça caso a resolução fosse anunciada antecipadamente. Além disso, há uma série de estratégias, que deverão ser objeto de descrição no capítulo 5, envolvendo principalmente a referenciação e a progressão textual, que acabam por explicitar mais qual o jogo de escuta/leitura que o ouvinte/leitor deve jogar.

Se por um lado, a narrativa *Sherlock de Barcarena* pode ser caracterizada como fantástica, pela presença de recursos tais como o tema (a aparição de uma “alma-de-outro-mundo”), a encenação da dúvida do narrador/personagem em primeira pessoa em relação aos acontecimentos vividos, encenação esta que pode ser percebida através da forma de progressão da narrativa, que é marcada por uma sucessão de eventos estranhos/sobrenaturais (a aparição de um “homem de branco”, as batidas na boléia do caminhão, o sono pesado e “estranho” do companheiro de viagem do narrador, o misterioso abrir-fechar da porta do caminhão sem que ninguém o tivesse feito etc), por outro lado, a sua parte final pode lembrar as formas de resolução de

mistérios dos romances e contos policiais. Neste caso, os dois gêneros parecem estar aqui irremediavelmente imbricados. No entanto, esta mistura de gêneros nesta narrativa é muito peculiar, já que a resolução de um crime é feita com a ajuda de um elemento sobrenatural, a saber, aquele em que o fantasma da vítima volta para dar a indicação do local do crime. A volta de um morto para ajudar os vivos a esclarecer o crime de que foi vítima é um recurso também presente em obras clássicas, como *Hamlet*, de Shakespeare. A uma certa hora da peça, o protagonista, sofrendo pela revelação que o fantasma de seu pai lhe fez, faz uma afirmação que, provavelmente, deve ter inspirado muitos autores: “um dia se revela todo o crime, mesmo aquele que o peso da terra oprime”.

Ainda considerando os critérios acima articulados para a percepção de elementos que caracterizam um determinado gênero literário em outros textos, passemos a uma breve discussão sobre a presença de elementos do gênero maravilhoso nas narrativas. Antes disso, porém, seria interessante termos uma idéia de que tipo de narrativa é esta em que predomina a presença de elementos do gênero maravilhoso. Vejamos a narrativa abaixo.

(11) *Parece mentira, mas não é*

Era uma noite, que eu saí para pescar ... Tinha um capinzal sobre a água, muito bonito. A lua clara, que era uma maravilha!

E nada de peixe...

Ainda os barrigudos, todos em casa, com fome. E eu pensando:

-“Aj, meu Deus! O quê que eu vou levar para os barrigudos comerem?”

Aí... boto. Era só o que tinha: boto.

- Você sabe, boto perturba o pescador, né?

Boto pra lá, boto chuaar.... Boto pra lá, boto pra cá ... e eu muito chateado com aqueles botos. Aí, eu já estava desenganado de pegar ao menos um peixe. Aí, eu digo:

- "É... quer saber de uma coisa? Eu vou dar uma arpoada num boto desse, que ... eu vou já me embora pra casa."

O boto boiou, assim, perto da canoa. Aí, eu puxei a arpa, o arpão e taquei! Acertei em cheio... zagaia. Era uma zagaia. Acertei em cheio. O boto era grande, deu um pinote, arreventou a zagaia. O cabo da zagaia caiu. Ele pegou a picada no rumo do meio do rio, com a zagaia na costa, enfiada. Eu digo:

- "Pronto, agora além de não ... o peixe, perdi a zagaia".

Fiquei mais um pouco lá. Tentando, esperando ... que a minha pescaria era de zagaia. Esperando um ... né? Um ... um pirarucu, um peixe grande.

Acabou.

Passou meia hora depois que eu tinha arpoado o boto. Eu vi que vinha uma canoa no meio do rio. Uma canoa remando ... o caboclo, uma hora dessa, vem atravessando o Tapajós? Se fosse um riozinho Tudo bem ... mas do meio do Tapajós? Uma hora dessa?

Aí, veio se aproximando, se aproximando ... Aí, eu, em pé na canoa, prestando atenção. De repente, se aproximou e eu vi que era um homem só, que vinha na canoa. Um cara todo de branco, vinha na canoa. Foi se chegando, chegando, chegando. Chegou perto de mim, parou o remo, ficou em pé, também, e falou:

- Oi, mestre!

Eu falei:

-Oi!

- Foi você que arpoou um companheiro nosso aqui?

Eu falei:

- Não. Não foi eu não. Um companheiro seu? Não, não foi eu não.

- Tem certeza? Mas, pela informação foi aqui, nessa ponta. Aqui nesse igapó.

- Não, mas eu não arpoei companheiro de ninguém. Ainda, agora, o que eu arpoei aqui foi um boto.

- Não... mas, pois é. E, esse aí, é o nosso companheiro, o boto.

Eu falei:

- Está bom, então, nesse caso foi eu, né!

Aí ele disse:

- É ... é o seguinte, é que o rapaz está lá. Lá no nosso reino. Lá na nossa cidade. E está passando mal com aquela zagaia. Não tem quem consiga tirar. O doutor já tentou tirar, mas ele

não tem equipamento pra tentar... pra tirar a zagaia da costa dele. De forma que, nós viemos aqui lhe convidar, pra que o senhor pudesse ir lá, porque o senhor talvez, tivesse mais condições de tirar aquela zagaia, senão ele vai morrer.

Eu falei:

- Como é que a gente chega lá?

- Não, não se preocupe. Entre aqui na minha canoa e eu lhe levo lá.

- Está bom.

Amarrei minha canoa num capim lá, num capim grosso e deixei todo o equipamento lá, as tralhas. Passei pra canoa dele e ele chuiu, chuiu, remando, remando. E eu pensando:

- "Onde diabo esse cara vai me levar?"

Aí, chegou mais ou menos lá perto do meio do rio. Aí, ele disse:

- É aqui, mestre. Feche os olhos, mas não abra enquanto eu não mandar.

Parou a canoa, né? Fechei os olhos. Aí, de repente, senti aquela ... aquela zoadá, aquela coisa, aaaam, uma coisa me levando, me rodando, assim, não sei como. Afundando na água, mas eu não sentia a água. Uma coisa estranha, né? Que eu não sei como é que eu posso explicar aquilo, né? Aí, parou lá ... tipo uma cachoeira, assim: caindo sobre mim, me levando. Quando eu abri os olhos, que eu abri, estava num lugar estranho. Eu ... eu sabia que estava dentro d' água, mas para mim estava tudo bem. Era como se estivesse aqui, fora. Ia passando um peixe. Os peixinhos passando por mim! Ah! que bacana! Peixe, pirarucuzão, xuum ... Ah! Falei assim:

- "Ah! aqui eu me criava".

Tracajá, tudo, tudo quanto é peixe, peixinho, cardume de peixinho, peixão, tracajá. Tudo tinha lá. Aí ... lugar lindo, tinha umas fumas de pedra, assim, umas pedras...

- Bom ... é por aqui.

Aí, saímos andando.

Não! Negócio de respiração! Que nada! Parece que, naquela ocasião, eu tinha até brânquias, guelras.

- Vamos embora ...

Chegamos lá, o boto estava em cima numa pedra, assim, que servia de canoa, né? Estava lá, esticado, com a zagaia na costa.

- (Dentro d'água?)

- É, da mesma maneira que eu estava, né? Aí... no fundo do rio.

Aí, o doutor estava lá tentando, com os aparatos que ele tinha. Tentando, né? Fazer o tratamento terapêutico dele, lá. Mas, o doutor, sabe quem era? Um tracajá. Olha ... tracajão!

Poxa! Aí... tudo falava lá. Era uma coisa esquisita. Um encanto fantástico. Aí, o doutor deu a mãozinha dele ... aquela mão! – Ham, tal, ô! Sou o doutor daqui.

E eu disse:

- Bom, eu sou ... vim para ver se ajudo alguma coisa.*
- É pra ajudar, eu não tenho com que tirar essa zagaia.*
- Não, não seja por isso.*

Puxei a peixeira de pescador... “agüenta aí, boto”, meti a peixeira assim, rés à zagaia, sabe? Puxei, veio a zagaia e ... lá o doutor arranjou uma folhas, estancou o sangue. Aí, o boto já começou a melhorar. Ah! Muito bem e tal. Meti a minha faca na bainha e...

- E agora?*
- Bom, agora, eu vou lhe levar lá em cima.*
- Está bom, está tudo bem, tudo resolvido, já foi tirado ...*

Ainda trouxe minha zagaia. Até hoje eu tenho ela lá em casa.

Aí, vamos lá, de novo. Foi aquele processo, inverso.

- Feche os olhos que nós vamos para cima d'água.*

Fechei os olhos. Aí, passou-se aquele processo, aquele turbilhão ia me levando. Chegou em cima.

- Abra os olhos.*

E, eu já estava na canoa. Aí, o boto remou ...

Ah! Bom, mas eu ia me esquecendo, que antes de sair de lá ... aí, o doutor disse:

- Bom, já que está tudo resolvido, eu vou acompanhar vocês até lá.*
- Está bem, vamos lá.*

O doutorzinho nadou, entrou numa canoa, viemos embora, os três. Eu, o boto, é ... transformado em homem, e o doutor, que era o tracajá. Viemos embora. Remou, remou, remou. Quando chegou perto da minha canoa, está muito bem e tal, passei para a minha canoa, amarrei a canoa ... deixei a canoa dele aqui, passei para a minha canoa. Aí...

- Está tudo okay. Então, muito obrigado pelo que você fez. Está ... Olha, desculpa eu ter é ... zagaiado o seu companheiro, eu não sabia.

Ele disse:

- Pois é, de hoje em diante, você sabe, quando ver um companheiro nosso na água, não faça mal para ele, que ele não está fazendo mal pra ninguém. E, nós não queremos fazer mal aos humanos e assim mesmo nós também pretendemos que os humanos não nos façam nenhum mal.

Eu disse:

- *Está tudo bom, de hoje em diante, eu vou respeitar mais os botos do que eu respeitava.*

- *Ok! Então, até outra vez.*

- *Até! - O cara me deu a mão – Está muito bem, obrigado.*

E eu de olho no doutor. Eu disse:

- *Poxa! Não peguei nenhum peixe, agora, esse doutor aqui dando sopa.*

O doutor botou a mão, assim, na beira da canoa, né? Está ... pra despedir de mim. E agarrei a mão do doutor ...

- *“Doutor, você vai me desculpar, mas ...”*

Puxei. Joguei pra dentro da minha canoa e disse:

- *Doutor, você vai me desculpar, mas você vai comigo.*

Aí, o boto:

- *Não, não... tu, tu, psiu ...*

Peguei a outra zagaia ... Peguei o doutor e fiquei ...

Está certo que eu fiquei com pena de levar o doutor comigo, mas o que eu estava pra fazer, não tinha pegado nada. Eu disse:

- *Doutor, o senhor vai me desculpar, mas o senhor vai comigo, vou servir de janta para os barrigudinhos. Puxei o doutor pra canoa e, nesse dia, nós jantamos o doutor, no duro (Francisco Bezerra, Santarém conta..., p. 45-51).*

Observando a forma como a narrativa progride, é possível afirmar que, nesta estória, o narrador não tem a mesma atitude de desconfiança em relação aos acontecimentos relatados que tem o narrador do Sherlock de Barcarena, que encena a dúvida, principalmente, através da forma de progressão textual que o texto apresenta. De fato, na estória acima, o narrador não questiona nem os seres que se lhe apresentam, nem as situações que experiencia. Sua atitude é aquela de aceitação da convivência dos homens com os “encantados”, como, em geral, são chamados os seres que habitam o imaginário do homem da Amazônia. A forma como a estória progride pode mostrar isto: a) o narrador/personagem entra em contato com um homem, que se apresenta como sendo um dos “companheiros” do boto arpoado pelo narrador/personagem, sem que isso seja tomado por ele como um fato extraordinário;

b) concorda em ir com este homem de branco para o local onde o boto se encontra ferido para tentar salvar o boto; c) o narrador/personagem, ao abrir os olhos e perceber que está embaixo d'água, respirando, reage com uma atitude de "maravilhamento" ("lugar lindo") frente ao ambiente inusitado; d) apesar do inusitado da situação, o narrador/personagem continua agindo naturalmente e consegue ajudar a retirar o arpão, salvando assim, a vida do boto que tinha sido por ele ferido. Há alguns momentos em que o narrador/personagem assinala uma espécie de "estranhamento" em relação a um determinado acontecimento como por exemplo nos trechos abaixo:

(12) *"Uma canoa remando ... o caboclo, uma hora dessa, vem atravessando o Tapajós? Se fosse um riozinho Tudo bem ... mas do meio do Tapajós? Uma hora dessa?"*

(13) *"Aí... tudo falava lá. Era uma coisa esquisita. Um encanto fantástico".*

No entanto, estas falas do narrador/personagem não chegam a abalar a sua atitude mais geral de aceitação dos fatos extraordinários por ele narrados. Este narrador/personagem não introduz, como diz Todorov, a dúvida no espírito do ouvinte/leitor. Os momentos de "estranhamento" são breves e logo seguidos por gestos de concordância da personagem em "jogar o jogo". Além disso, o narrador/personagem constrói um outro nível enunciativo: aquele em que ele busca confirmar a veracidade dos eventos narrados:

(14) *"Ainda trouxe minha zagaia. Até hoje eu tenho ela lá em casa".*

(15) *"...e, nesse dia, nós jantamos o doutor, no duro".*

Há ainda muitos outros aspectos interessantes presentes nesta e nas outras narrativas que compõem o corpus da tese que deverão ser analisados no capítulo 5. Até aqui, quis apenas mostrar como os narradores, ao contarem suas histórias, acabam por reiterar alguns elementos de nossa tradição literária, o que faz com que as narrativas constituam-se em um mosaico muito interessante e bastante revelador de nossas potencialidades imaginativas.

3. 3 Os desafios propostos pela ficção

Parafraseando Todorov, procurarei responder à seguinte pergunta: por que estes e não outros elementos são tão recorrentes nas narrativas da Amazônia paraense? Todorov, em sua obra *Introdução à Literatura Fantástica* (1992), começa sua reflexão respondendo a questão “o que é o fantástico?” e ao final de seu percurso, o autor se permite esboçar uma explicação mais abrangente sobre as funções deste gênero. Para ele, o recurso ao fantástico permite, em primeiro lugar, franquear certos limites inacessíveis aos escritores, possibilitando-lhes discorrer sobre temas que não poderiam ser mencionados em termos realísticos. Todorov, em sua obra, propõe a existência de duas redes temáticas: uma ligada ao *eu* e outra ligada ao *tu*.⁴³ Não irei discutir neste momento esta formulação, mas apenas faço referência a ela para dizer que a lista de temas concebidas pelo autor, principalmente aquela ligada ao *tu*, a saber, o incesto, o homossexualismo, o amor a vários, a necrofilia, a sensualidade excessiva

⁴³ Para o autor, a rede dos temas do *eu* corresponde à estruturação da relação entre o homem e o mundo (em termos freudianos, corresponde ao sistema de percepção-consciência, entendida como uma percepção particular de acontecimentos “estranhos” onde os limites entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra deixa de ser estanque). Já a rede dos temas do *tu* diz respeito à relação do homem com seu desejo, com seu inconsciente. Enquanto na rede dos temas do *eu*, o caráter do “estranho” tem a ver com o que é improvável do ponto de vista de nossa racionalidade, na rede dos temas do *tu*, o caráter do “estranho” é diferente, já que a crueldade ou as perversões humanas, segundo Todorov, não saem do limite do possível, sendo apenas socialmente estranhas ou improváveis.

etc., pode constituir-se em forte argumento para que se veja a presença de elementos sobrenaturais em uma estória como um pretexto, como uma forma de se falar sobre o que está culturalmente interdito. Todorov (1992:167), ao mesmo tempo em que coloca em dúvida a capacidade explicativa desta proposição em relação aos acontecimentos sobrenaturais em um texto, chama nossa atenção para o fato de que há uma parte de verdade nela: “cada um destes temas foi, de fato, muitas vezes, proibido, e pode sê-lo ainda hoje. A cor fantástica, aliás, nem sempre salvou as obras da severidade dos censores; “O Monge”⁴⁴ por exemplo, foi proibido por ocasião de sua reedição”.

Algumas narrativas da Amazônia paraense parecem funcionar desta maneira: transportam para o ficcional alguns temas sobre os quais somente se pode falar assim, de maneira alegórica. No primeiro capítulo, iniciei uma discussão sobre a função transgressora das narrativas, analisando a narrativa “O ogre”, que tematizava o canibalismo, atribuindo à personagem características inumanas, associando-a a uma fera. Ao analisar a narrativa mencionada, chamei a atenção para o fato de que é na/pela linguagem que se constrói uma espécie de “aceitação” das práticas sociais arriscadas. Em outras palavras, é na/pela linguagem que acontece a “domesticação” do desejo. Nas narrativas, a descrição do encontro dos homens ou mulheres com seres encantados é marcada, muitas vezes, por imagens em que o desejo sexual é latente ou por imagens que fazem alusão a um amor sexual fora dos limites da normalidade. Vejamos alguns exemplos:

⁴⁴ Esta obra de M.G. Lewis, cuja atualidade, segundo Todorov, deve-se principalmente a suas agudas descrições do desejo, trata de um monge ideal, que após ter sido tentado por Mathilde, um espírito maligno, apaixona-se por sua própria irmã, viola-a e mata, depois de ter assassinado a mãe.

(16) (...) À noite, ele foi, pegou o anzol dele e foi para a beira do poço e ficou sentado lá.

Aí era tarde e ele não conseguia pegar nada, nenhum peixe. Ele ficou, ele ficou lá.

Aí, de repente [], ele ... Aconteceu uma coisa muito estranha: deu um arrepio no corpo dele todinho. Ele ficou totalmente paralisado.

Aí, ele ... Uma coisa com que ele olhasse para o lado direito dele. Quando ele olhou, tinha uma moça linda, sentada numa pedra, que existe no lago, na beira desse poço.

Uma moça linda, de cabelos compridos lisos. Ela era branca e estava nua.

Aí ele olhou para ela e ficou totalmente Ele não sabia o que fazer. (...) (Odenilda R. dos Santos, *Abaetetuba conta...*, p. 128)

(17) O velho tinha uma filha, né. Então, o boto namorava com ela e vira e vira. Mas isso é verdade. Virou, virou, veio para Óbidos. Foi para o Lago Grande atrás de ver se conseguia a saúde da filha, né. E ele sempre maltratando. Sempre maltratando, quando ele assobiava, o boto assobiava para chegar lá, ela começava a gemer, gemer. E estava chupando ela. (...) (Isac Alves Santos, *Santarém conta...*, p. 86)

(18) O que tu tem? Filha dela? Tu está doente, amarela, inchada e esse bicho a assobiar aí, não está te fazendo alguma coisa?

- Ah! Mamãe, ele vem assobiando, assobiando, quando chega aqui perto, eu não sei mais de mim e fico amortecida. Não sei e nem vocês. Todos estão dormindo. Roncando. E eu não posso chamar porque estou amortecida. Depois que ele assobia ali, pra fora, é que eu me arrepio.

O velho disse:

- É boto que anda te esfaqueando. (...) (Armiro Ramos da Silva, *Santarém conta...*, p. 83)

Todorov (1992:167) ainda diz que, ao lado da condenação de certos atos pela sociedade, constituindo assim o que o autor chama de "censura institucionalizada", há também "a condenação que reina na própria psique dos autores". Para ele, o recurso ao fantástico é uma forma de combate a ambas as censuras, pois "os desmandos sexuais" e outros mais "serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo". Neste sentido, talvez seja interessante conferir a narrativa abaixo:

(19) Fut

Camaval!...

Aí, minha filha, quando foi sábado, ele disse:

- Minha velha, eu já vou.

- Pra onde é que tu vás?

- Pro carnaval. Vou pular carnaval

- Tu não vai, seu cabra sem-vergonha.

- Eu vou.

Aí, o homem, minha irmã, se fantasiou do “bicho”, credo em cruz! O diabo, com chifre, com rabo, minha irmã. Ele pulou sábado, domingo, segunda, terça. Gozando o camaval, dançando o camaval. Minha filha, ele dançou, dançou ... essas noites todinhas pro camaval. Ela em casa esperando ele e nada dele chegar, minha filha. Mas gozou, gozou os dias todinhos do carnaval. Aí, passou. Quando foi quarta-feira, minha filha, de manhã cedinho, sete horas... Ela viu aquela pessoa batendo na porta: pá, pá, pá... bateu na porta. E ela disse:

- Quem é? Será que já é o cabra sem-vergonha que vem chegando da rua...

Quando a mulher abriu a porta, minha irmã, ela viu aquele bicho: alto, preto, com dois chifres e o rabo. Aí, a mulher gritou:

- Valha, minha N. senhora! Senhora me acuda, que aqui está o [fut], na minha porta.

Aí, a mulher correu, minha filha, foi buscar o revólver:

Poh! Poh! ... Deu dois tiros. Quando ela deu dois tiros, minha irmã, aí o bicho Fut caiu: puff! Em cima da calçada. Aí, os vizinhos tudo vieram olhar:

- O que foi, vizinha?

Ela disse:

- Olha, o Fut ... matei o Fut! O Fut apareceu na minha casa. Matei o Fut!

- Vizinha, pelo amor de Deus, como é que esse Fut foi parar aqui, na sua casa? Bater na sua porta?

Minha irmã da minha alma, o pessoal correram. Foram chamar a polícia. Que abriram, minha irmã, quando abriram, minha irmã, a capa do Fut ... não era o marido dela?!

Minha irmã da minha alma, aí essa mulher gritou, pedindo socorro.

- Matei, matei, meu marido!

Tanto ser aceso. Foi castigo. Saiu sábado, domingo, segunda, terça. Aí, ela não foi pra cadeia. Era a tentação do Fut, mesmo. (Ruth Marina dos Santos, Santarém conta..., p. 104-105)

Nesta narrativa, considerando as postulações de Todorov sobre os temas das narrativas, é possível observar que, ao atribuir a atitude do marido da personagem de ir pular o carnaval sem nenhum tipo de limitação (a narradora nos diz que ele “gozou, gozou os dias todinhos de carnaval”) a uma espécie de “endemoniamento”, a narradora justifica o fato de a personagem assassinar o marido, revelando o desejo que, provavelmente, muitas mulheres têm de matar seus maridos quando estes não se comportam da maneira esperada por elas, quando quebram regras, desobedecendo aos princípios que envolvem o casamento (a fidelidade, por exemplo). A introdução do elemento sobrenatural no interior desta narrativa funciona como uma forma de transgredir as leis em dois momentos: funciona para o marido que, ao se fantasiar de “diabo”, quebra o vínculo do casamento e se libera para usufruir dos prazeres proporcionados pelo carnaval; em outro plano, funciona como uma justificativa para a mulher assassinar seu marido (já que este não era seu marido, mas sim, o diabo). Há ainda muito a explorar em relação a esta narrativa, o que devo fazer mais adiante, no capítulo 5, onde analisarei os recursos textuais/discursivos mobilizados pelos narradores para construir determinados sentidos para as narrativas enunciadas. Aqui, esta narrativa (dentro muitas outras que também apresentam estes mesmos recursos) constituiu-se apenas em um exemplo daquilo que Todorov denominou de “função social” das narrativas fantásticas.

Em relação às funções que os elementos sobrenaturais desempenham dentro do próprio universo da obra, Todorov (1992:171) distingue três: *uma função pragmática* (o sobrenatural assusta, emociona ou simplesmente mantém em suspense o leitor); *uma função semântica* (o sobrenatural constitui sua própria manifestação, é uma autodesignação); *uma função sintática* (ele entra no desenvolvimento da narrativa).

Para o autor, no entanto, é a última função, a função sintática, que está ligada mais diretamente à obra literária, pois estaria caracterizada pela forma como se dá o desenvolvimento da ação.

No entanto, não nos cabe aqui perguntar apenas sobre a função de um gênero, até porque, como foi possível vislumbrar anteriormente, nas narrativas parece acontecer um imbricamento de gêneros, isto é, nas narrativas parece que os gêneros se encaixam um nos outros, como nos fala Maingueneau. Esta questão deverá ser analisada mais detalhadamente no capítulo 5. Então, cabe aqui perguntar o que este estatuto ficcional característico destas narrativas nos disponibiliza. Até aqui, estendendo para a ficção em geral as postulações de Todorov sobre o fantástico, poderíamos compreender que muitas narrativas deste *corpus* como formas de atenuar e de explicar os conflitos culturais a que todos nós estamos submetidos. Bruner (1997:85), ao falar de nossa capacidade de transmitir experiência em termos de narrativa, defende que “a narrativa é um poderoso instrumento para produzir significado que domina grande parte da vida em uma cultura dos solilóquios na hora de dormir ao peso do testemunho no nosso sistema legal”. A despeito de sua concepção instrumentalista de linguagem, o autor se coloca na mesma linha de argumentação acima desenvolvida, já que também afirma que sem a habilidade para narrar, nós jamais “poderíamos suportar os conflitos e contradições que a vida social gera”.⁴⁵

Voltando à questão inicial, sobre o porquê de estes elementos (do gênero maravilhoso e do gênero fantástico) encontrarem-se tão visivelmente presentes nas

⁴⁵ É interessante conferir o que Bruner pensa mais especificamente a respeito das funções da narratividade em geral: “Começa a ficar claro porque a narrativa é um veículo tão natural para a psicologia popular. Ela lida (quase que a partir da primeira fala da criança, como veremos no capítulo seguinte) com o material da ação e da intencionalidade humana. Ela intermedeia entre o mundo canônico da cultura e o mundo idiossincrático dos desejos, crenças e esperanças. Ela torna o excepcional compreensível e mantém afastado o que é estranho, salvo quando o estranho é

narrativas, penso que uma perspectiva interessante continua a ser a de Wolfgang Iser. O autor postula que a ficcionalidade literária “não é a compensação de insuficiências existentes; pois ela não se resolve em um ideal. Ao invés, através dela se apresenta a dualidade do homem como fonte de mundos possíveis” (Iser, 1996b:98). Ainda segundo o autor, esta condição de duplo (*Doppelgänger*) resulta da posição excêntrica do ser humano: “sua existência é incontestável, sem que sua natureza seja disponível para o homem” (op. cit.:96). O autor compreende que esta indisponibilidade resulta do fato de que os limites das figuras do sujeito não cessam de ser constantemente traçados e superados.

É neste sentido que o autor afirma que o ser humano é, mas não possui a si mesmo. Como esta divisão não é uma característica da condição humana comumente aceita, a ficção literária, por não eliminar a relação entre disponível e indisponível, transforma-se no lugar onde esta relação pode ser encenada. Esta encenação, para Iser (1996b:356-357), “torna concebível a extraordinária plasticidade dos seres humanos, pois, precisamente porque parecem não possuir uma natureza determinável, podem expandir-se no raio praticamente ilimitado dos padrões culturais”. Iser (1996b:357) deduz daí a finalidade da encenação literária:

Se a plasticidade da natureza humana permite, mediante a multiplicidade de seus padrões culturais, uma formação ilimitada e contínua do ser humano, a literatura se transforma no panorama do que é possível, pois não é restringida pelas limitações, ou pelas considerações que determinam as organizações institucionalizadas no interior das quais a vida humana em geral, se desenvolve. Tal encenação permite não só uma liberação das limitações sociais, mas também, de forma ilusória, das restrições biológicas. Uma vez que o homem

torna-se presente para si mesmo em suas manifestações cambiantes, sem com elas coincidir, o caráter infinito das encenações aparece como a eliminação do fim.

O autor também nos fala que a necessidade do discurso encenado não resulta apenas desta posição excêntrica do homem, de ser e de, ao mesmo tempo, não possuir a si mesmo. Iser sinaliza para o fato de que como são também inacessíveis para nós os “pontos cardeais da existência humana”, a saber, começo e fim, procuramos fazer com que eles se tornem tangíveis. Isto não significa “discipliná-los em relatos ou imagens”, mas significa procurarmos uma forma de acesso à infinitude de possibilidades que se constituem na resposta ao inacessível. As narrativas analisadas neste trabalho de fato nos colocam, nas palavras de Iser, frente a frente com uma encenação que significa “algo diferente do que a própria vida empírica”, algo que, segundo o autor, subtrai-se ao conhecimento e à experiência. Este *algo diferente* permite, por um lado, que o ser humano tenha acesso a possibilidades que até então lhe estavam interditas. Por outro lado, a encenação nos permite perceber que estamos constantemente tematizando nossa alteridade e o fazemos numa linguagem que é, para o autor, uma forma de estabilização.

Capítulo 4

Sobre o *corpus* da tese

(O conto popular) Não tem mais o estatuto de um documento que não sabe o que diz, citado à frente de e pela análise que o sabe. Pelo contrário, é um “saber-dizer” exatamente ajustado a seu objeto e, a este título, não mais o outro do saber mas uma variante do discurso que sabe e uma autoridade em matéria de teoria (Michel de Certeau).

4.1 O *corpus* do programa de pesquisa

4.1.1 Objetivos e metodologia do programa

Apresentar o *corpus* sobre o qual um determinado trabalho será desenvolvido é uma tarefa que envolve justificativas em relação às escolhas feitas e em relação à metodologia utilizada na coleta e na transcrição dos dados. Porém, antes de apresentar o *corpus* da tese propriamente dito, pretendo fazer uma breve descrição das características gerais do programa de pesquisa do qual retiro as narrativas que são por mim estudadas.

As narrativas que são analisadas ao longo deste trabalho foram retiradas do *corpus* do programa “O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense” (de agora em diante, IFNOPAP), coordenado pelos professores Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões e Christophe Golder, ambos da Universidade Federal do Pará. O programa foi criado em 1993, com o objetivo de “recolher e analisar as histórias que circulam entre nosso povo: lendas, contos,

anedotas, etc” e também “preservar e difundir o acervo constituído”.⁴⁵ Atualmente, o programa é composto por projetos que se desenvolvem em diferentes áreas do conhecimento: estudos literários, educação, comunicação, lingüística e antropologia.

Com relação à forma como as narrativas foram coletadas, houve uma orientação geral para os pesquisadores do programa (alunos da graduação em Letras que eram bolsistas dos diferentes projetos ou voluntários) de que eles deveriam começar a procura dos informantes fazendo, em primeiro lugar, um levantamento informal com pessoas de suas relações pessoais ou pessoas conhecidas, pedindo-lhes que indicassem sujeitos para serem entrevistados, ou seja, que indicassem sujeitos que pudessem ser considerados “bons contadores de estórias”, que tivessem um repertório interessante de estórias para contar; em seguida, os alunos deveriam ampliar esta rede de informantes, a partir das informações recolhidas com as pessoas conhecidas e com autoridades na comunidade (médicos, professores, religiosos, políticos etc). Além disso, houve uma orientação para que não se “limitasse” a figura do informante, ou seja, as narrativas foram coletadas entre sujeitos de diferentes faixas etárias (jovens, adultos e idosos), de gêneros diferentes, de diferentes grupos sociais e em/de diferentes regiões. No que diz respeito à forma de estabelecer contato com o informante, os alunos foram orientados de maneira a esclarecer, logo no contato inicial, aqueles que se interessassem em participar da pesquisa sobre o caráter da proposta: um trabalho de equipe, sem fins lucrativos, com o objetivo de preservar e difundir as estórias que circulavam naquele meio. A propósito da gravação propriamente dita, houve uma orientação mais técnica em relação ao equipamento necessário à pesquisa (exame e

⁴⁵ Estes objetivos estão explicitados no texto do programa de pesquisa coordenado pelos professores Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões e Christophe Golder, aprovado pelas instâncias superiores da UFPA e pelo CNPq.

testagem prévios do equipamento) e uma orientação, transcrita abaixo, em relação aos procedimentos a serem seguidos durante a gravação:

DURANTE (a entrevista): - gravar inicialmente dados pessoais do informante, local data, hora, etc - verificar se o microfone está bem posicionado em relação ao informante; - anotar em folha de papel informações que julgar interessantes e ou perguntas para esclarecimentos posteriores. IMPORTANTE: não interromper a gravação. Só falar se for inquirido pelo informante; -controlar o avanço da fita; - virar a fita em momento de interrupção demorada; utilize esse mesmo mecanismo para trocar de fita. IMPORTANTE: não interromper a gravação, mesmo durante conversas e informações paralelas.

APÓS (a entrevista): - reformular as questões que ficaram pendentes durante a narrativa; - proteger a fita imediatamente após a gravação total (narrativa(s), perguntas e respostas posteriores) (Acheugas para técnicas e ética de coleta, mimeo).

A opção por não restringir a figura do informante encontra-se em perfeita coerência com os objetivos definidos pelos pesquisadores do programa: preservar e difundir (no sentido de integrar ao circuito letrado) a cultura popular. Este interesse em tentar apreender a “alma popular” de uma maneira bem ampla pode ser percebido pela metodologia da coleta que reflete uma determinada concepção de “povo”. A não caracterização mais detalhada dos sujeitos que contam as histórias (quem são, o que fazem, como é a vida deles na comunidade, etc.) parece pressupor que o povo é uma entidade que pode ser representada por qualquer um. Mais adiante, faremos uma breve discussão sobre a noção de “popular” que se encontra na base dos interesses e da metodologia deste projeto.

Os sujeitos que narram as histórias recolhidas pelo IFNOPAP, apesar de terem sido constituídos como “autoridades no narrar” (a metodologia de escolha dos

informantes privilegiou os sujeitos que eram considerados pela comunidade como “bons narradores”) não receberam um tratamento que particularizasse um pouco mais suas enunciações. Ao contrário, as informações de caráter etnográfico importantes para compreender a forma de produção das narrativas, quando existem, não se encontram organizadas em um banco de dados, tampouco compõem apêndices nos livros publicados. Em relação à maioria das estórias, é possível saber apenas os nomes de seus narradores, como é de praxe nas coletâneas publicadas por folcloristas. Apesar de os pesquisadores terem sido orientados para obter dados dos narradores, conforme é possível atestar pelo exemplo número (20) mais adiante, não é possível afirmar que esta tenha sido uma orientação seguida à risca. Tanto que não foi possível encontrar, de maneira sistematizada, informações sobre os narradores de dois dos volumes publicados com as estórias coletadas. Há apenas um conjunto de informações sobre alguns narradores do *Belém conta...*, mas este conjunto recobre somente um terço do número de narradores que compõem aquele volume. Desse modo, a figura dos sujeitos que narram as estórias que compõem o *corpus* deste programa de pesquisa não se encontra traçada de forma mais definitiva em termos sociológicos, o que nos leva a pensar que o adjetivo “popular” neste programa, designa uma generalidade e não, um contexto cultural particular. Para tanto, teria sido necessário “enumerar uma de cada vez, as categorias sociais de que se fala” (Bollème, 1988:51).

A metodologia do IFNOPAP que parece, a princípio, descuidada e frouxa, possui objetivos muito precisos: definir, segundo Certeau (1995:63), a cultura popular “como um patrimônio, segundo uma dupla grade histórica (a interpolação dos temas garante uma comunidade histórica) e geográfica (sua generalização no espaço atesta a coesão desta)”. Isto pode constituir-se em um dos principais motivos para a reiterada aparição

de certos temas (aspecto este que deveremos analisar ao longo desta tese) nos livros publicados. Além disso, os objetivos do programa também nortearam a escolha dos títulos dos livros publicados. Esta escolha revela, como nos diz Certeau (1995), uma preocupação em mapear geograficamente a *mentalidade* da Amazônia paraense: é importante, então, localizar (em Belém, em Santarém, em Abaetetuba), para, em seguida, reforçar a existência de uma unidade de repertório desta mentalidade.

O autor ainda nos alerta para o fato de que o saber sobre o “popular” permanece ligado a um poder que o autoriza. O nascimento destes estudos está ligado à censura social de seu objeto. Foi uma repressão política (a eliminação dos livros julgados subversivos ou imorais, em 1852, na França) que deu origem a uma curiosidade científica: em 30 de novembro de 1852, o ministro da polícia geral nomeou uma comissão permanente para o exame desses livros. Ainda segundo o autor, “é exatamente no momento em que o *colportage* (literatura veiculada por meio de livreiros ambulantes) é perseguido energicamente, que as pessoas cultas se debruçam deleitosamente sobre os livros ou os conteúdos populares” (op. cit.:58). No entanto, a noção de “popular” que é abordada por Certeau (1995) parece estar mais relacionada à capacidade de adesão do povo a uma determinada obra, sendo que esta exprimiria, nas palavras de Bollème (1988), a arte de se aproximar desta “força viva”, de se fazer semelhante a ela, sob a condição de desviar esta popularidade em proveito próprio. Sem dúvida, esta é apenas uma das facetas da noção de “popular”.

Para o programa de pesquisa de onde retiro o *corpus* desta tese, parece que o “popular” está relacionado a tudo aquilo que “surge do próprio povo”, tudo aquilo que pode ser caracterizado como “a expressão autônoma de seus interesses e de suas experiências” (Strinati, 1999:21). De qualquer maneira, os estudos sobre o “popular”,

objeto este sempre fugidio e de contornos pouco nítidos, parecem estar historicamente marcados por gestos que, por tentarem circunscrevê-lo, acabam por instituir a sua morte, já que o interesse por este objeto parece sempre se dar em função de um julgamento: o de que ele encontra-se em “vias de extinção”.

4.1.2 Descrição dos rituais de narrar instituídos

A partir da observação de transcrições dos eventos narrativos, farei algumas observações sobre o contexto sócio-cultural mais amplo a que este *corpus* está submetido. O *corpus* do programa de pesquisa “O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís da Amazônia Paraense” é construído em uma situação comunicativa que apresenta um forte caráter institucional: um estudante universitário (que foi submetido a um determinado treinamento para executar tal tarefa) falando em nome de um grupo de pesquisadores da instituição universitária, pede a um interlocutor (muitas vezes já previamente avaliado por membros da comunidade ou grupo social ao qual pertence como um bom contador de histórias e/ou como uma espécie de “memória viva” dos acontecimentos) que lhe conte uma história para fins de registro e análise. Apesar de toda a tentativa de fazer com que as enunciações das narrativas ocorressem da maneira mais espontânea possível, não pude deixar de levar em conta que não se trata aqui, pelo menos da 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 conveniência. (Koch, 1992). Transcreverei agora um exemplo de uma entrevista inicial entre um pesquisador do programa (A) e um sujeito informante (B):

(20)

A - Seu nome?

B - Dona Ester ... 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 - 1º.

A - 1ª. série? ... Ah tá ... e::: ... a senhora té em Óbidos desde quando? ... desde ()

B - Hum ... num tem data.

A - Há muito tempo?

B - Ichi meu filho ... todos meus filho nasceu em Óbidos ... todos ... todos todos ... nasceu o mais velho ... o mais criança ... são três filhos tudo nascido em Óbidos... (já estou anos e anos em Óbidos) ... agora num me lembro das data.

A - E 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)

A partir da observação do exemplo acima, é possível perceber a forma de abordagem do informante e as dificuldades aí implicadas, como por exemplo, mal-

entendidos (ver o momento em que a pesquisadora faz ao informante a pergunta “sua idade?” e ela responde “Óbidos”, porque interpreta estar a pesquisadora lhe perguntando sobre o lugar onde vive (“sua cidade?”)), a formalidade e a assimetria na relação entre os interlocutores (já que um deles precisa registrar determinadas informações sobre o outro, o que leva um sempre a fazer perguntas e o outro sempre a responder, não ocorrendo nem reversibilidade nos papéis e nem um fluxo conversacional mais informal) e uma certa frustração ou quebra da expectativa que a pesquisadora tinha em relação à informante, já que esta lhe diz que não se lembra de nenhuma estória para lhe contar. Vejamos agora um exemplo em que, apesar das fortes restrições a uma situação comunicativa mais descontraída, há a presença de outros participantes além do pesquisador e do informante e a narrativa é co-construída pelo sujeito informante (B) e por outros falantes secundários, (C) e (D):

(21)

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

A - [aquela seu Zé ...

B - [olha

A - da senhora do do cemitério

B - é:: (2.10) é::: 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 NOlte (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 ... nos moramos bem próximo do cemitério ... e deu mais um grito (1.70) aí ninguém nu/ela não viu mais nada ... depois disso. (José Lisboa de Avis, 63 anos).

Apesar da formalidade do contexto em que as narrativas foram produzidas e apesar da pouca atenção, em termos metodológicos, ao ritual de narrar em si, parece que muitas vezes, como veremos mais adiante, as narrativas foram enunciadas não apenas para o pesquisador, mas também para um público mais amplo (familiares, vizinhos, amigos), o que possibilitou uma redefinição deste mesmo contexto, que passou a apresentar um maior grau de informalidade.

Nestes contextos, pode ocorrer a participação do que Bublitz (1988) denomina de *falante secundário*.⁴⁶ 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 (2), o falante (C), que não é o entrevistador, constitui-se no falante secundário 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

⁴⁶ Este papel de “falante secundário” é o desempenhado por Cesária, mulher de Alexandre, contador de estórias e personagem principal da obra *Alexandre e outros heróis*, de Graciliano Ramos: “(...) Enquanto enxergava o interior do corpo, via também o que estava fora, as catingueiras, os mandacarus, o céu e a moita de espinhos, mas tudo isso parecia cortado, como já expliquei: havia apenas uma parte das plantas, do céu, do coração, das tripas, das figuras que se mexiam na minha cabeça. Refletindo, consegui adivinhar a razão daquele milagre: o olho tinha sido colocado do avesso. Compreendem? Colocado pelo avesso. Por isso, apanhava os pensamentos, o bofe e o resto. Tenho rolado por este mundo, meus amigos, assisti a muita embrulhada, mas essa foi a maior de todas, não foi, Cesária? - Foi, Alexandre, respondeu Cesária. (...) Essa foi diferente das outras. (Ramos,1997:23)

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 “backing 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 intervenções, demonstram que possuem um conhecimento partilhado sobre o enredo. No entanto, suas intervenções, apesar de contribuírem para o desenvolvimento da narrativa, são intervenções que ajudam a confirmar a posição do narrador como falante principal. Esta narrativa exemplifica um determinado ritual de narrar, onde um tipo de interação mais simétrica e o conhecimento partilhado pelos interlocutores podem regular, por assim dizer, a forma e o estilo da narrativa.

Uma outra narrativa pode exemplificar um outro tipo de ritual, provavelmente mais freqüente, pelo que pude observar em outras transcrições, onde o público (o pesquisador e eventuais outros ouvintes) apenas escuta e não participa da construção da narrativa:

(22) B: ... contam também... que tinha uma parteira ... que ela era chamada pra assistir com as mulheres que iam ganhar crianças ... quando foi uma tarde ... a filha dela ela morava sozinha com a filha dela ... quando foi uma tarde... a filha dela saiu já seis horas disse ... mamãe, a senhora nem sabe a senhora vai sair ... já vem gente ali lhe chamar ... vinha uma canoa que vinha bamburrada ... vinham remando ... aí chegou na beira do rio aí parou ... aí saiu aquele rapaz louro ... alto bonito ... aí foi direto pra casa da velhinha que era parteira ... aí chegou e disse ... olha eu vim lhe buscar ... pra senhora assistir minha esposa que ela não está passando bem ... e ela ela não recusava ... ela ia mesmo com todo mundo que vinha chamar ... ela ia mesmo podia ser a hora que fosse né? ... aí ela disse está muito bem ... aí pegou a maletinha dela e chegou embarcou na canoa ... quando foi em alto rio ele disse feche olho ... aí ela fechou

o olho ... aí ele disse pode abrir ... quando ela abriu onde ela estava era só boto e a bota lá pra ganhar neném né ... aí ele disse olhe ... a senhora veio aqui para assistir com essa bota ... não vai lhe acontecer nada ... na hora que a senhora desocupar nós vamos lhe levar no mesmo ponto... aí tudo bem fez o parto... botaram a velha na canoa e vieram deixar em casa (Hermita O. Noronha)

Nos capítulos 2 e 3, apresento a hipótese de que estes rituais de narrar, instituídos a partir de interesses acadêmicos, encontram-se regulados pela instituição literária, que possibilita um determinado tipo relação entre os interlocutores, a saber, aquela em que narrador e público estão com a atenção dividida entre o narrar e o que é narrado. Além disso, discuti o “intuito discursivo” do narrador e a qualidade da “escuta” do público mais imediato. Na seção seguinte, apresento as formas escolhidas pelos pesquisadores para fixar as narrativas orais.

4.1.3 A fixação das narrativas orais

Como um dos objetivos do projeto de pesquisa acima citado era o de difundir o acervo reunido, em 1995, a Universidade Federal do Pará e a editora Cejup iniciam a publicação da série *Pará conta...*, que, atualmente, constitui-se de três volumes: *Santarém conta...*, *Belém conta...* e *Abaetetuba conta...*. O primeiro volume contém 52 narrativas, o segundo volume contém 43 narrativas e o terceiro apresenta mais 52 narrativas selecionadas pelos coordenadores do programa. Tanto os narradores como os pesquisadores são citados e para cada narrativa foi escolhido um título.

Para que possamos ter uma idéia de como se deu a fixação das formas orais, transcreverei a mesma narrativa do exemplo anterior, que faz parte do volume *Santarém conta ...* (1995:34-35):

(23)

*A parturiente**... aquele parto foi inesperado*

Contam também, que tinha uma parteira, que ela era chamada pra assistir com as mulheres que iam ganhar crianças.

Quando foi uma tarde, a filha dela... (ela morava sozinha com a filha dela). Quando foi uma tarde, a filha dela já saiu, já seis horas, disse:

- Mamãe, a senhora nem sabe, a senhora vai sair? Já vem gente ali lhe chamar.

Vinha uma canoa que vinha bamburrada.⁷ Vinham remando.

Aí, chegou na beira do rio. Aí parou. Aí, saiu aquele rapaz louro, alto, bonito. Aí, foi direto pra casa da velhinha que era parteira.

Aí, chegou e disse:

- Olha, eu vim lhe buscar, pra senhora assistir minha esposa, que ela não está passando bem. E ela não recusava. Ela ia mesmo com todo mundo que vinha chamar. Ela ia mesmo, podia ser a hora que fosse, né?

Aí, ela disse:

- Está muito bem.

Aí, pegou a maletinha dela e chegou, embarcou na canoa.

Quando foi em alto rio, ele disse:

- Feche o olho.

Aí, ela fechou o olho. Aí, ele disse:

- Aí, agora pode abrir.

Quando ela abriu, onde ela estava era só boto, e a bota lá, pra ganhar nenê, né?

Aí, disse:

- Olha, a senhora veio, pra assistir com essa bota. Não vai lhe acontecer nada, na hora que a senhora desocupar, nós vamos lhe levar no mesmo ponto.

Aí, tudo bem. Fez o parto. Botaram a velha na canoa e vieram deixar em casa. (Hermita O.

Noronha)

⁷. Significa: repleta, cheia

Como foi possível perceber, há diferenças formais entre a transcrição da narrativa sem o objetivo de publicação e a transcrição da narrativa para a publicação. Considerando que as formas de apreensão da oralidade constituem-se em práticas

sócio-culturalmente determinadas, que vão sempre revelar um determinado ponto de vista sobre este fenômeno, proponho tratar, em um primeiro momento, a questão da transformação da narrativa enunciada oralmente para um formato escrito nos seguintes termos: esta transformação não deve ser compreendida como um processo de transcrição, mas, como um processo de tradução. Em outras palavras, a fixação de um texto não é um problema de natureza estritamente lingüística, já que, segundo Olson (1997:161), "os textos, em princípio, nunca representam por completo o que é dito oralmente".

Geertz [1983] (1999), em um de seus ensaios sobre as relações entre cultura e imaginação moral, a partir das análises das tradições culturais, faz a crítica à doutrina do relativismo cultural, segundo a qual não podemos nunca entender, de maneira adequada, a imaginação de outros povos, afirmando que é possível entender essa imaginação alheia. Para tanto, o autor nos sugere, então, o seguinte caminho:

É claro que podemos sim entender essa imaginação alheia de forma bastante adequada, ou pelo menos tão bem quanto se pode entender algo que não seja propriamente nosso, mas isso não será possível se nos limitarmos a olhar por trás das interpretações intermediárias que nos relacionam com aquela imaginação. É preciso olhar através delas. (grifos do autor) (op. cit:69-70)

Constituir como *corpus* de um trabalho um conjunto de narrativas previamente coletadas, selecionadas e publicadas por um programa de pesquisa do qual, a princípio, eu não fazia parte, é necessariamente encontrar-se neste lugar descrito por Geertz (1999): aquele em que somente temos acesso ao que nos é alheio através de interpretações intermediárias, que nos colocam frente a frente nas palavras do autor, com o funcionamento de sensibilidades distantes. Em geral, esta é a posição pouco

confortável dos historiadores, de muitos antropólogos (como é o caso do próprio Geertz no ensaio citado), de muitos estudiosos da literatura e também de analistas do texto/discurso. É neste sentido que compreendo as narrativas publicadas já como uma forma de tradução, ou seja, como interpretações intermediárias que nos dão acesso às enunciações orais ocorridas.

Sem dúvida nenhuma, como já foi dito anteriormente, muitos aspectos situacionais⁴⁷ que condicionaram a produção das narrativas (tal como a descrição do ritual de narrar: seu público mais imediato, a forma de participação deste público, a expressão corporal do narrador e de seu público, as trocas verbais entre eles durante a narração da(s) estória(s), etc.) não foram descritos de maneira sistemática nas coletâneas publicadas. Acredito que isto tenha ocorrido também em função dos objetivos do programa: coletar, preservar, analisar e difundir as formas narrativas. Os pesquisadores do programa estavam interessados nos produtos textuais, provavelmente, baseados na concepção de que estas construções imaginativas, por elas mesmas, como nos diz Geertz (1999:69-70) possuem “o poder de atrair qualquer pessoa além de seu público mais imediato”. Além disso, como bem nos mostra o título do programa de pesquisa, o objeto de estudos deste grupo de pesquisadores é o “imaginário”, que pode ser apreendido apenas através da observação das formas narrativas.

No entanto, ao “olhar através das narrativas”, foi possível perceber que mesmo tendo sido o interesse acima constituído como o mais importante, isto não impediu que

⁴⁷ Um exemplo de simulação literária de uma situação em que o ritual de narrar é apresentado em sua plenitude, com toda a beleza e graça que lhe são tão próprias, é a obra *Alexandre e outros heróis* (1997), de Graciliano Ramos, já mencionada anteriormente. Neste livro, a personagem principal, Alexandre, um homem do sertão do nordeste, meio caçador, meio vaqueiro, é um contador de estórias, que tem como público cativo sua mulher, Cesária, com quem possui uma completa afinidade, (tanto que ela sabe suas estórias tão bem quanto ele próprio) e seus vizinhos: seu

as coletâneas nos fornecessem algumas pistas sobre o fato de as narrativas terem sido enunciadas oralmente. Começamos pela forma como as narrativas são apresentadas ao público leitor. Em todos os três volumes (*Belém conta...*, *Abaetetuba conta...*, *Santarém conta...*), há um texto de apresentação que, em geral, discorre um pouco sobre a cidade que foi palco das narrativas que se seguirão e fornece uma justificativa (repetida nos três volumes) para a existência do próprio projeto de pesquisa e para a publicação de uma amostra das narrativas recolhidas na cidade: a necessidade de melhor saber, de preservar e de divulgar as ricas tradições culturais do Pará. Também neste texto de apresentação comenta-se a estrutura do volume, que não se constitui apenas de narrativas coletadas, mas, também, de depoimentos dos alunos-pesquisadores e de recriações feitas ou por pesquisadores do programa ou por outros sujeitos.⁴⁸ Após este texto, segue o sumário das narrativas e, depois dele, em uma página separada, o texto que reproduzirei abaixo:

(24) *Narrativas*

Os textos desta publicação apresentam-se tal qual foram transcritos pelos pesquisadores do programa IFNOPAP (o Imaginário nas Formas Narrativas Oraís da Amazônia Paraense).

Daí a presença constante de marcas de oralidade, de traços regionais, expressões e construções peculiares devido às circunstâncias da recolha e à fidelidade da transcrição.

Aparecem ainda os seguintes símbolos:

Libório, cantador de emboladas, o cego preto Firmino, Mestre Gaudêncio curandeiro, que rezava contra mordeduras de cobra e Das Dores, benzedeira de quebranto e afilhada do casal.

⁴⁸ O volume *Belém conta...* traz transcrições das narrativas, recriações feitas pelos pesquisadores e alguns depoimentos sobre as condições da coleta. O volume *Santarém conta...* traz transcrições das narrativas e recriações também feitas pelos pesquisadores do programa. O volume *Abaetetuba conta ...* traz transcrições das narrativas e recriações feitas por crianças a partir da experiência de uma professora que também era pesquisadora do programa.

- [] utilizados para enquadrar palavras ou expressões que suscitaram dúvidas no transcritor (por exemplo, em casos de defeitos técnicos da gravação). Quando vazios, os colchetes indicam silêncio significativo (hesitações, embaraços, etc.).
- () enquadram a fala do próprio pesquisador.

De uma forma geral, acredito que “a passagem de uma ordem, a do oral, a outra ordem, a do escrito” (Marcuschi, 2000b) não se dá sem que se considere os processos interpretativos que constituem o olhar sobre “sensibilidades distantes” (Geertz, 1999). No caso das narrativas da Amazônia paraense, há um duplo distanciamento: em primeiro lugar, em relação às “sensibilidades” dos narradores; em segundo lugar, em relação às “sensibilidades” dos pesquisadores/tradutores. De agora em diante, estarei discutindo o ponto de vista dos pesquisadores e alguns dos recursos por eles utilizados para tentar operar a passagem da ordem do oral para a ordem do escrito.

Marcuschi (2000b) denomina “retextualização” o processo de “passagem de uma ordem a outra ordem”, processo este que envolve “operações complexas que interferem tanto no código, quanto no sentido do texto”. (op. cit.:26). É interessante perceber que, em todos os documentos, ao comentarem a transcrição feita das narrativas orais coletadas, os pesquisadores enfatizam a idéia de que a transcrição “é fiel” ao que foi enunciado. Sem dúvida, a forma como as narrativas orais foram fixadas possibilitou análises que não poderiam ter sido feitas, caso estes pesquisadores tivessem a mesma atitude dos tradicionais folcloristas, que apagavam toda e qualquer marca de subjetividade dos narradores, chegando, muitas vezes, a modificar a narrativa que lhes havia sido confiada. A forma como as narrativas foram fixadas é diferente da forma tradicional de fixação de narrativas orais, observada nas coletâneas de contos populares publicadas: os pesquisadores registraram (mesmo que de forma não

sistemática) uma série de fenômenos típicos da oralidade, tais como as descontinuidades sintáticas, as topicalizações, os marcadores conversacionais, as hesitações, as repetições, as reformulações, as inserções parentéticas, os comentários dos narradores, etc. Em outras palavras, os pesquisadores, ao privilegiarem registrar estas marcas e não outras, também nos revelam a sua concepção de oralidade, definida por esta seleção de determinados fenômenos da oralidade (e não de outros) para serem registrados. As transcrições das narrativas orais publicadas são apenas um pálido retrato do fenômeno da *performance* de um narrador ao enunciar o que enuncia, ao resolver participar de um ritual que, mesmo não tendo sido sua iniciativa, o constitui como o belo lugar da autoridade e da sabedoria.

De qualquer maneira, esta forma diferenciada de fixar as narrativas, apesar de revelar apenas uma determinada visão do fenômeno da oralidade, possibilita enxergar como a tradicionalidade é, de fato, um fenômeno que comporta a repetição e a diferença. Esta discussão está feita no capítulo 5 deste trabalho. No entanto, isto não quer dizer que a narrativa oral tenha sido tratada de forma a revelar toda a “força ilocucionária” (Olson, 1997) que lhe é inerente: aquilo que ela insinua, que implica, que indica, na maioria das vezes, não é possível de ser fixado, pelo menos quando se tem o propósito de transformá-las em textos mais independentes da situação enunciativa em que foram produzidos.

Apesar da impossibilidade de uma transcrição fiel, principalmente, considerando os objetivos do programa de pesquisa de onde retiro as narrativas, os pesquisadores se utilizaram de alguns recursos de “editoração” (Marcuschi, 2000b), recursos estes que fornecem pistas sobre a situação enunciativa. As notas de rodapé são um destes recursos utilizados com os seguintes propósitos:

- a) fazer comentários de várias ordens sobre a situação enunciativa;
- b) descrever recursos suprasegmentais (por exemplo, diminuição do volume da voz, onomatopéias) e paralingüísticos (por exemplo, gestos) utilizados pelo narrador no momento da enunciação da narrativa;
- c) fornecer a variante da expressão lingüística realmente utilizada pelo narrador no lugar da expressão padrão escrita no texto;
- d) fornecer o significado de termos regionais;
- e) "traduzir" a variação lingüística de nível lexical e/ou sintático que ocorre nos textos, fornecendo a versão culta das expressões;
- f) explicar os elementos dêiticos presentes nos textos.

Muitas narrativas apresentam várias notas com diversas funções e muitos são os exemplos que podem ser dados para ilustrar as diferentes funções exercidas pelas notas nas narrativas publicadas. Abaixo, fornecerei um exemplo de cada uma das funções acima descrita:

(25a)

Era um homem que tinha três filhas. Uma era Ana, outra Maria e a outra era a Rosa. A Ana Maria era a menor, é isso mesmo: a menor. A Ana Maria era a menor. Aí, ele disse:

- Bom, minhas...

A mãe delas tinha morrido e deixado elas três.

(-É, uma era Ana, Ana Maria?)⁶

- Ana Maria, Ana Maria, uma Rosa... E a outra? Como era? Vocês não estão prestando atenção.

(- Eu estou pres... Atenção. A senhora disse: Ana...)

- Du-vi-do! Está?⁷ (Francisca Paulina Cardoso, Belém conta..., p. 13).

⁶ A digressão feita a partir desse ponto, foi devido a confusão com os nomes das personagens. A informante acabou repassando para o público ouvinte (a entrevistadora, alguns vizinhos e familiares) a responsabilidade de esclarecer a questão.

⁷ Como o gravador havia sido desligado, a informante pergunta se já pode retornar a narrativa.

(26b)

(...) *Aí, o Tejo disse:*

- *Olha, você quer ir na casa do seu pai?*

- *Quero!*

- *Então vamos! Monte na minha costa.*

Aí, ela montava na costa dele e entrava por dentro de um buraco.

(- Mas ela tinha que ficar de olhos fechados).

Tinha.

- *Feche o olho e monte na minha costa.*

Aí, ela montava na costa daquele bicho ...

- *Feche o olho!*

[Viu...!]¹³ por dentro do buraco. Quando ela.... (Francisca Paulina Cardoso, Belém conta..., p. 16)

¹³ *[Viu...!], [fil...!]: onomatopéia que denota movimento veloz. É seguida de gesto: a informante levanta o braço direito e o mergulha no ar.*

(27c)

(...) - *Mas, o que é que o senhor tem, papai?*

Ele disse: - Não é nada, minhas filhas. É porque a gente... Eu estou me lembrando da mãe de vocês, eu começo a chorar.

- *Não é isso não, porque já faz muito tempo que a minha mãe morreu¹⁰, você nunca chegou triste como chegou hoje. (Francisca Paulina Cardoso, Belém conta, p. 15)*

¹⁰ *A informante reproduziu a fala da menina, dizendo "móio".*

(28d)

(...) *Aí, a gente ficava lá. Gritava e ninguém ouvia. E o meu pai bem perto de nós. Aí, descansava, mas, depois, de repente ... Aí, ele... Nós inventamos... Inventamos, não! Falaram*

que a gente podia fazer uma, uma peconha¹⁷, que a gente sobe na [palmeira] e jogava pra trás. *Conversa do interior. Aí ... eu sei que deu certo. (Rosalina Novaes, Belém conta..., p. 37)*

¹⁷ Peconha: laço de corda ou de embira preso ao tronco das árvores sem ramos para nele se colocarem os pés a fim de subir, muito utilizado na região amazônica.

(29e)

A minha irmã estava mofina³⁵ já, de repente ela começou a ficar pálida. Ficando pálida... E ninguém sabia o que era. Mas deixa estar que ... aí, a minha mãe começou a observar. E, de noite, tinha aquele troço que vinha... (Amadeu dos Santos, Santarém conta, p. 79).

³⁵ Deprimida

(30f)

(...) O meu avô gostava de fumar tabaco de corda, e nesse dia o ... Era seis da manhã, umas seis horas da manhã. O marreteiro estava vendendo tabaco pro meu avô, né? Quando ouviram um grito do rio. Grito! Grito! Tinha uma outra família que morava muito mais acima deles, do outro lado do rio e cortavam seringa daqui pra baixo mais, né?²⁰

(Agenor Matos, Belém conta, p. 56)

²⁰ Cortavam seringa em direção à desembocadura do rio.

É interessante observar as escolhas feitas por parte dos pesquisadores de forma a dar (de maneira não sistemática, como já foi dito anteriormente) algumas indicações sobre o caráter oral das narrativas. Pelo que pude observar nos três volumes, quando os pesquisadores decidem fazer notas, há dois principais movimentos de circunscrição daquilo que é narrado: *um em relação aos gestos enunciativos do narrador* ("o informante imita o ruído da água quando o boto salta", "a informante bate com a mão fechada, na mesa para confirmar o seu compromisso (da personagem)") e *outro em*

relação à própria língua (“a informante diz ‘severgonho’”, “cambar: cair. Nesse contexto, significa adormecer”).

Ao apresentarem os *índices de oralidade* (Zumthor, 1993) das narrativas predominantemente através da descrição de alguns gestos enunciativos do narrador e através da “tradução” da variação lingüística, os pesquisadores evidenciaram um intuito de constituir textos que pudessem ser compreendidos fora da situação de enunciação mais específica em que foram produzidos, ou seja, que pudessem atrair a atenção de qualquer pessoa além de seu público imediato. Esta postulação pode ser confirmada pela observação da mudança que ocorre na marcação das interferências do pesquisador no momento em que o narrador está contando sua estória. No livro *Belém conta....*, das 43 narrativas publicadas, 18 apresentam a transcrição das interferências do pesquisador, enquanto que no volume *Santarém conta...*, de 52 narrativas, apenas 04 narrativas as transcrições destas interferências e no volume *Abaetetuba conta...*, com 52 narrativas, o número de narrativas que apresentam as transcrições cai para 03. A narrativa (23), apresentada anteriormente, é um exemplo de texto em que não há interferência dos pesquisadores. Vejamos um trecho de uma narrativa em que o pesquisador e outro sujeito que também estava participando daquela situação enunciativa fazem interferências na narrativa que está sendo enunciada:

(31) (...) *Ele se preocupava: como era pra ele sair dali? Aí, foi obrigado ele falar! Chamou o velho e comunicou que ele queria ir embora. Queria ir embora porque ele tinha família e faziam três dias que ele estava desaparecido e queria comunicar com a família que ele estava vivo, né? Aí, o velho...*

(Fazia três dias que ele estava desaparecido?)²⁴

Três dias que ele estava desaparecido. Aí, o velho disse pra ele:

(Depois que ele botava o couro, ele se esquecia, perdia a memória?)

Ele se esquecia. Ele só se lembra quando o velho botava o couro na costa dele. Daí pra frente, ele não sabe mais de nada. Só se lembra de novo quando já estavam junto novamente, lá, ele e aquele pessoal ... Voltava [] Aí, o velho disse pra ele:

- Olha, promete que você nunca mais vai caçar porco? ... (Agenor Matos, Belém conta..., p. 65)

²⁴ Pergunta feita pelo informante Pedro P. Almeida, que estava próximo no momento em que seu Agenor estava narrando esta história.

Este trecho e os outros exemplos acima são interessantes porque, a partir dos indícios que eles nos fornecem, é possível afirmar que, apesar de não ter havido uma orientação para que os pesquisadores documentassem mais detalhadamente o contexto de cada um dos encontros com os narradores, e, a despeito dos interesses de pesquisa (a questão do imaginário) que motivaram os encontros entre narradores e pesquisadores, aquele tradicional ritual de narrar, que envolve um determinado tempo, alguém que é instituído como aquele que tem a autoridade para tomar a palavra mais longamente, um público respeitoso e atento, que apesar de, às vezes, já conhecer a estória, não se furta a escutá-la novamente, que pode inclusive interferir no curso da estória, (com os devidos limites estipulados pelo próprio ritual), perguntando para se esclarecer ou apenas para confirmar aquilo que entendeu, etc., conseguiu ser instaurado, apesar de todas as dificuldades e de todo o estranhamento provocado pela presença de alguém gravando as falas. É este ritual de narrar que foi qualificado, no capítulo 3, como aquele que institui o "acordo ficcional" entre os interlocutores. É este ritual de narrar que possibilita a inserção destas narrativas no domínio do ficcional.

Como ficará evidenciado nas análises desenvolvidas no capítulo 5, os pesquisadores, na passagem do oral para o escrito, não apagaram os comentários (mesmo parentéticos) dos narradores, suas hesitações, os truncamentos sintáticos

ocorridos, as reformulações, etc.. Estas marcas da oralidade presentes nas publicações das narrativas causam estranhamento nos leitores (pude verificar isto nas inúmeras vezes que mostrei estas publicações para diferentes interlocutores), mas deixa apenas entrever, (caso nos permitamos “ler” de uma maneira diferente) o belo espetáculo da tradição oral.

Finalizando este olhar inicial sobre o *corpus* do programa de pesquisa, gostaria de, a partir de agora, apresentar a maneira como constituí o *corpus* da tese. Este é o assunto do próximo ponto.

4.2. A constituição do *corpus* da tese

Dominique Maingueneau, em seu livro *O contexto da obra literária* (1995), ao postular que a maneira como um texto se institui materialmente é parte integrante de seu sentido, afirma que a tradicional oposição entre oral e escrito é uma fonte de equívocos na medida em que mistura distinções situadas em diferentes planos. Em sua discussão sobre a relação entre veículo e obra, o autor propõe algumas distinções: entre enunciados orais e gráficos; entre enunciados dependentes e os independentes do contexto não-verbal, entre enunciados de estilo escrito e os de estilo falado; entre os enunciados mediatizados e os não-mediatizados; entre os enunciados estáveis e os instáveis. Como uma de minhas hipóteses é a de que o conjunto de narrativas orais que constituem o *corpus* desta tese inscrevem-se no domínio do ficcional, estas distinções são extremamente relevantes na medida em que, neste caso, a oralidade é compreendida como encontrando-se submetida às restrições da instituição literária. Assim, por exemplo, em relação à última distinção, o autor afirma que nem todo o

enunciado oral é necessariamente instável; isso depende de sua condição pragmática.

Ainda para o autor,

A literatura, oral ou gráfica, está crucialmente ligada à estabilização. Mas esta pode ser garantida de várias maneiras. (...) O importante não é, pois, tanto o caráter oral ou gráfico dos enunciados quanto sua inserção num espaço simbólico protegido. O enunciado literário é garantido em sua materialidade pela comunidade que o gere. Reivindica uma filiação e abre uma série ilimitada de repetições. Capturado na memória, aquela da qual vem e aquela em que está destinado a entrar, pertence de direito a um corpus de textos consagrados. Enquanto na literatura oral as gravações revelam variações importantes nas diversas recitações de um poema pelo mesmo cantor, este último pretensamente recita toda a vez a mesma obra. Decerto ele não tem a mesma concepção da identidade de uma obra que um escritor francês do século XX, mas associa de fato sua enunciação a uma exigência de estabilidade (op.cit.:87-88).

Esta estabilidade que o narrador atribui a sua enunciação parece estar relacionada à construção de sua autoridade.⁴⁹ Retomarei esta discussão no capítulo que se segue. O importante neste ponto de minha argumentação é compreender que o caráter oral das narrativas da Amazônia paraense parece encontrar-se submetido às restrições da instituição literária em função de quatro fatores: (i) as narrativas acham-se inseridas no que chamei de “corrente da tradição”, ou seja, encontram-se filiadas a uma memória (capítulo 1); (ii) as narrativas encontram-se inscritas no domínio do ficcional

⁴⁹ Esta exigência de estabilidade parece estar interessantemente exemplificada no trecho que se segue: “(...) - Diga, seu Firmino, convidou Alexandre. - Pois é, tornou o cego. Vossmecê não se ofenda, eu não gosto de ofender ninguém. Mas nasci com o coração perto da goela. Tenho culpa de ter nascido assim? Quando acerto num caminho, vou até topar. Destampe logo, seu Firmino, resmungou Alexandre enjoado. Para que essas nove-horas? - Então, como o dono da casa manda, lá vai tempo. Essa história da onça era diferente a semana passada. Seu Alexandre já montou na onça três vezes e no princípio não falou no espinheiro. Alexandre indignou-se, engasgou-se, e quando tomou fôlego, desejou torcer o pescoço do negro: - Seu Firmino, eu moro nesta ribanceira há um bando de anos, todo mundo me conhece, e nunca ninguém pôs em dúvida a minha palavra. - Não se aperreie não, seu Alexandre. É que há umas novidades na conversa. A moita de espinheiro apareceu agora. - Mas, seu Firmino, replicou Alexandre, é exatamente o espinheiro que tem importância. Como é que eu iria me esquecer do espinheiro?...” (Ramos, 1997:19). Ao final desta estória, um outro participante diz, para encerrar a polêmica instalada no início: “Essa história está muito bem amarrada. E a palavra de seu Alexandre é um evangelho”.

(capítulos 2 e 3); (iii) encontram-se configuradas de duas maneiras: o conto popular e a estória oral (capítulo 5) e (iv) as narrativas desempenham determinadas funções na comunidade que lhes dá origem e sentido (capítulos 1 e 3).

Sobre o que falam as narrativas deste *corpus*? Em um primeiro recorte, é possível dizer que as narrativas versam sobre temas da tradição oral da região: estórias sobre o boto, sobre a matinta-perera, sobre a cobra-grande, sobre (o) a curupira, sobre pessoas que se transformam em animais. Um segundo conjunto de narrativas versa sobre aparições fantasmagóricas. Este segundo conjunto de narrativas predomina nos volumes *Abaetetuba conta...* e *Belém conta...* No volume *Santarém conta...*, ocorre um predomínio de estórias sobre o boto. O quadro abaixo procura apresentar os principais temas e sua distribuição nos três volumes:

Temas	Santarém conta	Abaetetuba conta	Belém conta
BOTO	14 narrativas	2 narrativas	2 narrativas
COBRA-GRANDE	9 narrativas	7 narrativas	5 narrativas
MATINTA-PERERA	2 narrativas	7 narrativas	1 narrativa
METAMORFOSES	1 narrativa	5 narrativas	3 narrativas
CURUPIRA	1 narrativa	2 narrativas	3 narrativas
APARIÇÕES	6 narrativas	13 narrativas	15 narrativas
NÃO-REGIONAIS	4 narrativas	3 narrativas	4 narrativas
RELIGIOSOS	6 narrativas	6 narrativas	1 narrativa

O quadro acima, em primeiro lugar, revela que os narradores preferem narrar sobre temas que lhes são próximos, ou seja, há um predomínio absoluto de temas ligados à tradição oral da região, se compararmos os números das narrativas que versam sobre temas regionais com aquelas que versam sobre temas não-regionais (contos clássicos). No entanto, isto não significa dizer que a tradição oral é um fenômeno que apresenta a mesma faceta em todos os lugares. Ao contrário, alguns temas regionais predominam em algumas regiões e são quase inexistentes em outras, como é o caso das narrativas sobre a figura do boto, que proliferam no volume *Santarém conta...*, mas que não se encontram presentes nos outros dois volumes.

O grupo de narrativas regionais pode instaurar um estranhamento bastante acentuado, principalmente, se considerarmos que elas nos colocam frente a frente com uma diferença cultural radical, para a qual, necessariamente, se impõe uma tradução. De qualquer maneira, a maioria das histórias nos falam das passagens que são operadas entre o cotidiano e o maravilhoso, entre as experiências mais comuns e aquilo que nos é estranho.

No entanto, a representação das diferenças culturais, segundo Bahba (1998), “não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição”. Para o autor,

A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e de contrariedade que presidem sobre as vidas dos que estão na minoria. O reconhecimento que a

tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou "recebida". Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (op.cit.:21).

Uma das minhas motivações para estudar estas narrativas, além da minha fascinação pessoal em ouvir e ler estórias desta natureza até hoje, diz respeito justamente a este "hibridismo cultural" que muitas destas narrativas revelam. Assim, as estórias nos falam de homens e mulheres comuns, mas que, na e através da linguagem, transformam-se em protagonistas e/ou observadores de estórias dignas de serem narradas, justamente porque misturam universos culturais diferenciados: um exemplo disto é a narrativa *Sherlock de Barcarena*, do volume *Abaetetuba conta*, onde o narrador acaba por solucionar um assassinato, com a ajuda de pistas fornecidas pela vítima, que sinaliza, com sua aparição fantasmagórica, o local do crime. O interessante é que o clássico método de descoberta utilizado pelo narrador, característico dos contos policiais, não desmente o clima de mistério criado pela aparição do fantasma; ao contrário, somente o confirma. As explicações racionais dão lugar a explicações de caráter fantástico. Assim, como ressalta Bhaba (1999), o narrador, ao enunciar o que enuncia, mostra uma determinada forma de reelaborar a tradição e de conferir a ela uma identidade, por exemplo, não necessariamente regional.

A meu ver, é exatamente este trabalho incessante de configuração enunciativa do que se postula como pertencente à tradição oral que constrói a autoridade dos

narradores e que faz com se inscrevam no mundo narrado de maneiras diferentes: ou parafraçando mais a tradição, narrando, então, o que chamo de *conto popular*, ou reelaborando a tradição, narrando o que denomino *estória oral*.

Este trabalho de configuração enunciativa, no entanto, é atravessado, como nos diz Mainguenu (1991:20) por uma repetição constitutiva, “aquela de uma fala que se dá por uma reatualização de outras, que se coloca em uma filiação, ao mesmo tempo em que se abre para a necessidade de uma reatualização posterior”. Se é possível perceber alguma identidade, esta identidade, nos diz Maingueneau, “não é um dado, mas um processo cujo exercício produz um (discurso) com a emergência e a estabilização de uma certa configuração enunciativa”.

O interesse do capítulo que se segue é exatamente descrever os recursos que caracterizam as duas configurações propostas. Para tanto, selecionei 10 narrativas de cada volume, 30 no total, tentando construir uma pequena amostra não só dos temas mais recorrentes, mas também das configurações acima postuladas. Na seleção do *corpus* da tese, exclui os textos que considereei como não-narrativos (relatos, descrições), os textos em verso e aqueles que apresentavam um caráter autobiográfico (lembranças da infância pessoal). Também não fizeram parte da amostra os cinco (5) textos que apresentavam um caráter humorístico. A amostra está assim constituída:

Contos populares	Não-regionais	(4)
	Regionais	(8)
Estórias orais	Não-regionais	(11)
	Regionais	(7)

Segue ainda, no final deste capítulo, um quadro geral das narrativas que compõem o *corpus* da tese, onde consta a classificação proposta e um pequeno resumo de cada uma das configurações narrativas exemplificadas. Ao longo deste capítulo, espero poder ter abordado as questões mais importantes que envolveram a constituição do *corpus* deste trabalho. Espero também que as discussões feitas acima possam ter apontado para a complexidade do fenômeno da tradição oral, que, em nossos dias, pode ser compreendido como um lugar fronteiro, que produz discursos complexos que revelam, ao mesmo tempo, segundo Bhaba (1999), a identidade e a diferença, o passado e o presente, interior e exterior, inclusão e exclusão.

NARRATIVAS QUE COMPÕEM O CORPUS DA TESE

VOLUME SANTARÉM CONTA

TÍTULO/TEMÁTICA	CONFIGURAÇÃO/PERSPECTIVA	RESUMO
1. Os pescadores e o boto – Regional	Conto popular / 3ª pessoa	Um homem fere um boto durante uma pescaria e é levado para o fundo do rio para tratar dele.
2. Besta boto - Regional	Conto popular / 3ª pessoa	Uma rapariga está sendo incomodada pelo boto. Como consequência, começa a ficar amarela e doente. O pai e o irmão dela decidem matar o boto para resolver a situação. Conseguem matar o boto e a moça fica boa.
3. A inveja - Não regional	Conto popular / 3ª pessoa	Um homem é recompensado por um grupo de anões ao inventar um refrão para a música que cantavam. Outro homem, ao tentar fazer a mesma coisa, é punido com uma surra.
4. Boto chupador – Regional	Conto popular / 3ª pessoa	A filha de um velho é atormentada por um boto, que lhe chupa o sangue. Ela somente consegue se livrar do tormento porque seu irmão mata o boto com um arpão.
5. O boto e o rapaz – Regional	Estória oral / 3ª pessoa	Uma mulher aparece todas as noites para um homem e se deita com ele. Mas a mulher era um boto.
6. O bicho - Regional	Estória oral / 3ª pessoa	Um casal passa a criar uma cobra como seu bicho de estimação. Eles mudam para um outra local mas a cobra continua a visitá-los.
7. A morta viva – Não regional	Estória oral / 3ª pessoa	A esposa de um homem morre. O homem sai para providenciar o funeral e na sua volta, a mulher morta estava viva.
8. Parece mentira, mas não é – Regional	Estória oral / 1ª pessoa	O narrador arpoa um boto mas não consegue pescá-lo. Em seguida, é

		levado para o fundo do rio para retirar o arpão do boto que ele havia ferido.
9. Fut - Não regional	Estória oral / 3ª pessoa	Um homem se fantasia de diabo e sai para brincar o carnaval. Na quarta-feira de cinzas, ao reaparecer, sua mulher o mata, porque pensa que está de frente para o próprio demônio.
10. A porca noturna – Regional	Estória oral / 3ª pessoa	Um rapaz encontra uma porca grande no meio do caminho todos os dias quando volta do trabalho. Um dia, resolve enfrentar a porca e lhe bate com um pau. Quando chega em casa, descobre que a porca era sua mãe.

VOLUME ABAETETUBA CONTA

TÍTULO/TEMÁTICA	CONFIGURAÇÃO/PERSPECTIVA	RESUMO
1. O rico e o pobre – Não regional	Conto popular / 3ª pessoa	Uma versão local de Ali-Babá e os quarenta ladrões. Um homem pobre descobre que atrás de um muro de pedra havia uma fortuna escondida por ladrões. Consegue entrar na caverna e retirar dinheiro suficiente para ficar bem na vida. Seu compadre invejoso, ao descobrir, tenta a mesma coisa, mas é descoberto pelos donos da fortuna, o que causa problemas ao primeiro.
2. A ilha da cobra – Regional	Conto popular / 3ª pessoa	Um homem desembarca em uma ilha encantada. Lá, avista uma enorme cobra e ouve uma voz que lhe pergunta se ele tem coragem de desencantá-la. Ele responde que sim, mas no dia fatal, não consegue cumprir com o que prometeu.
3. O encanto de Honorato – Regional	Conto popular / 3ª pessoa	Uma mulher engravida e dá à luz duas cobras, uma cobra macho, outra fêmea. Depois de muito tempo, Honorato, a cobra-macho, aparece para sua mãe e lhe pede o desencante. Como ela não consegue fazê-lo, os encantos do infeliz Honorato ficam redobrados.
4. Encanto dobrado – Regional	Conto popular / 3ª pessoa	Uma senhora dá à luz duas cobras. As cobras, depois de crescidas, pedem que a mãe as desencante, mas ela não consegue. A cobra macho pede a um soldado que o desencante, e este assim o faz.
5. Essas coisas que aparecem - Não regional	Estória oral / 1ª pessoa	Um homem vai caçar com um colega e vê um homem deitado de bruços no meio de um caminho. Eles vão embora e

		quando voltam, o homem não está mais lá.
6. Uma visita – Não regional	Estória oral / 1ª pessoa	Um homem fica em casa enquanto sua família vai para a reza e recebe a visita de uma aparição.
7. Tormento – Não regional	Estória oral / 3ª pessoa	Um rapaz viajava com um outro e juntos se meteram numa briga. Matam um homem e o jogam no mar. Um deles passa a ter visões.
8. Só eu vendo – Regional	Estória oral / 3ª pessoa	A tia da narradora é chamada para cuidar de um homem e uma mulher doentes. Uma amiga dela lhe revela que ele era um lobisomem e ela era a matintaperera. As duas passam uma noite com o casal e coisas espantosas acontecem.
9. Sherlock de Barcarena – Não regional	Estória oral / 1ª pessoa	Uma aparição intriga e amedronta um homem e seus companheiros de viagem. Ao tentar desvendar o mistério, o homem acaba por solucionar um crime cometido há cinco anos atrás.
10. Defunto pesa – Não regional	Estória oral / 3ª pessoa	Dois irmãos têm contato com uma aparição. O mais velho foge, mas o mais novo resolve enfrentá-la, sendo, por isso, recompensado.

VOLUME BELÉM CONTA

TÍTULO/TEMÁTICA	CONFIGURAÇÃO/PERSPECTIVA	RESUMO
1. A princesa dos doze vestidos – Não regional	Conto popular / 3ª pessoa	Um rei tinha uma filha que todas as noites gastava doze vestidos e doze pares de sapatos. Depois de vários antecessores frustrados, um soldado consegue descobrir o segredo da moça, casando com a princesa ao final.
2. Boto bonito – Regional	Conto popular / 3ª pessoa	Um desconhecido aparece durante a madrugada em uma festa do interior. Bonito, ele logo seduz uma das moças presentes. Ao final da festa, depois de prometer que voltaria no outro sábado, vai embora, deixando atrás de si um rastro que revela sua identidade: ele era o boto.
3. Como virar corcunda – Não regional	Conto popular / 3ª pessoa	Um caçador corcunda encontra na mata um grupo de pretos cantando um refrão. Ao inventar um novo final para a música, os pretos lhe recompensam, tirando sua corcunda e lhe dando uma fortuna. Um outro corcunda tenta fazer o mesmo, mas como seu refrão não agrada, lhe colocam mais uma corcunda como castigo.
4. A cobra de Prainha – Regional	Conto popular / 3ª pessoa	Uma mulher dá à luz duas cobras. As cobras desaparecem. Sete anos depois, elas aparecem para sua mãe e pedem que ela os desencante. A mulher não consegue fazer o que prometeu. Honorato, a cobra-macho, pede, então, a um soldado que o desencante. Assim acontece e Honorato vira gente, ficando famoso naquela região.

5. O ogre – Não regional	Estória oral / 3ª pessoa	Uma moça descobre que seu namorado comia crianças. Tempos depois, casa com ele. Quando ela engravida, ele a maltrata e ela perde o filho. Ele come o feto.
6. Um luxo de matinta – Regional	Estória oral / 3ª pessoa	Duas amigas: uma sempre se vestia muito bem e a outra não entendia de onde vinha aquele luxo todo. Um dia, a amiga resolve revelar à outra seu segredo, ou seja, como fazia para se vestir tão bem. Ela era a matintaperera.
7. Vira, vira porco – Regional	Estória oral / 3ª pessoa	Um caçador de porcos é encantado em porco porque caçava de maneira muito predatória. Consegue se livrar do encanto porque promete que nunca mais caçaria porcos.
8. A coragem de Teresa – Não regional	Estória oral / 3ª pessoa	Uma mulher é assassinada pelo marido. Como não havia dinheiro para seu enterro, uma vizinha consegue providenciar tudo e dá à morta um enterro digno. Anos depois, a morta lhe aparece para agradecer pelo funeral.
9. O bloco – Não regional	Estória oral / 1ª pessoa	A narradora conta sua experiência durante um carnaval de rua ao seguir um bloco de melindrosas pelas ruas da cidade. O bloco desaparece misteriosamente, sem deixar rastro.
10. Quem é essa mulher - Não regional	Estória oral / 1ª pessoa	Em uma madrugada, o narrador estava iniciando seu dia de trabalho como motorista de ônibus, quando vê uma misteriosa mulher dentro do ônibus, que, logo depois, desaparece no ar.

Capítulo 5

Conto popular e estória oral: dois modos de configuração das narrativas da Amazônia paraense

No curso de seu desenvolvimento, quando faz e conhece, quando é artesão ou artista, o homem é quem escolhe o seu lugar de observação e progride menos sobre o feito e mais sobre o que é capaz de desfazer e refazer. Cada etapa e estágio é sempre um estado provisório. (Carlos Franchi)

5.1 Reflexões iniciais sobre as noções de *conto popular* e *estória oral*

No capítulo 3, anunciei que faria a análise das narrativas a partir da perspectiva dos gêneros do discurso, com base nas formulações de Bakhtin (1982) e Mainguenau (1989). Assumi ao longo desta tese a postulação de Bakhtin (1982:284) como um princípio teórico:

uma dada função (científica, técnica, ideológica, oficial, cotidiana) e dadas condições, específicas para cada uma das esferas da comunicação, geram um dado gênero, ou seja, um dado tipo de enunciado, relativamente estável do ponto de vista temático, composicional, estilístico.

Foi com base neste princípio que procurei reconstruir, no capítulo 3, a situação enunciativa que estava na base da produção das narrativas: o narrador e seu público instituem um acordo ficcional, onde ocorre uma “suspensão da crença”, ou seja, o público sabe que o que está sendo narrado é uma estória imaginária, mas, nem por

isso, mentirosa. Além disso, uma outra característica do “mundo narrado” é o fato de a situação enunciativa ser de caráter distenso, o que faz com que a atitude dos interlocutores em relação ao dito seja a de descomprometimento, já que eles (os interlocutores) não estão implicados.

Dado que o estabelecimento do acordo ficcional na situação enunciativa mencionada acima é a base da produção das narrativas, postulei que as narrativas produzidas inscrevem-se no domínio do ficcional (cf. Marcuschi, 2000), domínio este que institui também um determinado tipo de interação entre os interlocutores, a saber, aquela em que há uma atenção dividida. Esta atenção é dividida porque o público encontra-se envolvido tanto com o que está sendo narrado como com o ato de narrar. E o narrador, ao mesmo tempo em que encontra-se envolvido com seu público, também possui, como foi afirmado no capítulo 3, uma vocação para a construção prioritária de um jogo de relações internas ao texto. Esta vocação para o jogo de construções internas ao texto está ligada à estabilização, conforme ressalta Maingueneau (1995), dos enunciados orais submetidos às restrições da instituição literária. No capítulo anterior, postulei que as narrativas orais da Amazônia paraense encontram-se submetidas às restrições da instituição literária em função de fatores como (i) a filiação das narrativas à tradição oral e (ii) as funções desempenhadas por elas na comunidade que lhes dá origem. Há ainda um terceiro fator que determina a inscrição destas narrativas no domínio do ficcional: o fato de elas constituírem-se em determinados gêneros do discurso, que, por sua vez, encontram-se em relação com outros gêneros da instituição literária.

Este capítulo têm por objetivo descrever a constituição destes gêneros ou destas configurações, denominados *conto popular* e *estória oral*, considerando, por um lado, (i)

o saber que o ouvinte/leitor possui sobre os conflitos engendrados na trama e/ou também sobre a forma de resolução destes conflitos e (ii) o conjunto de estratégias textuais e enunciativo-discursivas operadas pelo narrador, estratégias estas que evidenciam um saber de natureza lingüístico-discursiva (cf. Koch, 1997, Marcuschi, 2000) e um saber pragmático, relacionado aos rituais de narrar instaurados. Espero ter deixado claro que esta descrição dos gêneros orais produzidos na situação enunciativa anteriormente descrita não tem por objetivo postular nenhuma tipologia, já que concebo os gêneros como tipos relativamente estáveis de enunciados (Bakhtin, 1979) e, também, de acordo com propostas teóricas mais recentes, como “qualquer forma textual caracterizada por propriedades indutivamente obtidas que não se aplicam a todos os textos” (Gülich, 1986 *apud* Marcuschi, 2000:80). Sendo assim, a classificação das narrativas proposta neste trabalho constitui-se em uma classificação aberta, pois, segundo Marcuschi (2000:83), “os gêneros textuais não apresentam uma homogeneidade formal”.

No entanto, é impossível perder de vista que a busca da ordem (mesmo de uma ordem de caráter empírico e provisório, como esta a ser descrita ao longo deste capítulo) somente é possível, no dizer de Ricoeur (1995:33), se considerarmos que esta ordem se deve (i) ao fato de as culturas produzirem obras que se deixam aparentar entre si, (ii) ao fato de esta ordem poder ser atribuída à imaginação produtora, da qual ela constitui o esquematismo e (iii) ao fato de esta ordem possuir uma dimensão temporal, a da tradicionalidade.⁵⁰ Para Ricoeur, as diversas configurações narrativas

⁵⁰ Para Ricoeur (1985:26), “a tradicionalidade é esse fenômeno, irreduzível a qualquer outro, que permite que a crítica se mantenha a meio caminho da contingência de uma simples história dos “gêneros”, dos “tipos” ou das obras singulares que dependem da função narrativa e de uma eventual lógica das possibilidades narrativas que escaparia a qualquer história. A ordem que é possível destacar dessa auto-estruturação não é nem histórica, nem a-histórica, mas trans-histórica, no sentido de que atravessa a história de um modo cumulativo mais do que simplesmente

remetem ao esquematismo da inteligência narrativa, “forjada pela freqüentação das narrativas transmitidas por nossa cultura”. Para o autor, é exatamente esta “inteligência narrativa” que devemos tentar compreender, ao invés de procurarmos a racionalidade a-histórica da semiótica narrativa. Desse modo, a tentativa de descrição dos modos de configuração narrativa pressupõe, necessariamente, a compreensão de que o saber que rege a “inteligência narrativa” da qual se pode apreender uma determinada configuração possui uma dimensão trans-histórica, ou seja, que é resultado de um processo cumulativo constante, que pressupõe tanto a sedimentação de ordens como a ruptura destas mesmas ordens.

Se, por um lado, considero que as narrativas da Amazônia paraense que compõem este *corpus* podem ser agrupadas como submetidas a dois diferentes “conjuntos de coerções comuns” (Maingueneau, 1989), ou seja, como constituindo dois gêneros do discurso, o *conto popular* e a *estória oral*, é porque compreendo que os gêneros, além de se constituírem em formas relativamente estáveis de enunciados, também presumem um contrato específico pelo ritual que definem. Neste sentido, as análises a serem desenvolvidas neste capítulo não se restringirão ao conjunto de características formais que diferenciam os gêneros, mas tentarão articular o “como dizer” ao conjunto de fatores que constituem o ritual enunciativo que regula a produção das narrativas.

Esta concepção tem de fato influenciado os estudos mais recentes sobre gênero. Segundo Marcuschi (2000:79), a sugestão é de que se adote, futuramente, a expressão *gêneros comunicativos*, em substituição a *gêneros textuais*, dado que “os textos são

aditivo. Mesmo se comporta rupturas, mudanças súbitas de paradigmas, esses próprios cortes não são simplesmente esquecidos: tampouco fazem esquecer o que os precede e aquilo de que eles nos separam: também fazem parte do fenômeno de tradição e de seu estilo cumulativo”.

artefatos ou fenômenos que exorbitam suas estruturas e só tem efeito se se situarem em algum contexto comunicativo”.

E se, ao mesmo tempo, compreendo as narrativas que são objeto de estudo desta tese como configurações narrativas, é porque estou tentando considerar também os movimentos textuais e discursivos através dos quais o narrador pode colocar uma determinada ordem em movimento, pode fazer de uma seqüência de acontecimentos uma forma específica de apreensão simbólica do mundo. Acredito que o conceito de gênero do discurso e o conceito de configuração narrativa podem ser aproximados na medida em que apontam para dois planos de análise: por um lado, na definição de um gênero do discurso, privilegia-se o ritual social no qual os diversos gêneros são produzidos; por outro lado, no conceito de configuração narrativa, pressupõem-se os movimentos do narrador que colocam uma determinada ordem em movimento, em outras palavras, um “trabalho do sujeito sobre o seu dizer” (Geraldi, 1991, Koch, 1997).

Sendo assim, vejamos como estas duas configurações, o *conto popular* e a *narrativa oral*, podem ser, inicialmente diferenciadas. O primeiro critério estabelecido acima foi aquele que diz respeito ao saber do público sobre os conflitos engendrados na trama e também sobre a forma de resolução destes conflitos. O fato de haver um conhecimento prévio e genérico, por parte do público, da seqüência de eventos que compõem uma determinada estória pode definir uma determinada narrativa como *conto popular*.

Acredito que este critério pode ser considerado operacional porque, como afirmei anteriormente no capítulo 1, as narrativas se inscrevem na chamada “corrente da tradição oral”, o que faz com que o ritual de linguagem pressuposto seja aquele em que se espera do narrador que ele narre justamente o que já é conhecido, o que faz parte

da dimensão temporal da tradicionalidade, o que necessariamente remete a uma memória coletiva. Esta exigência da identidade e da repetição parece ser um dos fatores que constrói a autoridade do narrador, que sempre é encarado por seu público, conforme foi ressaltado nos capítulos 1 e 2, como um homem sábio, como aquele possuidor de uma linguagem capaz de “trazer de volta o que desapareceu” (Benveniste, 1988:27), como uma espécie de depositário dos conteúdos importantes para uma determinada comunidade. Se o narrador possui a tarefa de guardar os “tesouros” da comunidade, a comunidade possui a tarefa de estar sempre em busca destes “tesouros”, que, como afirma Warner (1999), nos fazem acreditar “que o mundo pode ser recriado segundo a imagem do desejo”. Assim, este reconhecimento por parte do público de um material que é de todos, de um “estoque comum”, é, a meu ver, o que caracteriza o conto popular. E ele, o conto, é apenas um dos muitos caminhos, dos quais nos fala Umberto Eco, que o narrador aceita trilhar quando entra no grande bosque da narrativa. Vamos a um exemplo.

As narrativas sobre a lenda da Cobra Grande da Amazônia podem apresentar variações, mas há uma seqüência fixa de eventos reconhecida e reatualizada pelas pessoas como aquela que é a mais fiel à tradição oral da região. Tentarei reproduzir, resumidamente, esta seqüência. Uma mulher está grávida e quando dá à luz, não nascem duas crianças, mas duas pequenas cobras, uma macho e outra fêmea. A cobra macho chama-se Honorato. As cobras são colocadas no rio e lá crescem. A cobra macho é boa e a fêmea é má, gosta de assustar as pessoas. Um dia, Honorato, na impossibilidade de ter uma boa convivência com a irmã, briga com ela, causando-lhe a morte. Depois disso, Honorato começa a aparecer para as pessoas, pedindo que elas o desencantem, ou seja, que o conduzam, após um certo ritual, a sua forma humana. Em

algumas estórias, ele consegue seu intento, em outras, não. Observemos a narrativa abaixo, como um exemplo da configuração *conto popular*.

(32) *O encanto de Honorato*

Minha avó Isabel me contou que, uma vez, uma senhora ficou grávida e, durante sua gravidez, sentia muita coisa diferente, já que possuía cinco filhos e não havia sentido nada de diferente em outras vezes.

Quando se aproxima perto do parto, passou mal, que necessitou da presença da velha parteira, mesmo antes da hora do parto. Quando chegou sua hora, em vez de nascer uma criança, nasceram duas cobras brancas. A parteira as batizou com o nome de Honorato e Felizmina. Passaram muitos anos, as duas cobras vivendo nas águas do rio Abaeté. Honorato sempre dava conselhos a sua irmã, pedindo a ela que não se envolvesse com cobra estranha, pois tinha esperanças que, um dia, haviam de se desencantarem e, assim, viverem com pessoas humanas. Livrarem-se desses tormentos e tomarem à forma humana.

Um dia, Honorato foi chamado para resolver um assunto no rio Xingu e teve que deixar Felizmina, a sua irmã, por aqui. Antes de sua partida, recomendou-a do trato que havia feito com ela: que o esperasse, que não se envolvesse com nenhuma cobra do fundo do rio.

Honorato partiu para sua missão. Passou algum tempo por lá e Felizmina pensou que não voltasse mais.

Namorado e engravidou de uma cobra do Moju. Antes um pouco de Honorato regressar, teve notícias de que sua irmã havia se envolvido com uma cobra do Moju e que estava grávida.

Honorato, enraivecido pela traição, resolveu voltar por terra, pois tinha muita pressa. Por onde ele passou, dizia minha avó, que deixou marcas profundas nas terras e nas árvores, pois tão pesado era seu corpo que quebrava árvores pequenas e deixava rastro fundo na terra.

Chegando no rio Moju, travou uma luta tão forte com a cobra, amante de sua irmã, até matá-lo. E deixou sua irmã bastante ferida.

O povo do Moju contava, que durante uns oito dias, não puderam beber água do rio, tanto era o barro misturado na água, que [] comparavam com o tucupi. Felizmina, em consequência da luta, não agüentou os ferimentos e veio a falecer.

Ficou Honorato sozinho, triste e desiludido, pois não conseguira fazer sua irmã mudar de idéia.

Saiu pelos rios em busca de uma pessoa corajosa, que pudesse desencantá-lo.

Apareceu para diversas pessoas. Todos diziam que tinham coragem, mas quando chegava o momento, não apareciam ou não tinham coragem.

Triste, Honorato já estava desesperançoso que um dia fosse desencantar.

De repente, se lembrou de sua mãe, e partiu no mesmo momento, e observou um horário que ela pudesse descer a margem do rio.

Descobriu que, todo dia, ela descia para lavar as peneiras, depois de lavar o açáí.

Um dia, ele apareceu para ela em forma humana e contou sua história e de sua irmã. Sua mãe disse:

- Não é possível. Eu tenho só cinco filhos e nenhum se parece com você –disse.

Aí ele disse:

- Mãe, você se recorda das cobras que você teve e a parteira batizou com o seu leite?

A mãe disse:

- Lembro! Honorato!

Disse:

- Sou eu, mãe!

- E tua irmã?

Honorato relatou o acidente ocorrido e pediu a sua mãe que o desencatasse, pois já estava cansado dessa vida, e queria viver, o resto de seus dias, ao lado de sua mãe, pois se achava muito doente, em consequência da luta que teve de travar com essa cobra da [] desconhecida.

Sua mãe, emocionada, prometeu que o ajudaria, que desencantaria.

Honorato, feliz, disse:

- Mãe compre uma faca nova, que ninguém tenha usado antes. E, meio-dia, em ponto, a senhora venha e retire de minha costa três escamas. Depois, faça um ferimento, de forma que faça sangue. É importante que faça sangue! Fazendo sangue, a senhora me desencanta.

A mãe acertou tudo. No dia marcado, Honorato apareceu boiado, em forma de cobra, junto a um mirítizeiro, que fazia, às vezes, de ponte.

Sua mãe chegou e, quase morreu de susto, ao ver aquela enorme cobra. Correu chorando e nada fez.

Honorato apareceu, no outro dia, e implorou que ela o desencantasse, que não tivesse medo, que ele não queria lhe fazer mal algum.

Ela disse que, dessa vez, iria e não teria mais medo.

Quando chegou o momento, a mãe de Honorato, coma faca nova, tirou-lhe três escamas da sua costa, mas, quando foi ferir, para tirar sangue, perdeu a coragem... (Joana Matos, Abaetetuba conta..., p.134-137)

É claro que os contos podem centrar-se em um ou outro aspecto da seqüência de eventos acima referida. Muitas das narrativas sobre a cobra grande publicadas, nos três volumes (*Santarém conta...*, *Belém conta...*, *Abaetetuba conta...*), por exemplo, enfocam as tentativas de Honorato de livrar-se de sua triste sina. Mesmo com as variações características da arte de narrar oralmente, ocorre uma maior preservação de conteúdos tradicionais no caso do conto popular. Discutiremos esta e outras características do conto popular na próxima sessão deste capítulo.

Já a *estória oral* caracteriza-se por reelaborar um (ou mais de um) elemento da tradição, sem que seja possível um reconhecimento por parte do público das formas que os conflitos vão tomar e das formas como vão ser resolvidos. Na verdade, as estórias orais enfatizam com maior força o “intuito discursivo” do narrador, ou seja, as estórias orais são configurações onde se pode reconhecer com mais facilidade o discurso do narrador. Vejamos um exemplo.

(33) O bicho

A cobra grande existe na Amazônia, rica, bela e cheia de mistérios.

Uma história verídica. Dona Maricota e seu Jovino moravam na boca do Paraná do Limão, que fica a poucos quilômetros de Parintins. Viviam sozinhos, porque os filhos e os netos moravam na cidade. Cuidava dos bichos, das plantas e o seu Jovino pescava para o sustento da família. Mas foi naquela tarde em que dona Maricota estava capinando o terreiro, que encontrou uma pequena cobra, do tamanho de uma lapiseira. De tão pequena que era, Dona Maricota resolveu não matar o bicho. Colocou dentro de uma garrafa e começou a lhe dar bichinhos, gafanhotos, baratas. Até que um dia, em que a cobra não podia ficar mais dentro da garrafa, resolveu colocá-la numa caixa de sabão. Aí, ela não precisava mais dar bichinhos para

a cobra, porque ela já sabia se cuidar. Saía à noite para pegar ratos e outros tipos de animais menores, como sapos, que ela se alimentava.

Um dia, o seu Jovino estava pescando, quando sentiu que alguma coisa tinha subido na sua canoa, no seu pequeno casco. Quando ele olhou, era a cobra, ela estava lá na popa da canoa, enroladinha. E ficou esperando seu Jovino pescar.

Quando ele voltou para casa, a cobra também veio junto. E foram passando os anos. Aquela situação ficou rotineira. Todas as vezes que seu Jovino ia pescar, quando lá no lago... sentia que alguma coisa subia na canoa e observava que era a cobra. Ela foi ficando maior, cada vez maior, até que, às vezes, quando ela subia no casco, dava a impressão que era uma pessoa que estava ali na popa da canoa. E veio a enchente grande de 1958. Aquela que acabou com tudo no interior, nas várzeas, E o seu Jovino e Dona Maricota tiveram que se mudar para a cidade, mas não levaram a cobra. Deixaram lá na casinha, na boca do Limão.

Uma noite, quando eles estavam jantando na cidade no bairro de São José do Operário, onde fica o Garantido, olharam e viram que uma cobra estava chegando. Entrou pela cozinha, se agasalhando ali num cantinho para passar a noite. E voltou-se a rotina novamente a acontecer. Todas as tardes, a cobra viajava lá da boca do Limão até o São José Operário, para dormir na casa dos seus donos. E aquela situação começou a chamar a atenção dos pescadores, porque a cobra estava enorme e, com aquela viagem que ela fazia do Limão para a cidade, ela assustava os pescadores. Deixava todos com medo, porque se tornou uma cobra grande.

E eles se reuniram: dez, quinze, vinte pescadores e, numa tarde, resolveram matar a cobra grande. Todos arpoaram a cobra. Todos juntos com seus arpões de pesca enfrentaram a cobra grande e conseguiram matar o animal. Já estava medindo trinta palmos... E ela foi levada para a cidade, morta. Foi exposta na praça pública para que todos vissem que, na Amazônia, existe mesmo a cobra grande. (Armando Carvalho, Santarém conta..., p. 36-38).

O elemento da tradição oral da região retomado nesta narrativa é a cobra grande. No entanto, o narrador apresenta este personagem de uma maneira bastante objetiva, se é que se pode falar assim: a cobra grande é apenas um animal que cresce muito, o que serve perfeitamente ao “projeto de dizer” (Geraldi, 1991) do narrador, explicitado no início da narrativa, o de provar que a cobra grande existe. Para tanto, o narrador retira (o quanto pode) o caráter mítico da personagem: a cobra não é

“encantada” (que nasceu de uma mulher, e, por alguma razão, é obrigada a cumprir o fado de ser cobra), mas apenas um animal de quem uma mulher se condeou (por ser muito pequeno), resolvendo ajudá-lo a crescer.

No entanto, o recurso ao maravilhoso mostra-se obrigatório: a cobra é um animal tão dócil que acaba comportando-se como um outro animal doméstico qualquer, ou seja, tem donos e afeição por eles: faz companhia para o dono nas pescarias, volta para casa para dormir, vai atrás dos donos quando estes se mudam. Esta característica da docilidade também se encontra presente em Honorato, a cobra grande macho das estórias tradicionais, que está sempre preocupado em não assustar ou fazer mal às pessoas, apenas desejando ser desencantado. A complicação desta estória inicia-se, justamente, na mudança das personagens principais do interior para a cidade. A partir daí, a cobra grande passa a ser notada não só por seus donos, mas por toda a comunidade de pescadores da região, que tinha medo dela em razão de seu tamanho. E para resolver esta situação, os pescadores decidem matar a cobra grande. Enfrentam a cobra e conseguem matá-la, expondo-a em praça pública, para que todos vissem o seu tamanho, “trinta palmos”, segundo o narrador. Cada uma das partes desta estória colabora para com o intuito discursivo do narrador, a saber, provar para o interlocutor que a cobra grande da Amazônia existe e é “rica, bela, cheia de mistérios”.

Com estas duas análises iniciais, espero ter conseguido apontar algumas das razões que me levaram a postular as noções de *conto popular* e *estória oral*. Vejamos, agora, com um maior detalhamento, como cada uma destas noções pode ser melhor caracterizada, tanto em termos do ritual de linguagem instituído entre o narrador e seu público, como em termos de uma observação de alguns aspectos formais, como a referenciação e a progressão textual.

5.2. O conto popular

De forma a dar conta de uma questão apontada no capítulo 1, sobre o poder de resistência de algumas estórias (Benjamim, 1994, Darton, 1988), é preciso discutir um ponto que intriga a todos que se aventuram a tentar compreender o funcionamento da tradição oral: a circulação de determinadas estórias, sem maiores modificações, tanto do ponto de vista temático, como do ponto de vista estrutural, em culturas muito díspares.

Câmara Cascudo (1998) afirma que são quatro as características do conto popular: a) antiguidade; b) anonimato; c) divulgação; d) persistência. As duas últimas características são as que mais importam para esta discussão justamente porque não podem ser compreendidas a não ser que se considere um julgamento dos sujeitos sobre a importância ou a não-importância de uma determinada estória. O próprio Câmara Cascudo admite que “um tema estritamente local não se divulga nem interessa” (1998:21). Sendo assim, considero que as características da divulgação e da persistência de determinadas estórias não são propriedades dos textos, mas dizem respeito ao ritual de linguagem que se encontra na base de produção destas estórias: não só o público espera que a estória a ser contada apresente um caráter tradicional (seja conhecida e tenha uma determinada trajetória), como também o narrador, quando instado a empreender sua *performance*, coloca em movimento “o fazer tradição”, (caracterizado pelo esquematismo da “inteligência narrativa”), selecionando daquele conjunto de narrativas sedimentadas e acumuladas em sua memória, aquelas que ele compreende como mais filiadas à tradição: aquelas que ele mais ouviu, aquelas que as estruturas estão mais fixadas, etc.). Isto não significa compreender a tradição de uma maneira fixa, mas ao contrário, compreendê-la, no sentido que Ricoeur lhe atribui, como

uma dimensão que comporta tanto a identidade quanto a ruptura. Se o conto popular caracteriza-se pela reiteração de uma certa identidade temática e estrutural, isto ocorre como resultado de uma complexa rede de interações entre o narrador e outros narradores, entre o narrador e seu público imediato, entre o narrador e o seu próprio dizer, entre o público e a narrativa.

Uma grande parte dos contos selecionados para publicação trazem como temas figuras lendárias da região: o boto, a matinta-perera, a cobra grande, o curupira, a mãe d'água, etc. Apesar de estas figuras (e algumas características suas, como por exemplo, o fato de o boto transformar-se em um rapaz sedutor de moças) serem conhecidas de um público mais geral, acredito que apenas pessoas que possuem uma vivência mais longa na região podem reconhecer determinadas seqüências de eventos (por exemplo, se um pescador fere um boto, provavelmente ele deverá remediar este ato, tendo que ir curar o boto no fundo do rio) necessariamente presentes neste gênero narrativo. Neste sentido, é preciso qualificar a circulação dos contos populares: caso sejam produzidos e reconhecidos apenas regionalmente, sua divulgação e permanência é mais restrita, mas não inexistente. No capítulo 1, tentei mostrar como a presença explícita e recorrente nas narrativas da Amazônia paraense de um conjunto de normas de comportamento a serem seguidas pela comunidade apontam para uma das funções que as narrativas tradicionais desempenham: a de reforço regular de um padrão de conduta geral, política e privada, de um grupo com o objetivo de permitir que o grupo funcione como tal e que desfrute do que se pode chamar de consciência comum e um conjunto de valores comuns (Havelock, 1996a).

No entanto, há outros tipos de contos que estão presentes nas publicações. Um exemplo da natureza não regional de uma outra parte das narrativas publicadas são os

contos “A inveja”, no volume *Santarém conta....*, e “Como virar corcunda”, no volume *Belém conta....*. Ambos apresentam a mesma seqüência de eventos e a mesma resolução: um homem (um rapaz, no primeiro conto, um corcunda, no segundo) ouve na mata “uma voz” que canta um refrão. Resolve ir ver o que é e encontra um grupo (anões, no primeiro conto, negros, no segundo) cantando e dançando. Acrescenta um elemento novo ao refrão cantado pelo grupo, que gosta da inovação e o recompensa por isto (com dinheiro, no primeiro conto, retirando a corcunda e dando dinheiro, no segundo conto). Outro homem (um negro, no primeiro conto, um outro corcunda, no segundo), ao saber da façanha daquele, resolve imitá-lo. Vai para a mata, encontra o mesmo grupo e, como o primeiro, propõe uma modificação no refrão. Mas o grupo não gosta do que ele faz e o pune por isso (com uma surra, no primeiro conto, com uma outra corcunda, no caso do segundo).

O conto “Como virar corcunda” foi mencionado no primeiro capítulo, exatamente quando eu comentava sobre a impressionante circulação das narrativas. Darton (1988) analisa este conto, intitulado “Les deux bossus”, em seu ensaio e afirma que o retirou da obra *Le conte populaire français* (1976), publicada em Paris. Câmara Cascudo (1998) publica este conto, intitulado “Os compadres corcundas”, narrado em Natal, Rio Grande do Norte, em sua coletânea *Contos tradicionais do Brasil*. Ainda segundo Câmara Cascudo, este conto também foi recolhido no Porto, Portugal e na Costa Rica, além de constar em diversas publicações como as dos irmãos Grimm e de Aarne-Thompson.

As informações do parágrafo anterior apontam para uma importante dimensão da tradicionalidade, já mencionada anteriormente, a saber, o fato de existir um julgamento do sujeito sobre qual(is) narrativas devem ser consideradas como pertencendo à

tradição oral e quais não. Assim, a repetição de temas e estruturas, que caracteriza uma determinada configuração, a dos contos populares, resulta de diferentes tipos de julgamento: por um lado, do julgamento do narrador (como parte de sua aprendizagem sobre o ritual de narrar) sobre as narrativas escutadas de outros narradores, sobre a qualidade de uma determinada “fórmula” de ser mais ou menos memorizável, sobre a melhor e mais adequada forma de configuração narrativa para aquele momento e para aquele público; por outro lado, do julgamento do público sobre a tradicionalidade dos contos enunciados. Mas este público não é qualquer um. O público para quem foi narrado o conto sobre os dois corcundas (e suas variantes) constituiu-se em um público especial, que estava, *a priori*, à procura de recorrências, de repetições, de universalidades. Assim, a seleção operada por parte dos estudiosos para a publicação dos contos baseou-se em um conhecimento especializado sobre a tradição em diferentes culturas. É este jogo complexo de relações entre o narrador e seu público que possibilita a circulação das histórias. Assim, poderíamos dizer que a principal diferença entre os papéis desempenhados pelo narrador e por este público mais especializado em relação à tradição oral consiste no fato de que o narrador mantém viva a tradição, enquanto que o público especializado consegue apenas conservá-la.

No entanto, não é só isto que caracteriza a configuração conto popular. Câmara Cascudo (1998:11) afirma que, para que uma determinada narrativa seja considerada como conto popular, faz-se necessário que esta “seja omissa nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo”.

Assim, acredito que um fenômeno interessante a ser observado nas duas configurações propostas neste trabalho é o fenômeno da referenciação. Minha hipótese

é a de que o conto popular e a estória oral diferenciam-se também nas formas de ativar ou reativar os referentes no texto.

A referenciação é concebida, neste trabalho, como “um processo realizado negociadamente no discurso e que resulta na construção de referentes”, ou seja, é uma “atividade discursiva, de tal modo que os referentes passam a ser objetos-de-discurso e não realidades independentes” (Koch e Marcuschi, 1998:173). Segundo os autores, os processos de referenciação possibilitam a construção de objetos-de-discurso que não pré-existem ao discurso enquanto tal, mas que são construídos no interior do próprio discurso. Koch (1999), baseada em Mondada e Dubois (1995), assume a postulação de que há uma instabilidade das relações entre as palavras e as coisas. Isto significa dizer, ainda segundo Koch, que, no discurso, os processos de categorização dependem muito mais da multiplicidade de pontos de vista que os sujeitos exercem sobre o mundo do que de restrições impostas pela materialidade deste. Sendo assim, no discurso, “quer se trate de objetos sociais, quer de objetos “naturais”, aquilo que é habitualmente considerado como um ponto estável de referência para as categorias, pode ser de-categorizado, tornado instável, evoluir sob o efeito de uma mudança de contexto ou de ponto de vista”. (Koch, 1999:06). Para a autora, isto não significa negar a existência da realidade extra-mente, nem tampouco estabelecer a subjetividade como parâmetro do real, mas apenas afirmar que “nossa maneira de ver e dizer o real não coincide com o real” (op. cit.:08). Em outras palavras, a autora afirma que o que acontece é uma reelaboração/reconstrução do real, reelaboração esta que “deve obedecer a restrições impostas pelas condições culturais, sociais, históricas e, finalmente, pelas condições de processamento decorrentes do uso da língua” (op.cit.:08).

Se, conforme se deduz do que foi dito anteriormente, “o discurso constrói aquilo a que faz remissão”, faz-se também necessário reconhecer que

o discurso opera com uma memória compartilhada, ‘publicamente’ alimentada pelo próprio discurso” (Apothéoz, Reichler-Béguelin), sendo os sucessivos estágios dessa representação responsáveis, ao menos em parte, pelas seleções feitas pelos interlocutores, particularmente em se tratando de expressões referenciais (Koch, 1999:08).

É neste sentido que postulo que as estratégias de referenciação por meio das quais os narradores procedem à categorização ou recategorização discursiva dos referentes são diferentes nas duas configurações narrativas, a saber, o conto popular e a estória oral. Koch afirma que a noção de “memória publicamente partilhada” pode ter várias formulações em diferentes perspectivas teóricas, sendo uma delas a de “memória discursiva” (Berrendonner, Reichler-Béguelin, 1989 *apud* Koch, 1999). A meu ver, é exatamente esta “memória discursiva” a responsável pelo recurso a um certo conjunto de estratégias de referenciação nos contos populares e a um outro conjunto de estratégias de referenciação nas estórias orais. No conjunto de contos populares que compõe o *corpus* desta tese, o narrador predominantemente utiliza no início de sua narrativa expressões nominais indefinidas. Há também dois casos de uso de expressão nominal definida (1, 4) e um caso de uso de pronominalização (11). Vejamos os exemplos.

Título	Volume	Estratégias de Referenciação
1. Os pescadores e o boto	Santarém conta	“Tinha <u>dois pescadores...</u> ”
2. Besta boto	Santarém conta	“Era <u>uma rapariga...</u> ”
3. A inveja	Santarém conta	“ <u>Um rapaz</u> que ficou...”

4. Boto chupador	Santarém conta	" <u>O velho</u> tinha uma filha..."
5. O rico e o pobre	Abaetetuba conta	"Eu vou contar de <u>um rico</u> e <u>um pobre</u> "
6. O encanto de Honorato	Abaetetuba conta	"(...) <u>uma senhora</u> ficou ..."
7. A ilha da cobra	Abaetetuba conta	"Era uma vez <u>uma bela ilha</u> "
8. Encanto dobrado	Abaetetuba conta	"(...) <u>uma senhora</u> ..."
9. A princesa dos doze vestidos	Belém conta	"Era uma vez <u>um rei</u> que tinha <u>uma filha</u> "
10. Boto bonito	Belém conta	"(...) que houve <u>uma festa</u> ..."
11. Como virar corcunda	Belém conta	" <u>Ele</u> era... ele vivia numa cidade, sabe..."
12. A cobra de prainha	Belém conta	"Existia em Prainha <u>um homem</u> "

Nas estórias orais, como veremos na sessão seguinte, as estratégias de referenciação no início de cada narrativa podem ser diferentes das acima descritas. Em sua obra sobre os Dogon (povo africano que habita a Nigéria), Calame-Griaule (1965) afirma, que, nos *contes de personnes* deste povo, ao contrário do que acontece nas fábulas, os personagens humanos são os indivíduos e não os protótipos da espécie. No entanto, eles raramente são designados pelo nome e, em geral, são designados por expressões nominais indefinidas, como nos contos aqui analisados. A autora afirma que, malgrado a aparente individualidade, os personagens assim designados são construídos como símbolos, sendo que nomeá-los lhes conferiria uma realidade humana que eles não possuem. Acredito que a presença maciça de expressões nominais indefinidas no início dos contos populares aqui analisados evidencia também um propósito de construir estórias que não possibilitem uma individualização dos referentes.

A utilização de expressões nominais definidas (“o velho”), em outros contextos, constitui-se em uma operação de seleção, dentre as propriedades atribuíveis a um referente, daquela que, em dada situação discursiva é relevante ao seu projeto de dizer (cf. Koch, 1999:13-14). O uso de artigo definido em um grupo nominal pode também remeter não só a informações do contexto precedente, como também a elementos da situação comunicativa (cf. Koch, 1989:34-35). No entanto, a utilização destas expressões nos contos populares, se, por um lado, parece certamente revelar a seleção de uma das propriedades possíveis de serem atribuídas ao referente, por outro lado, o uso destes tipos de expressão não indica remissão ao contexto precedente. Assim, parece que o uso das expressões nominais definidas nos contos populares parece funcionar mais como uma tentativa, por parte do narrador, de obedecer à restrição imposta pelo gênero, a saber, a não individualização dos referentes de que se fala.

De qualquer maneira, o uso de expressões nominais definidas e o uso de pronomes no início de contos populares evidencia a tradicionalidade, tal como ela é concebida por Ricoeur (1995): um fenômeno que não pode ser compreendido como apontando para uma fixidez de formas e conteúdos, mas, ao contrário, como um fenômeno em que a identidade e a ruptura encontram-se inextrincavelmente mescladas. Assim, as outras estratégias de referenciação que não a do uso de expressões nominais indefinidas no início dos contos populares constituem uma ruptura, no nível textual, de um “esquematismo” historicamente construído no/pelo conto popular. Além disso, estas rupturas também mostram a qualidade da relação que os diferentes narradores estabelecem com a memória discursiva: enquanto alguns reproduzem as estratégias de referenciação tradicionais de uma dada configuração narrativa, outros produzem rupturas nas formas de dizer tradicionalmente concebidas,

sem que isto descaracterize o seu projeto de dizer. No entanto, até aqui, não foi possível perceber uma variação muito grande nas estratégias de referenciação para dar início aos contos populares: dos 11 contos populares que fazem parte do *corpus*, apenas um foi iniciado com um pronome (“ele”) e dois outros, com expressões nominais definidas (“dois pescadores”, “o velho”). Acredito que isto também evidencia uma *performance* dos narradores bastante próxima daquilo que é esperado, pelo menos em relação à forma de iniciar os contos.

Em termos de progressão referencial, os contos populares regionais apresentam fenômenos interessantes. No caso dos contos que têm como tema a figura do boto (que se transforma em homem e se transforma em boto novamente), a progressão referencial é construída de maneira a preservar esta ambigüidade do referente textual. Por exemplo, no conto *Os pescadores e o boto*, do volume *Santarém conta...*, na primeira vez em que o animal é mencionado, o narrador utiliza uma expressão nominal definida (“o boto”), o que, neste caso, parece indicar que não se vai tematizar neste conto um boto qualquer, mas a figura mítica do boto. Este mesmo referente textual somente é retomado pela mesma expressão nominal definida (“o boto”), quando o narrador já se encontra no fundo do rio. Depois, até o final do conto, este mesmo referente é designado por outra expressão nominal definida (“esse boto”) e pelo pronome “ele”. O procedimento de resguardar a ambigüidade da identidade não se refere, no caso deste conto, ao boto que foi ferido: ele foi ferido na condição de animal e foi nesta condição que foi tratado pelo pescador no fundo do rio. Não há ambigüidade na estratégia de referenciação, que é, neste caso, pouco inovadora.

A ambigüidade referencial é construída quando se trata de ativar um novo referente no texto: os soldados que foram buscar o pescador para levá-lo com eles para

o fundo do rio. A partir deste momento, o narrador encena dois diálogos com um dos soldados/botos, mas, em momento algum, enuncia diretamente “o soldado me disse” ou ainda “o boto me falou”. As estratégias de referenciação utilizadas para deixar este referente opaco quanto à sua identidade são: a elipse do sujeito e a pronominalização.

Vejamos um trecho da narrativa com os exemplos:

(34) Aí, então, ele (o pescador) estava muito longe, e aí veio aquela canoa cheia de soldado. Aí, foi encostando na canoa. Aí, encostou junto dele e disse:

- *Mas por quê? O que eu fiz?*
- *Não sei o quê, mas você está preso, e vamos logo.*

Aí, ele embarcou na canoa e saiu, quando chegou no meio do rio, aí, ele disse:

- *Agora, feche os olhos.*

Aí, ele fechou o olho, e quando mandaram ele abrir ... quando ele abriu, diz que tinha um palácio. Aí, mas tudo era boto. Só era boto, e chegou lá no quarto, estava o boto lá deitado. Estava doente e com ferimento, e disse:

- *Você está vendo esse boto, aí? É aquele que, aquele dia, que você andava pescando, você furou. Acertou ele. Ele está doente. Você vai tratar dele, se ele ficar bom, você volta, se ele não fica, você vai ficar aqui (Hermita Oliveira de Noronha, Santarém conta, p. 32-33).*

O predomínio de estratégias de referenciação, tais como as acima exemplificadas, nos contos sobre o boto, parece estar também relacionado ao fato de este conto, conforme foi analisado no capítulo 1 desta tese, remeter a práticas culturais longínquas que submetiam seus membros a um determinado conjunto de proibições, baseado em uma lógica peculiar: aquela da naturalização de um poder mágico, inerente a certas coisas, animais ou pessoas. Sendo assim, a figura do boto vem sendo, ao longo dos tempos, discursivamente construída de forma a manter esta aura de mistério e de perigo que a envolve.

Os contos populares também exibem uma forma característica de progressão textual. A progressão textual é compreendida neste trabalho como formas de se construir um universo de relações de sentido seqüenciadas com base no *já dito*, no que *será dito* e no que *é sugerido* (Koch, 1999). No *mundo narrado*, a progressão está muito ligada à característica da reportabilidade, ou seja, ao caráter inusitado dos eventos a serem narrados. No caso dos contos populares, a progressão textual é determinada por três fatores: (i) a necessária inserção das seqüências de eventos no domínio do maravilhoso, (ii) um enredo fixo e (iii) um maior distanciamento do narrador em relação ao que é narrado. Vejamos cada um destes fatores.

Ao postular a inserção das narrativas da Amazônia paraense no domínio do ficcional (capítulo 3), dei alguns exemplos da presença, nestas narrativas, de elementos do maravilhoso e do fantástico, gêneros definidos pela tradição literária. Segundo Rodrigues (1988), o maravilhoso caracteriza-se pela interferência de deuses ou de seres sobrenaturais no curso dos eventos narrados; para Todorov (1992), este gênero caracteriza-se pelo fato de os elementos sobrenaturais presentes na narrativa não provocarem qualquer reação particular, nem nas personagens, nem no narrador, nem no leitor implícito.

Nos contos populares, a presença de seres sobrenaturais ou como tema do conto e/ou intervindo na seqüência de eventos narrados é obrigatória. As figuras do folclore da região que estão presentes nos contos do *corpus* são apenas duas:

- a) o *boto*, que se transforma em homem e que seduz as mulheres, deixando-as amarelas e doentes, ou ainda, levando-as com ele para o fundo do rio; esta personagem pode aparecer transformada em homem para pescadores que insistem em feri-lo durante uma pescaria; o boto/homem leva o pescador para o fundo do rio

para tentar salvar o boto que ele feriu; este personagem é tema dos contos de número 2, 3, 8, 20 e 27 do quadro de narrativas apresentado no capítulo anterior;

- b) *a cobra-grande*, que, na verdade, é um homem encantado, chamado Honorato, que cumpre um “fado” e deseja desencantar-se; esta personagem é tema dos contos de número 14, 18 e 30 do quadro de narrativas apresentado no capítulo anterior;

As outras personagens típicas do folclore da região (tais como o (a) curupira e a matinta-perera) serão analisadas na próxima seção.

Nos contos populares não-regionais, o maravilhoso pode ser observado, por exemplo, quando um grupo de negros tem o poder de retirar a corcunda de um homem e de colocá-la em outro (“Como virar corcunda”), ou ainda quando uma princesa gasta doze pares de sapatos e doze vestidos em uma noite (“A princesa dos doze vestidos”), ou, ainda, quando um muro de pedra consegue ser movido pelo comando da voz de uma pessoa (“O rico e o pobre”). Nestas narrativas, como é possível perceber, a natureza dos acontecimentos não pode ser explicada de forma alguma. Como foi dito anteriormente, no capítulo 3, aceitamos ser transportados para um mundo do faz-de-conta sem maiores questionamentos. É interessante notar que, em alguns contos populares, o maravilhoso não necessita de maiores preparações: o início dos contos já opera uma passagem quase que instantânea para um mundo “encantado”:

(35) Falava-se em uma bela ilha que, com aproximação de pessoas, transformava-se em um lindo navio, todo luminoso (Elicilda P. de Carvalho, A ilha da Cobra, Abaetetuba conta..., p. 50).

(36) Há muitos anos atrás, uma senhora, não sei lá porque houve isso, ela engravidou-se. E veio duas cobras: uma era homem, como diz o caso, e a outra era mulher (Mozar Costa e Silva, Encanto dobrado, Abaetetuba conta, p. 100-104).

(37) *O velho tinha um filha, né. Então, o boto namorava com ela e vira e vira. Mas isso é verdade (Isac Alves Santos, Boto chupador, Santarém conta..., p. 86-88).*

Com relação ao enredo, é possível reconhecer nos contos populares uma seqüência de eventos que possui uma determinada “trajetória” (Toolan, 1988), ou seja, a trama desenrola-se de uma maneira que os conflitos construídos não apresentam modificações fundamentais nas diferentes versões. As modificações encontradas na ordem de apresentação dos conflitos e de suas resoluções não modifica a natureza dos conflitos. As resoluções podem apresentar variações, mas há sempre um tipo que predomina. Vejamos como estas características podem ser melhor observadas nos contos populares regionais.

Como adiantamos na primeira parte deste capítulo, as narrativas sobre a cobra grande da Amazônia possuem um enredo fixo que, em geral, é reconhecido pelas pessoas da região: uma mulher dá à luz duas cobras, uma macho, outra fêmea. As duas cobras são colocadas no rio e lá são criadas. A cobra macho chama-se Honorato. Um dia, Honorato briga com a irmã e a mata. Ele resolve, então, procurar alguém que o desencante. Aparece em forma humana para as pessoas e lhes explica o ritual que elas devem cumprir para o retirarem daquele encanto. Na maioria das narrativas, as pessoas não têm coragem de fazer o que Honorato lhes pede e, assim, Honorato continua encantado, com o tempo de seu encanto redobrado.

Como a tradicionalidade é compreendida, ao longo deste trabalho, como um fenômeno que comporta tanto a identidade quanto a diferença, é claro que os contos populares podem apresentar variações. Por exemplo, na maioria dos contos, as cobras são afastadas da mãe assim que nascem, sendo colocadas no rio. No conto *Encanto*

dobrado, no volume *Abaetetuba conta...*, no entanto, há uma referência de que as cobras teriam convivido mais tempo com sua mãe. Neste mesmo conto, o pedido para que a mãe livre-os do encanto é feito antes de Honorato brigar com a irmã e matá-la. Nos outros contos, Honorato briga com a irmã, provocando-lhe a morte e, depois, inicia a busca por seu desencantamento. Além disso, neste conto, Honorato consegue ser desencantado por um soldado, mas não vive muito tempo em forma humana. Na maioria dos contos, Honorato não consegue ser desencantado por ninguém.

Nos contos sobre o boto, por exemplo, há dois enredos fixos: um em que um pescador, ao arpoar um boto durante uma pescaria, é obrigado a ir ao fundo do rio, para tentar salvar o animal ferido; e um outro enredo, em que ele seduz as mulheres, provocando a fúria dos homens, que tentam “pegar” o homem/boto; em alguns contos, conseguem seu intento, outra vezes, não.

Como representante do primeiro enredo, temos o conto *Os pescadores e o boto*, do volume *Santarém conta...* O segundo enredo, que mostra a figura do boto como sedutor de mulheres, é o que apresenta um maior número de variações.

No conto *Besta boto*, do volume *Santarém conta...*, a ênfase reside no poder de “encantar” do boto, que, durante a noite, entra em uma casa de família e tem relações sexuais com a filha do dono da casa. Em consequência disso, a moça vai ficando doente, amarelada, “desprazerada”. Os homens decidem que vão “pegar” aquele boto. Uma noite, para que não caíssem também em seu encanto, ficaram do lado de fora da casa, esperando pelo boto. Deixaram ele entrar:

(38) E chegou lá pra banda de casa, e pronto, aí tudo ficou amortecido lá. Os que estavam lá na casa. Aí ele fez o que entendeu. Botou a coisa e, terminou de lá, ele saiu. Ela ficou lá.

Depois que o boto/homem de branco saiu da casa, levou três tiros dos três homens que o aguardavam na saída. O boto/homem caiu na água. No outro dia, amanheceu um boto morto e, perto dele, uma arraia também morta. O conto *Boto chupador*, também do volume *Santarém conta...*, apresenta a mesma seqüência de eventos. Já no conto *Boto bonito*, do volume *Belém conta...*, um homem bonito, alto, louro, de olhos azuis aparece em uma festa tarde da noite e começa a namorar uma moça. Os homens do lugar, intrigados com o desconhecido, resolvem que vão lhe dar uma surra. No final da festa, o homem se despede da moça, segue em direção ao trapiche e se joga na água. Os homens vão atrás dele, mas não conseguem mais pegá-lo. Os homens só conseguem chegar a tempo de ver a arraia, que era o chapéu do boto e um peixe-agulha, que era sua bengala.

No entanto, as diferentes versões dos contos sobre o boto não conseguem trazer modificações fundamentais para o enredo de base. Assim, acredito que o critério da fixidez dos enredos, ou seja, dos conflitos engendrados e das formas de resolução dos conflitos é um critério relevante e importante para o reconhecimento da configuração narrativa *conto popular*.

Para finalizar a discussão sobre a progressão textual nos contos populares, faz-se necessário observar o grau de distanciamento do narrador em relação ao seu próprio dizer. Uma primeira observação a respeito deste grau de distanciamento do narrador dos contos populares é o fato de que há um predomínio da narração em 3ª pessoa. Se percorrermos, mesmo rapidamente, coletâneas de contos populares de diversas tradições, não encontraremos contos narrados em 1ª pessoa. Acredito que uma das razões para que ocorra o predomínio da 3ª pessoa nestes contos é o fato de que este recurso permite ao narrador construir a ilusão de que ele (narrador) não está ali

contando uma estória sua, de que ele está completamente ausente, apenas “colocando em cena” o discurso das personagens.

Segundo Benveniste (1988), entre o *eu* e um nome referente a uma noção lexical, não há apenas diferenças formais, mas diferenças que se prendem ao próprio processo da enunciação. Assim, para o autor, “cada instância de emprego de um nome refere-se a uma noção constante e ‘objetiva’, apta a permanecer virtual ou a atualizar-se num objeto singular e que permanece sempre idêntica na representação que desperta” (op.cit.:278). Ainda para o autor, o *eu*, no entanto, refere-se à “realidade do discurso”, que é coisa muito singular. Em outras palavras, para Benveniste, *eu* significa “a pessoa que enuncia a presente instância do discurso que contém *eu*” (...) e somente pode ser identificado “pela instância de discurso que o contém e somente por aí. Não tem valor a não ser na instância na qual é produzido” (op. cit.:278-279).

Se a primeira pessoa do discurso, necessariamente, remete à enunciação (cada vez única, cada vez singular), ou seja, remete ao “ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor” (op.cit.:288), e se o conto popular caracteriza-se por constituir-se em uma “voz anônima”, “atemporal”, que nos fala de coisas de ontem, de hoje e de sempre, então é coerente que o recurso à narração em 1ª pessoa não esteja presente nos contos, dado que a utilização deste recurso atualizaria o que deve ser apagado: a instância de enunciação a partir da qual o discurso é produzido. Isto não quer dizer que, ao acolher esta oposição proposta por Benveniste entre as pessoas (*eu/tu*) do discurso e a não-pessoa (*ele*), pressuponho uma concepção não discursiva dos processos de referenciação. Acredito que isto deve ter ficado claro nas análises anteriores sobre as estratégias de referenciação mobilizadas pelos narradores de forma a construir discursivamente o seu projeto de dizer. Ao fazer esta análise, ressaltando as

razões da ausência da perspectiva da 1ª pessoa nos contos populares, também não pretendo confirmar a dicotomia narrativa/discurso, proposta por Benveniste, e já criticada no capítulo 2 deste trabalho. Pretendo apenas afirmar uma regularidade enunciativa presente nesta configuração narrativa.

Em que medida a perspectiva adotada pelo narrador é importante na análise da progressão textual? A perspectiva adotada pelo narrador é importante porque revela um determinado tipo de relacionamento do narrador com o seu dizer, ou seja, revela que o narrador se constrói como uma instância distanciada, que relata os acontecimentos a partir de um olhar objetivo, que poderia ser assumido por qualquer um. É principalmente a construção de um distanciamento do olhar do narrador em relação aos acontecimentos narrados, aliado ao recurso da fixidez do enredo, que constrói, a meu ver, as características do anonimato, da trans-historicidade e da persistência dos contos populares. No entanto, mesmo sendo narrados em 3ª pessoa, os contos apresentam seqüências em 1ª pessoa, que nos revelam o ponto de vista (Ricoeur, 1995) a partir do qual são proferidas. Vejamos alguns exemplos:

(39) Essa história que eu vou contar, ela se deu em Prainha. História-verdade que meu avô contava para mim. O meu avô mesmo. Ele realmente conheceu ele, o Norato (...) Acontece que Norato ficou conhecido do povo. Em Prainha ele ficou conhecido. Meu avô me dizia que ele ficou conhecido do povo. Meu avô conhecia ele também". (Fausto Monteiro Nonato, *A cobra de Prainha, Belém conta...* p. 94-98)

(40) 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 grande festa no interior... (Rosalina Novaes, *Boto bonito, Belém conta...*, p. 118-119)

(41) Minha avó me contou, que, uma vez, uma senhora ficou grávida.... (Joana Matos, *O encanto de Honorato, Abaetetuba conta*, p. 134-137).

(42) Contavam os pescadores lá do Alto Amazonas ... Tinha dois pescadores, pescavam juntos (Hermita Oliveira de Noronha, *Os pescadores e o boto, Santarém conta*, p. 32-33)

(43) Ele era... Ele vivia numa cidade, sabe, vivia numa cidade. Então ele gostava muito de esperar, que nem eu gosto muito de esperar no mato assim: caça, paca, tatu, veado... Eu gosto demais. Ele gostava dessa profissão, todo dia. E ele tinha uma corcunda na costa... (Rubens Martinho Nascimento, *Como virar corcunda, Belém conta...*, p. 50-51)

(44) Era uma rapariga, uma rapariga assim... E vi que o boto deu de esfaquear ela toda noite. (Armiro ramos da Silva, *Besta boto, Santarém conta*, p. 83-84)

(45) E, nesse dia, ele tinha que morrer mesmo, porque ele adivinha quando a gente vaia arpoar ele, ou flechar, né. Ele tinha que morrer. Que quando ele viu, assobio: lá vem o cara fardado – roupa branca. Ele deixou ele entrar. Foi embora pra lá, com ela. Na baixada dele, de lá, que ele chegou bem defronte da laranjeira, botou-lhe debaixo do braço dele, a modo que eu estava enxergando, né. Botou - tiááá. Ele correu, correu, caiu na água, lá no porto (Isac Alves Santos, *Boto chupador, Santarém conta*, p. 86-88)

(46) Há muitos anos atrás, uma senhora, não sei lá porque houve isso, ela engravidou-se. (...) Bom, ela disse que sim. Ela partiu e foi chegando lá de manhã. O mar estava lindo, todo sereno, todo bonito, dando almejo para que ela fizesse se encorajasse a fazer aquela obrigação, porque mãe é obrigada a fazer e ajudar seus filhos. (Mozar Costa e Silva, *Encanto dobrado, Abaetetuba conta...*, p. 100-104)

Estes exemplos nos apresentam, novamente, como a dimensão da tradicionalidade comporta rupturas, agora não mais apenas no nível textual, mas também em um nível que assumimos como enunciativo-discursivo. Há vários fenômenos que podem ser observados nestes exemplos. Vamos, então, a cada um deles.

Todos os fenômenos estão relacionados à perspectiva da narração. Não há dúvidas que, de uma maneira geral, estes narradores parecem confortáveis em percorrer a trilha do conto popular, submetendo-se ao conjunto de coerções formais que lhe é peculiar, quando instados a entrar no imenso bosque da narrativa. No entanto, metade dos narradores de contos populares (seis, ao todo) acaba usando a primeira pessoa em algum momento de suas narrativas.

A 1ª pessoa aparece, por exemplo, quando o narrador, utilizando-se do recurso à autoridade, refere-se a alguém próximo a ele e mais velho do que ele (sua mãe, seu avô, sua avó), que teria lhe narrado aquele conto. Comparando os exemplos (39), (40), (41) com o exemplo (42), é possível perceber que o recurso à autoridade pode acontecer sem a necessidade de uma remissão à instância discursiva na qual a narrativa é produzida.

O exemplo (43) é bastante interessante. Parece ser complicado para o narrador dar início a este conto, que é um conto não regional, um conto de circulação bem mais ampla, conforme apontado no início desta seção. Em primeiro lugar, o narrador inicia o conto com o pronome “ele”, estratégia de referência esta, apontada nas análises feitas anteriormente, incomum no conto popular. Acredito que a reformulação que se opera logo no início deste conto ocorre em função de o narrador imaginar que iniciar o conto qualificando o personagem principal não é uma estratégia adequada. Dessa forma, o narrador interrompe o conto e recomeça novamente com “ele”, localizando o personagem espacial e temporalmente, o que faz com que o início do conto fique mais próximo de uma forma canônica. Em seguida, compara a personagem anteriormente apresentada a ele próprio (narrador), afirmando que ambos compartilham o gosto pela caça. Logo depois, reafirma o seu gosto pela atividade de caçar (“Eu gosto demais”) e o

gosto do personagem (“Ele gostava dessa profissão”). Apenas depois dessa introdução em que apresenta a personagem, inserindo no meio desta apresentação uma comparação entre a personagem e ele próprio (narrador), é que o conto tem início. Acredito que a inserção do narrador no começo da estória está relacionada à reformulação feita, dado que narrador parece ter julgado a fórmula por ele escolhida para dar início ao conto como inadequada. A inserção do narrador, comparando-se à personagem principal, parece funcionar como uma “cortina de fumaça”, retirando o foco sobre o seu “erro” inicial e chamando a atenção para a própria narrativa, através da presença do próprio narrador. Depois disto, o conto segue seu curso e, apenas ao final, o narrador faz uma avaliação do que havia acontecido com o segundo corcunda: “É que ele foi com ambição, né? Acho que sim. Aí, ficou pior do que estava”.

O exemplo (44) evidencia que, neste conto, o narrador parece hesitar sobre qual perspectiva assumir: se é apenas o narrador, alguém que conta, ou se se assimila a uma das personagens (no caso, o pai da moça), que pensa, age, fala, etc. Apesar de o conto continuar a ser narrado em 3ª pessoa, a ambigüidade da identidade da personagem “o velho” se mantém, principalmente quando observamos uma fala da personagem, em um diálogo inicial com a filha, que parafraseia a fala feita inicialmente em 1ª pessoa: “É, é o boto que anda te esfaqueando”. Além disso, com exceção de uma fala do filho perguntando ao pai, “Como é que nós faz?”, todas as outras falas são do velho/narrador. No entanto, isto não descaracteriza o ponto de vista a partir do qual o conto é predominantemente narrado: o narrador continua a ser um observador externo, um espectador dos acontecimentos, sem demonstrar que conhece os processos internos das personagens. Nos contos populares, o foco está nas ações das

personagens, sendo que a posição do narrador em relação aos acontecimentos é a de sincronia com a(s) cena(s) que se desenrola (m) a sua frente.

Os exemplos (45) e (46) mostram que, apesar de nos contos populares a posição do narrador ser, necessariamente, uma posição de distanciamento, de uma certa “objetividade” em relação aos eventos narrados, esta restrição imposta pelo gênero não impede que o ponto de vista do narrador eventualmente irrompa, na forma de um enunciado mais longo, em algum momento no curso da narrativa. Assim é que o narrador, no exemplo (45) avalia que o boto sabia que ia morrer naquele dia e que ele tinha que morrer mesmo, e, no exemplo (46), avalia que a atitude da mãe da cobra-grande de ajudar a desencantar o filho é uma atitude que toda mãe deve ter, ou seja, toda mãe não deve medir esforços para ajudar seus filhos.

Por último, o exemplo (45) apresenta um fenômeno muito interessante, a saber, uma espécie de reflexão meta-enunciativa que o narrador deixa escapar sobre o seu próprio “excedente de visão”, ou seja, sobre a sua posição privilegiada de observador dos acontecimentos que narra. Quando está narrando a seqüência em que o boto é atingido por um arpão pelo homem, o narrador afirma que o homem acertou o boto debaixo do braço dele. Logo em seguida, o narrador diz: “a modo que eu estava enxergando, né.” Esta ironia do narrador em relação ao seu dizer parece estar relacionada a um certo “feeling” de que tamanha precisão de informação (o exato local onde o boto foi ferido pelo homem) é desnecessária e um pouco exagerada. O próprio narrador dá a conhecer que apenas um observador muito poderoso seria capaz de falar de maneira tão detalhada daquele evento.

Acredito que as análises desenvolvidas até aqui possibilitam afirmar que a inscrição de um narrador na corrente da tradição não é um procedimento de mera

repetição, mas revela um trabalho constante por parte deste narrador em relação à memória discursiva e em relação ao seu dizer. É neste sentido que reafirmo as concepções teóricas esboçadas nos capítulos 2 e 3: (i) que narrar, segundo Ricoeur (1995), já é refletir sobre os acontecimentos contados; (ii) que a tradicionalidade e a intriga apresentam traços heterogêneos e homogêneos, estabilidade e progressão, recorrências e diferenças; (iii) que estas narrativas inscrevem-se no domínio do ficcional, sendo reguladas pela instituição literária, porque na situação enunciativa em que foram produzidas os interlocutores deixam de lado o caráter simétrico e ordinário do intercâmbio lingüístico, dando lugar à construção de “cenas enunciativas através de um jogo de relações internas ao próprio texto” (Maingueneau, 1996a).

5.3 A estória oral

A configuração narrativa denominada *estória oral* constitui a maior parte do *corpus* desta tese (18 estórias) e também apresenta um maior número de ocorrências nos três volumes publicados. Qualquer leitor desinteressado que passar os olhos por coletâneas de contos tradicionais compilados por folcloristas e compará-los com os volumes de narrativas da Amazônia paraense, notará uma grande diferença, tanto em função da maneira como os organizadores operaram a retextualização (Marcuschi, 2000) das narrativas (discussão esta apresentada no capítulo 4), como também em função da narrativas em si. Acredito que uma parte do estranhamento⁵¹ dos leitores em relação às narrativas não reside apenas na necessária remissão a um universo cultural distinto, mas, principalmente, na forma como elas são construídas.

⁵¹ Falo aqui de uma atitude freqüente de “estranhamento” por parte de muitos de meus interlocutores todas as vezes que eu narrava os contos e as estórias da Amazônia paraense.

No início deste capítulo, afirmei que as narrativas da Amazônia paraense podiam ser, a princípio, explicadas em termos de uma classificação aberta. Para tanto, estabeleci a diferença entre *conto popular* e *estória oral*, considerando, por um lado, (i) o saber que o ouvinte/leitor possui sobre os conflitos engendrados na trama e/ou também sobre a forma de resolução destes conflitos e (ii) o conjunto de estratégias textuais e discursivas operadas pelo narrador que evidenciam um saber de natureza lingüística e sócio-interacional dos sujeitos que enunciam estas narrativas.

Em relação ao primeiro critério, é possível dizer que a estória oral caracteriza-se não pela presença de um enredo fixo, "publicamente partilhado", como nos contos populares, mas por uma reelaboração mais radical dos elementos da tradição oral. Na seção 5.1 deste trabalho, apresentei a estória *O bicho*, do volume *Santarém conta.....*, como um exemplo de reelaboração de um elemento da tradição oral da Amazônia, a cobra-grande, a serviço de um determinado projeto de dizer do narrador: o de provar para seu interlocutor que a cobra-grande existe, "é rica, bela e cheia de mistérios". Nas estórias orais, o elemento da tradição oral é retomado, mas as permanências são menos asseguradas. Assim, a cobra-grande descrita pelo narrador da estória *O bicho*, guarda algumas semelhanças com Honorato, o personagem dos contos. Mas os conflitos gerados na trama envolvendo a cobra são, em sua maioria, diferentes daqueles que envolvem Honorato e acabam por levar a uma resolução completamente nova: os pescadores enfrentando e matando a cobra-grande.

Vejamos alguns outros exemplos em que a tradição oral pode ser configurada de uma maneira bastante singular. Na narrativa *O boto e o rapaz*, do volume *Santarém conta*, um rapaz dormia todas as noites a bordo do barco da família, para vigiá-lo. Todas as noites, depois que ele já estava deitado, aparecia uma moça, que subia no

barco, tirava a roupa, acordava o rapaz e depois se deitava com ele. Apenas ao final, sabemos que a moça era ... o boto. Como é possível perceber, esta é uma estória que traz um elemento da tradição oral, mas este elemento já não mais funciona da mesma maneira como funcionava no conto popular: se, por um lado, a característica principal do boto, a sedução, é mantida, por outro, a sua transformação em uma mulher é absolutamente inovadora e inesperada. Em relação ao outro enredo fixo que envolve a figura do boto, aquele em que o pescador é levado para o fundo do rio para curar o boto ferido por ele em uma pescaria, há também reelaborações interessantes. Uma delas é a estória *A parturiente*, do volume *Santarém conta...*. Nela, uma parteira está em sua casa, quando chega um rapaz alto, louro, bonito, pedindo que ela ajude a assistir o parto de sua esposa. A parteira vai com o rapaz em uma canoa. Chegando no meio do rio, o rapaz pede a ela que feche os olhos. Ela obedece e quando vê, está rodeada de botos. Ela ajuda, então, a bota a ter os filhotes e depois é levada de volta para casa. Nesta estória, ocorre a repetição de uma seqüência de eventos: uma pessoa vai ao fundo do rio para ajudar um determinado boto a se colocar a salvo de um risco de morte. No entanto, as personagens não são mais os mesmos e não há mais o mesmo conteúdo moral de reparação de um dano feito à natureza.

Na seção 5.2 deste trabalho, anunciei que duas figuras lendárias da tradição oral da Amazônia, a matinta-perera e o (a) curupira seriam analisadas aqui. Vamos a elas. As narrativas que envolvem a figura do (a) curupira não são consideradas como contos populares e, sim, como estórias orais, pelo fato de não apresentarem um enredo fixo. É possível que a lenda do curupira, que circula em livros didáticos ou em compilações de contos tradicionais da Amazônia, onde esta personagem é apresentada como uma

figura com os pés para trás, protetor das florestas, seja uma narrativa que não tenha conseguido se manter na memória dos narradores.

As três publicações das narrativas da Amazônia reúnem mais de 150 narrativas. Deste número, apenas 06 são sobre o (a) curupira. Em nenhuma das histórias, esta personagem é representada como o "protetor das florestas" e sua figura não é descrita de maneira que seja possível lhe atribuir alguma forma. Em uma das cinco narrativas que tematizam esta personagem, o narrador diz que "Ela é invisível. É um ser." Nas narrativas recolhidas, a personagem é uma entidade de caráter fantasmagórico e está sempre fazendo o mal para as pessoas: rouba crianças, faz as pessoas se perderem na mata, faz as pessoas ficarem doentes, etc. Assim, não se pode afirmar que há um enredo fixo, publicamente reconhecido, em que exista uma seqüência de eventos nos quais esta personagem desempenha sempre o mesmo papel.

Já as narrativas que envolvem a personagem da matinta-perera são classificadas como histórias orais porque a perspectiva da narração é em 1ª pessoa. Como argumentei na seção anterior, os contos populares não podem remeter à instância do discurso que os produz, já que é exatamente o apagamento desta instância que confere a eles o seu caráter anônimo, trans-histórico e os faz sobreviver como memória coletiva. Apesar de narradas em 1ª pessoa, as histórias sobre a matinta-perera apresentam uma maior regularidade em termos de enredo. A matinta-perera⁵² é definida como uma pessoa (homem ou mulher) que cumpre um fado de, durante a noite, transformar-se em um pássaro preto que emite um assobio assustador. Em geral, ela assombra a casa de alguém. Se a pessoa quer se livrar da perseguição da matinta,

⁵² Fares (1997), na tentativa de fornecer uma explicação histórica desta personagem do folclore da região, cita Veríssimo (1887), que ressalta a existência de uma avezinha nas matas que canta matin-ta-pe-re. Para o autor, não

deve cumprir um ritual de, ao ouvir seu assobio, prometer-lhe uma cachimbada de tabaco. No outro dia, se aparece alguém pedindo um pouco de tabaco, a pessoa é identificada como a matinta-perera. Descoberta a identidade da matinta, ela pára de perseguir aquela pessoa ou família. Às vezes, a estória é apenas sobre o contato que alguém tem com a matinta enquanto está andando à noite na mata ou pescando ou caçando. O interessante é que este enredo, na maioria das vezes, é contado em 1ª pessoa. Quando é contado em 3ª pessoa, o narrador revela uma grande proximidade com a personagem que tem a experiência com a matinta (ou é seu pai, sua mãe, seu tio, etc.). Vejamos alguns exemplos:

(47)O meu pai de criação morava aqui no Cumperé. E lá tinha um velho, que falavam que esse velho era a matinta-perera, compreendeu? Mas ele não acreditava. (Manuel Paulino da Fonseca, A tesoura e a cera, Abaetetuba conta, p.75-77)

(48)Quando eu tinha 13 anos de idade, eu e minha família morávamos no interior, no rio Anequara. Numa certa noite, já estávamos preparados para dormir, e estava todo mundo conversando na sala e, de repente, a gente ... Nós ouvimos o assobio da matintaperera. (Maria Raimunda P. Fonseca, O tabaco da tia, Abaetetuba conta, p. 56-57)

(49) Fomos pra caçar. Aí, quando chegou lá, dentro da mata ... quando dei: a matinta perera assobiou na minha frente. Eu disse: - Agora que eu estou enrascado. (Luís Soares Alves, Ouvi a matinta, Santarém conta..., p. 106)

(50) Um dia aconteceu comigo, com o Raimundo meu irmão e a Joana minha irmã. (...) Quando nós voltamos, era assim, uma meia-noite. Desde o meio do rio, nós começamos a ouvir aquele grito, aquele assobio da matintaperera. (Sebastiana Rodrigues, Matintaperera, Abaetetuba conta..., p. 151-153).

Há uma estória, no entanto, que apesar de ser narrada em 3ª pessoa, evidencia uma completa reelaboração do enredo que envolve esta personagem. A estória *Um luxo de matinta*, do volume *Belém conta...*, fala de duas amigas: as duas estavam sempre comprando artigos pessoais, mas uma era mais exagerada nos cuidados com a aparência pessoal. A primeira desconfiava da forma como a outra conseguia gastar tanto. Perguntou para ela como fazia para conseguir estar sempre muito bem vestida. A segunda amiga lhe disse que era segredo, mas como a primeira insistia, prometeu, então, satisfazer-lhe a curiosidade. E assim, um dia, à noite, a segunda revela seu segredo para a primeira: transforma-se em uma matinta e voa, levando a primeira amiga com ela para uma outra cidade. Lá chegando, aterriza no telhado de uma loja, entra, e, então, diz para a primeira amiga: "Pode escolher". A primeira amiga se espanta e fala o nome de Jesus, o que faz com que a amiga-matinta desapareça, deixando a outra na loja. Depois disto, a primeira amiga é presa porque o dono da loja pensa que ela é a ladra que vem lhe roubando há muito tempo.

Narro aqui esta estória para que se possa ter uma idéia de como a tradição é reelaborada de maneira bastante inovadora. É claro que a principal característica da matinta é conservada: o fato de uma pessoa transformar-se em pássaro. No entanto, a relação de amizade com a matinta, o testemunho de sua transformação, o vôo junto com ela, são eventos absolutamente não previsíveis na trajetória de uma narrativa sobre a matinta-perera. Assim, apesar de ser narrada em 3ª pessoa, considero esta narrativa uma estória oral pela forma como a tradição é configurada. A configuração inovadora desta narrativa já anuncia o fato de que o tema mais geral, o das metamorfoses, começa a ser configurado de uma maneira bastante subjetiva, conforme veremos no ciclo de narrativas que serão discutidas a seguir.

A outra série de narrativas envolve o que denomino de “estórias de metamorfoses”⁵³. Estas estórias não tematizam um personagem do folclore da Amazônia, mas o enredo é, digamos assim, muito comum na região. Estas estórias guardam uma relação com aquelas sobre a matinta-perera, já que também nos falam de homens e mulheres que carregam a maldição de transformarem-se em animais, em geral, depois que anoitece. Mas estas estórias enfatizam que os “encantos”, as “maldições”, os “fados” podem ser carregados por qualquer um: as personagens que apresentam estas características são sempre da convivência próxima do narrador e/ou das outras personagens. Esta é uma maneira bastante peculiar de reelaborar os elementos da tradição oral. Assim é que na estória *A porca noturna*, do volume *Santarém conta...*, a mulher que se transformava em porca era a mãe da personagem. Na estória *O peru*, do volume *Abaetetuba conta...*, o homem que se transformava em peru era o compadre do avô do narrador. Na estória *A empregada*, no mesmo volume, a mulher que se transformava em porca era a empregada da tia da narradora. Na estória *O ogre*, do volume *Belém conta...*, o homem que se transformava em bicho e comia crianças era namorado (e, posteriormente, marido) da personagem principal.

Para finalizar a nossa discussão sobre os critérios da não-fixidez e da não previsibilidade do enredo nas estórias orais, acredito que se faz necessário apresentar um outro conjunto de estórias que podem ser agrupadas como estórias de fantasmas, de aparições, que colocam em pauta o tema da morte. Em termos numéricos, estas estórias encontram-se em uma quantidade bastante superior a todas as outras (ver, no capítulo 4, quadro dos temas das três publicações). Em geral, estas estórias nos falam

⁵³ Ao denominar este conjunto de estórias “ciclo das metamorfoses”, não posso deixar de remeter à fundadora obra *As Metamorfoses*, de Ovídio (42 a. C./18 d. C.), que relata casos em que o homem é transformado pelos deuses num animal, árvore ou pedra, devido ao seu gênio rancoroso ou comportamento inadequado.

das experiências do narrador e/ou dos personagens com aparições, fantasmas, “visagens” de todo tipo, como se diz na Amazônia. Há uma variedade muito grande de formas de progressão textual e de recursos lingüísticos mobilizados pelo narrador de forma a construir uma aura de mistério em torno do acontecimento a ser narrado. Neste sentido, pretendo, a partir de agora, analisar as estórias orais (predominantemente este último conjunto de estórias), detendo o olhar, em primeiro lugar, sobre o fenômeno da referenciação e, em segundo lugar, sobre a progressão textual. Observemos o quadro abaixo:

Titulo	Obra	Estratégias de referenciação
1. O boto e o rapaz	Santarém conta	<u>Ele</u> ia lá pro barco, né?
2. O bicho	Santarém conta	<u>Dona Maricota</u> e <u>Seu Jovino</u> moravam...
3. A morta viva	Santarém conta	<u>Eles</u> moravam longe...
4. Parece mentira, mas não é	Santarém conta	Era uma noite, quando <u>eu</u> saí para pescar...
5. Fut	Santarém conta	Camaval ! Aí, minha filha, Quando foi sábado, <u>ele</u> disse..
6. A porca noturna	Santarém conta	<u>A mulher</u> virava porca.
7. Essas coisas que aparecem	Abaetetuba conta	Outra vez, <u>eu</u> fui lantermar com um colega, sabe?
8. Uma visita	Abaetetuba conta	<u>Esse meu pai de criação e cunhado</u> , finado Raimundo, ele contava muito, muita, muitos casos de visagem...
9. Tormento	Abaetetuba conta	Era uma vez <u>um rapaz</u> que se chamava Doca.
10. Só eu vendo	Abaetetuba conta	<u>A minha tia</u> foi chamada, numa certa ocasião, para cuidar de

		um homem...
11. Sherlock de Barcarena	Abaetetuba conta	Depois de um dia cheio de trabalho, <u>*voltava</u> para casa...
12. Defunto pesa	Abaetetuba conta	<u>O irmão mais velho</u> foi e disse....
13. O ogre	Belém conta	Era <u>um rapaz</u> que ele... Era <u>uma moça</u> ...
14. Um luxo de matinta	Belém conta	Era <u>duas moças</u> amiga, amiga, amiga.
15. Vira, vira porco	Belém conta	Tem <u>uma ilha</u> que chamam..
16. A coragem de Teresa	Belém conta	A Teresa... <u>Nós</u> morávamos muito tempo lá
17. O bloco	Belém conta	Numa tarde de Carnaval, né? Era até Domingo gordo. <u>Nós</u> saímos e fomos para a praça ...
18. Quem é essa mulher	Belém conta	Era uma vez... Aconteceu verídico, certo? Ah! Ah! Ah! <u>*Trabalhava</u> na linha do Souza. Eu, Elson Cardoso Neves, motorista do ônibus, do carro 20.

Ao contrário do que acontece nos contos populares, onde ocorre um predomínio das expressões nominais indefinidas, nesta outra configuração narrativa, não se pode dizer que haja o predomínio absoluto de uma determinada estratégia de referenciação. Ao trilhar o caminho das estórias orais quando adentra o bosque da narrativa, o narrador revela um comprometimento muito menor com as “fórmulas” que caracterizam a tradição. É somente considerando este “descompromisso” que se pode compreender a variedade de modos que os inícios das estórias orais apresentam: o recurso à pronominalização (7), às expressões nominais definidas (5), às expressões nominais

indefinidas (3), a nomes próprios (1) e à elipse (2). Além disso, como foi afirmado anteriormente, se as histórias orais caracterizam-se por mostrar mais explicitamente o “intuito discursivo” do narrador, então, não há mais razão para construir o apagamento da instância discursiva na qual aquela determinada história é produzida. Acredito que isto propicia mais frequentemente os inícios em primeira pessoa (marcada ou não-marcada) e os inícios com expressões nominais definidas que apresentam pronomes possessivos relacionando o referente textual ao narrador (“Esse meu pai de criação”, “A minha tia”). A meu ver, a presença dos pronomes de 3ª pessoa (“Ele”, “Eles”) no começo de algumas histórias somente pode ser explicada se analisarmos também a forma como ocorre a progressão referencial nestas histórias.

Na história *O boto e o rapaz*, do volume *Santarém conta...*, o narrador nos fala que “ele” (primeiro personagem) ia dormir lá no barco, a mando do pai e que quando “ele” já estava deitado, “ele” via que “ela” chegava. Até o final da história, a primeira personagem, designada por “ele”, não é definida de forma alguma. O narrador repete o pronome até o final da seqüência de eventos que envolve esta personagem. A segunda personagem é designada por “ela”, “aquela moça” e, depois, até o final da seqüência de eventos, é designada por “ela”. É no diálogo que o narrador trava com o primeiro personagem, depois de terminado o relato, que passamos a ter uma informação nova sobre “ele”: chama-se Davi e é conhecido do narrador. Sobre “ela”, somente ficamos sabendo sua identidade a partir da fala final do narrador: “Coitado, era o boto que dormia com ele”. Assim, ficamos sabendo que “ela” era “ele”. Sobre esta narrativa, cabe uma afirmativa de Umberto Eco: “às vezes, o narrador quer nos deixar livres para imaginarmos a continuação da história”. Neste caso, a fala final do narrador, finalmente identificando o objeto-de-discurso do qual vinha falando, justifica o porquê narrar sobre

um rapaz que, todas as noites, deita com uma moça: a moça não era bem uma moça, era o boto. Este comentário final sobre o relato inicial, que, aparentemente, não apresenta a chamada “complicação”, leva-nos a reconstruir toda a estória, deixando-nos livres para imaginarmos os sentidos possíveis para este acontecimento.

Na estória *A morta viva*, também do volume *Santarém conta...*, as duas personagens principais são designadas como “eles” no início da estória. No decorrer da narrativa, a personagem feminina é retomada pelas expressões nominais definidas “a mulher dele”, “a mulher”, “minha mulher”, “aquela mulher morta”, “aquela pessoa”, “sua mulher” e pelo pronome “ela”. A personagem masculina é retomada pela expressão nominal definida “o marido” e pelo pronome “ele”.

Na estória *Fut*, do volume *Santarém conta...*, a personagem masculina designada por “ele” no início do conto é retomada pelas expressões nominais definidas “o homem”, “aquela pessoa”, “aquele bicho”, “o bicho Fut”, “o marido dela” e pelo pronome “ele”. A personagem feminina, designada também pela primeira vez por “ela”, é retomada pelas expressões nominais definidas “a mulher” e “essa mulher” e pelo pronome “ela”.

Estas duas últimas estórias apresentam recursos comuns: duas personagens (um homem e uma mulher), sendo que uma delas sofre uma metamorfose e, a outra, assiste a este acontecimento. Sobre a personagem que se transforma, a progressão referencial evidencia o processo de transformação. Sobre a personagem que assiste a tudo, ficamos sabendo apenas o suficiente: que é casada com a que se transforma.

Sempre há um trabalho sobre o dizer. Mas o caso do uso de pronomes no início das estórias assinala mais fortemente este trabalho de construção do objeto-de-discurso. Não há como fugir deste chamado: somente saberemos quem é “ele” ou quem são “eles”, se continuamos a seguir as pistas que o narrador vai, aos poucos,

fornecendo. No entanto, ao final das três estórias, continuamos a saber muito pouco sobre as personagens e sobre a natureza dos acontecimentos narrados. Afinal, limites foram transgredidos, ordens foram alteradas, instabilidades foram mostradas.

A meu ver, estas encenações nos colocam frente a frente com “algo diferente do que a própria vida empírica” (Iser, 1996b). Estas estórias revelam a “plasticidade da natureza humana”, de que fala Iser (1996b), citado no capítulo 3 deste trabalho. Se a estória sobre o *Fut* é uma estória que nos permite encenar a liberação das limitações sociais, a estória sobre *A morta viva* nos permite encenar uma liberação das nossas restrições biológicas. Dessa forma, estamos, segundo Iser (1996b), constantemente tematizando nossa alteridade e construindo formas de acesso às inúmeras possibilidades que se constituem na resposta ao inacessível (ao problema da morte, por exemplo) ou a aquilo que nos é culturalmente interdito (ao problema da satisfação dos prazeres, por exemplo). Até aqui, estive interessada em discutir como as estratégias de referenciação evidenciam uma determinada configuração narrativa, a saber, a estória oral, que se caracteriza por ser uma reelaboração da tradição. Na análise do modo de progressão referencial na estória *O boto e o rapaz*, foi possível perceber que esta estória progride de forma a construir, fundamentalmente, através das estratégias de referenciação, uma aura de mistério em torno do acontecimento.

Em relação à forma com esta estória progride, foi possível observar que o elemento complicador é apresentado apenas ao final. Um exemplo desta forma de progressão acontece na própria estória *O boto e o rapaz*, do volume *Santarém conta...* De acordo com o resumo apresentado acima, esta estória parece não apresentar uma complicação: todas as noites, um rapaz vai dormir no barco da família e uma moça aparece e se deita com ele. Assim, considerando as concepções teóricas apresentadas

no capítulo 2, que definem a narrativa a partir da necessária presença de uma complicação, esta estória, na verdade, poderia constituir-se em um simples relato. No entanto, o fato de o narrador, ao final, apresentar aquilo que é o elemento complicador, redimensiona toda a estória e ela parece começar onde termina. Em outras palavras, esta estória se recusa a acabar: quando o narrador silencia, a estória, então, abre-se para possíveis continuidades e para uma variedade de interpretações. O elemento complicador aparece apenas ao final e não há indicações de resolução. Aqui, a progressão textual funciona de forma a ressaltar mais o que é sugerido do que o que é dito de fato. Uma outra estória que funciona de forma parecida é *O bloco*, do volume *Belém conta...*, onde o elemento complicador (o bloco de carnaval que o narrador e seus amigos estavam seguindo simplesmente some no ar) é apresentado apenas ao final.

Um outro aspecto interessante a ser levantado em relação ao conjunto de estórias orais que tematizam aparições fantasmagóricas é que a estória progride a partir de um fato rotineiro, que se transforma em uma estória digna de ser relatada porque, de repente, o “extraordinário” irrompe. Este fato rotineiro evidencia que a esfera social na qual se desenvolvem as ações das estórias é aquela em que homens e mulheres comuns são retratados, em suas ações cotidianas e singulares: em uma pescaria (*Essas coisas que aparecem*), em um momento de descanso (*Uma visita*), em uma viagem curta (*Sherlock de Barcarena*), em um passeio no Carnaval (*O bloco*), no trabalho (*Quem é essa mulher?*).

Um terceiro fenômeno interessante a ser ressaltado em relação à progressão textual das estórias orais (principalmente, aquelas que tematizam as aparições) é o de que esta configuração narrativa pode apresentar uma outra forma de organização,

diferente daquela em que o princípio estruturador é a dupla conflito/resolução (Labov, Waletzky, 1967, Perroni, 1992).

É possível se ter uma idéia tanto da forma como o “extraordinário” irrompe, como também deste outro princípio de organização das estórias orais, se observarmos a estória *Uma visita*, do volume *Abaetetuba conta...* Nesta estória, o narrador nos conta de um homem que resolveu, na noite de São Pedro, ficar em casa, descansando, ao invés de ir com a família na festa do santo. Depois que a família foi embora e depois de jantar, o homem se deitou em sua rede, como era de costume e estava lá, fumando, quando viu que “aquele homem” vinha do quintal em direção a sua casa. Um homem bem vestido, que passou pela rede do dono da casa, olhou para ele, entrou na sala, abriu a porta do oratório e lá ficou. O dono da casa continuou na rede. Quando este ouviu o barulho das pessoas voltando da festividade, ouviu também a porta do oratório se fechando e, em seguida, passos. O estranho voltou pelo mesmo caminho, olhou para o dono da casa que continuava na rede, saiu e entrou no mato. Ao final, o narrador afirma que o dono da casa, ao olhar rosto no rosto de sua visita, viu que “era um cadáver mesmo, muito pálido, e as ossadas aparecendo”.

Nesta e em outras narrativas deste conjunto que tematiza as aparições de fantasmas parece acontecer uma forma de estruturação da estória que Todorov (1980) chama de “organização gnoseológica”, onde não prevalece a lógica da sucessão, mas sim, a busca de um sentido. Para o autor, o interesse do público em narrativas deste tipo não nasce da pergunta “o que acontece depois?”, mas da pergunta “o que é?”. Assim, é interessante perceber que as narrativas acima resumidas (*Uma visita*, *O boto* e *o rapaz*) produzem o efeito, já comentado acima, do não fechamento. São estórias que se recusam a acabar porque a pergunta ainda está em pauta e não há respostas.

Uma aparição fantasmagórica não pode ser “resolvida”. É uma aparição e ponto. Sendo assim, a categoria “resolução” pode estar ausente em estórias orais, o que não acontece nos contos populares.

No entanto, as aparições podem ter uma função. No caso da estória *Sherlock de Barcarena*, do volume *Abaetetuba conta....*, o fantasma de um homem assassinado se mostra com o objetivo de levar o narrador a desvendar o crime do qual ele (o fantasma) foi a vítima. Na estória *A coragem de Teresa*, do volume *Belém conta....*, a mulher que foi assassinada pelo marido aparece para sua benfeitora, Teresa, para agradecer-lhe o enterro digno que esta última lhe proporcionou.

Um outro aspecto a ser observado na progressão das estórias diz respeito às relações entre o discurso do narrador e o das personagens. Em primeiro lugar, as estórias orais, por constituírem-se em reelaborações da tradição, por estarem mais “livres”, por assim dizer, do caráter formulaico da tradição, apresentam um maior número de marcas que remetem à instância de discurso a partir da qual são produzidas. Assim é que há ocorrências de estórias em 1ª pessoa, o que não acontece no conto popular. Esta diferença é importante porque revela que, nas estórias orais, a dicotomia entre o discurso do narrador (discurso que conta) e o discurso da personagem (discurso contado) não é mais percebida de maneira tão fácil, já que a diferença entre narrador e personagem não pode ser assinalada pela distinção dos pronomes pessoais.

Além disso, nas estórias orais, é possível encontrar um modo diferenciado de apresentação das personagens nas narrativas em 3ª pessoa. Assim, é possível, nesta configuração narrativa, encontrarmos um narrador que demonstra ter acesso aos processos internos dos protagonistas. Por exemplo, na narrativa *A morta viva*, do

volume *Santarém conta...*, quando o homem vê que sua mulher morreu, o narrador cita o monólogo interior da personagem, como se pode observar no trecho abaixo:

(51) - *Que farei? Eu vou deixar minha mulher em casa e vou chamar gente.*

Em outro momento, quando o homem volta para casa para providenciar o velório da mulher, ele a encontra lavando roupa. E, então, temos o seguinte trecho:

(52) *Pensou: "Alguma coisa vai ter aqui".*

O verbo indica que a personagem tem uma "transparência interior" possível de ser lida/vista pelo narrador. O fato de o narrador poder ter um acesso direto aos pensamentos e aos sentimentos da personagem desta narrativa pode ser exemplificado também pelos trechos grifados abaixo:

(53) *Há noites que ele se deitava na rede e, às vezes, ele se encostava perto dela. Era fria que só uma água. E aí, decorrendo o tempo... naqueles sete anos que ele conviveu com ela, aí ele notou que ela foi ficando diferente. Quando foi um dia ele disse que: - "Só indo à igreja me confessar com o padre".*

Esta forma de trabalhar a personagem retrata um ponto, que foi discutido no capítulo 2, a saber, o alargamento do conceito de *ação*. É neste sentido, por exemplo, que Ricoeur (1995) compreende que a *ação* em uma narrativa não pode ser entendida apenas pelo fato de os protagonistas provocarem modificações visíveis em seus destinos externos. Também deve-se considerar como *ação* em uma narrativa a transformação moral de uma personagem, seu crescimento, sua educação, assim como mudanças puramente interiores, que afetam o curso temporal das sensações e das

emoções. Mesmo que este recurso não seja explorado de maneira exaustiva, percebe-se que, ao longo da narrativa *Uma visita*, a personagem masculina vai se modificando, o que a leva à decisão de resolver a situação em que vivia. Esta outra concepção de ação somente pode estar presente nas estórias orais, já que no conto popular há um predomínio da lógica da sucessão dos eventos e o narrador constitui-se em um observador que tem um ponto de vista externo em relação aos acontecimentos e às personagens que os protagonizam.

Para finalizar esta análise das estórias orais, gostaria de apresentar um último recurso que as caracteriza: a possibilidade da instauração de uma atitude de dúvida por parte do narrador e/ou das personagens em relação à natureza dos acontecimentos por eles protagonizados. No capítulo 3, foram discutidas as diferenças entre o gênero maravilhoso e o fantástico e o exemplo dado foi a narrativa *Sherlock de Barcarena*, do volume *Abaetetuba conta....*, onde o narrador/personagem explicita, em alguns momentos sua estranheza em relação aos acontecimentos por ele vivenciados. Naquele mesmo capítulo, na narrativa *Parece mentira mas não é*, do volume *Santarém conta...*, o narrador, apesar de, na maioria das vezes, mostrar uma atitude de aceitação do mundo maravilhoso para o qual ele é subitamente transportado, também se permite estranhar o que lhe acontece:

(54) *Parou a canoa, né. Fechei os olhos. Aí, de repente eu senti aquela ... aquela zoada, aquela coisa aaam, uma coisa me levando, me rodando, assim, não sei como. Afundando na água, mas eu não sentia a água. Uma coisa estranha, né? Que eu não sei como eu posso explicar aquilo, né? (...) Aí... tudo falava lá. Era uma coisa esquisita. Um encanto fantástico.*

Ao longo deste capítulo, procurei apresentar os fenômenos que julguei mais relevantes para a construção de uma classificação aberta das narrativas da Amazônia paraense. Os contos populares caracterizam-se, então, por apresentarem um enredo fixo, publicamente partilhado, por apresentarem estratégias de referenciação que apagam as instâncias discursivas nas quais as narrativas são produzidas, por serem estruturadas pela dupla conflito/resolução, pela necessária inserção das seqüências de eventos no domínio do maravilhoso e por um distanciamento do narrador em relação ao seu dizer. As histórias orais, por outro lado, caracterizam-se por constituírem-se em reelaborações da tradição e, por isso mesmo, não apresentam um enredo fixo. As estratégias de referenciação presentes nestas configurações narrativas são variadas e não há a necessidade de se construir um apagamento das instâncias discursivas nas quais as narrativas são produzidas. Além disso, não há, necessariamente, a presença da categoria “resolução”. O distanciamento do narrador em relação ao que é narrado é minimizado por uma série de recursos: o fato de as histórias poderem ser enunciadas em 1ª pessoa, o fato de o narrador ser capaz de conhecer os processos internos de suas personagens e o fato de, nas narrativas em 1ª pessoa, o narrador revelar uma atitude de dúvida em relação aos acontecimentos por ele protagonizados. Este último fator aponta para a não necessária inscrição das histórias orais no domínio do maravilhoso.

Espero ter deixado claro, ao longo deste capítulo, que as duas configurações narrativas acima descritas são modos de inserção do sujeito no *mundo narrado* e que o fato de cada modo apresentar um conjunto de características que o diferencia do outro não significa dizer que estas características são exclusivas de cada um dos modos. Ao contrário, espero ter conseguido ser coerente, na proposição destes modos de

configuração, com o pressuposto teórico que está na base deste trabalho: o de que trabalhar com a tradição significa compreendê-la como um fenômeno que comporta, ao mesmo tempo e de forma inseparável, as dimensões da identidade e da ruptura, da repetição e da inovação.

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho, estive trilhando um percurso aberto por outros interesses, outros olhares, outras motivações, outros desejos. Espero ter conseguido construir um percurso próprio, que buscou sempre compreender as narrativas da Amazônia paraense a partir da articulação de diferenças: entre o oral e o escrito, entre a ficção e a não ficção, entre a repetição e a inovação.

A noção de *tradição oral* é fundamental neste trabalho. Compreendo que esta noção é muito ampla e refere-se a práticas sociais e culturais, que implicam o domínio do ficcional, mas não se reduzem a ele. As narrativas da Amazônia paraense participam do que denominei “corrente da tradição” porque, conforme vimos no capítulo 1, ocorre uma reiteração acentuada de determinados valores morais, o que justamente constitui uma das principais funções da tradição: a preservação de uma consciência comum no interior de uma comunidade. Assim, a tradicionalidade diz respeito a uma memória coletiva, histórica e cumulativamente sedimentada. No entanto, estas narrativas reforçam as hipóteses de que o funcionamento da tradição sempre comporta dimensões conflitantes: se por um lado, as narrativas da Amazônia paraense, de fato, reiteram valores morais construídos ao longo do tempo, reforçando a identidade de um determinado grupo, por outro lado, elas também criam um espaço de legitimidade para práticas sociais arriscadas e contingentes, o que reforça a instabilidade destas mesmas práticas; se, por um lado, os narradores tendem a privilegiar recursos que permitem a inscrição de seus enunciados em formas de dizer mais estabilizadas, por outro lado, os narradores também se permitem romper com ordens estabelecidas, trazendo à tona demonstrações de incessante inventividade. Desse modo, as análises aqui

desenvolvidas apontam uma questão importante, um caminho a ser percorrido: estas narrativas apenas nos dão uma vaga idéia de como as construções ficcionais que participam da corrente da tradição oral são configuradas. Na verdade, elas são muito mais ricas do que se pode perceber em qualquer compilação.

Este trabalho também mostrou que a configuração narrativa predominante é a *estória oral*. Se a estória oral caracteriza-se por uma apropriação mais livre dos elementos da tradição, acho que cabe aqui uma pergunta: isto faz parte do que se compreende como tradicionalidade? A resposta a esta questão é dada por Certeau (1994): o tradicional é, na verdade, uma incessante invenção que aparentemente se conserva. O que confere, então, um caráter tradicional a estas narrativas? A meu ver, estas estórias apresentam uma face reconhecível, repetível, em função da forma como os narradores estabelecem as relações com a memória discursiva, que é construída por eles como um lugar de estabilização. Assim é que, para Mainguenu (1991), a identidade, a repetição, é construída a partir do surgimento de uma dada configuração enunciativa.

Um outro ponto importante discutido neste trabalho diz respeito a existência de um “esquematismo” que organiza a “inteligência narrativa”, esquematismo a partir do qual os narradores reelaboram a tradição, parafraseando-a ou reinventando-a. Apesar de reconhecer a existência de um tal esquematismo (dupla conflito/resolução, sistema de tempos verbais, por exemplo), não é possível deixar de reconhecer que os sujeitos trabalham seus dizeres. Em outras palavras, não há espaço para o termo “função narrativa”: a narrativa é um lugar privilegiado de se observar a emergência de subjetividades e a historicidade dos sentidos nela produzidos.

As análises desenvolvidas sobre as narrativas orais da Amazônia paraense também mostraram que os contos populares e as histórias orais não devem ser consideradas como “narrativas simples”. Ao contrário, este trabalho tentou apontar para o fato de que alguns recursos caracterizados como aqueles responsáveis pela comprovada sofisticação do “tecer da intriga” (expansão da esfera social onde transitam as personagens e onde as ações se dão; trama mostrando a transformação interna da personagem – *mimese* de agentes) podem também ser encontrados em narrativas orais e não apenas em narrativas escritas. Isto pode também levar a uma mudança na caracterização do tipo de narrador, se considerarmos que estas sofisticações são inauguradas com o romance moderno.

Sobre a inscrição destas narrativas no domínio do ficcional, poder-se-ia perguntar se esta não é apenas uma forma de interpretar uma determinada visão de mundo. Sem dúvida, é uma forma de interpretar, mas baseada em uma análise que deixa aparecer um entrecruzamento de diferenças: de um lado, um sujeito entrevistador, que, muito provavelmente, não compartilha com seu interlocutor o mesmo “sistema de referências” (principalmente, no que diz respeito ao caráter maravilhoso e fantástico das narrativas); de outro lado, o narrador, que também se apercebe desta diferença, dado que tenta controlar os sentidos daquilo que está enunciando (“isto é verdade”, “esta história é verídica”, “isto aconteceu”). Assim é que o narrador já prevê, quando tenta validar o seu relato, uma possível inscrição das histórias em um outro domínio, aquele da ficção, do imaginário, do ilusório. De qualquer maneira, a atitude literária do narrador é comprovada pela forma singular como coloca uma determinada ordem em movimento.

O modo de os narradores inscreverem-se no mundo narrado é marcado, em primeiro lugar, textualmente. Nos contos populares, por exemplo, a progressão textual é determinada pela presença de um enredo fixo, caracterizado pela necessária dupla “conflito/resolução”. Já nas estórias orais, a categoria “resolução” não é obrigatória, o que confere um caráter de inacabamento à narrativa.

No início dos contos populares, as estratégias de referenciação não são inovadoras, ocorrendo um predomínio da utilização de expressões nominais indefinidas, o que não possibilita uma individualização dos referentes. Esta não individualização do referente é uma restrição imposta pelo gênero, restrição esta que a maioria dos narradores tenta seguir à risca. No entanto, há um número menor de estratégias de referenciação que não obedece estritamente a esta restrição, o que revela uma ruptura, no nível textual, de um “esquematismo” historicamente construído no/pelo conto popular. O predomínio de uma estratégia de referenciação em detrimento de outras revela a maneira como os narradores relacionam-se com a memória discursiva, tentando reproduzir ao máximo as estratégias de referenciação que caracterizam a “fórmula” de iniciar o gênero conto popular.

No início das estórias orais, no entanto, em consonância com a possibilidade instaurada pelo próprio gênero de uma reelaboração mais livre daquilo que é julgado como tradição oral, ocorre uma variedade de estratégias de referenciação, sendo que cada forma de iniciar encontra-se bem adaptada ao projeto de dizer do narrador.

O modo de inscrição dos narradores no mundo narrado encontra-se também marcado enunciativamente. Assim é que não há a possibilidade de o narrador colocar-se em 1ª pessoa no início de contos populares. Se acontece alguma ruptura em relação a esta coerção do gênero, o narrador, logo depois, recompõe a ordem e volta a

enunciar em 3ª pessoa. Esta coerção do gênero pode ser adequadamente explicada se considerarmos que o necessário apagamento das instâncias discursivas a partir das quais as narrativas são produzidas constitui-se em um dos recursos enunciativos que lhes possibilita apresentar uma aura de anonimato que as caracteriza como tradicionais.

Por outro lado, se o narrador opta por trilhar o caminho das histórias orais, pode acontecer de ele narrar em 1ª pessoa, já que não há restrições do gênero em relação à possibilidade de o narrador remeter-se ao ato de discurso individual no qual se pronuncia, como a instância de onde o discurso emana.

Por último, os modos de inscrição dos narradores no mundo narrado encontram-se marcados discursivamente. Nos contos populares, o distanciamento do narrador em relação ao que é narrado é uma obrigatoriedade. Assim é que o narrador se constrói como apresentando predominantemente um ponto de vista “objetivo” em relação aos acontecimentos que narra. A objetividade do ponto de vista reside na possibilidade de o lugar do narrador ser ocupado por qualquer um. A combinação deste ponto de vista objetivo com a fixidez dos enredos constrói, a meu ver, o caráter de permanência, de resistência que identifica os contos populares. Nas histórias orais, este distanciamento do narrador exigido por uma das dimensões da tradicionalidade (a da repetição, da identidade) é minimizado por recursos como a demonstração de um conhecimento de processos internos das personagens (pensamentos, emoções etc.) e a construção de uma atitude de dúvida por parte do narrador em relação aos acontecimentos narrados nas narrativas em 1ª pessoa.

BIBLIOGRAFIA

- BAHBA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Edição Original, 1979)
- BARBOSA, J.A. Borges: leitor de Quixote, *CULT*. São Paulo, 43-57, agosto de 1999.
- BARTHES, R. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.
- BARTHES, R. & MARTY, E. Oral/escrito. In: *Enciclopédia Einaudi: Oral/escrito & Argumentação*. V. 11. Imprensa nacional: Casa da moeda, 1987.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Obras Escolhidas I - Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, 7ª edição.
- BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral I*. Campinas, SP: Pontes: Editora da UNICAMP, 1988. (Edição original: 1966)
- BOLLÈME, G. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 6ª edição. (Edição original: 1973)
- BUBLITZ, W. *Supportive fellow-speakers and cooperative conversation: discourse topics and topical actions, participant roles and 'recipient action' in a particular type of everyday conversation*. Amsterdam/Philadelphia, Jonh Benjamins Publishing Company, 1988.

BRUNER, J. *Realidade mental, mundos possíveis*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.
(Edição original: 1986)

_____. *Atos de significação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997. (Edição original:
1990)

CALAME – GRIAULE, G. *Etnologie et Langage*. La parole chez les Dogon. Paris: Institute
d'Etnologie, 1965.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras,
1997. (Edição original: 1988)

CASCUDO, L. da C. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998, 11ª
edição.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano – 1: artes de fazer*. Rio de Janeiro:
Vozes, 1996. (Edição original: 1990)

_____. *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

CORRÊA, M.L.G. *O modo heterogêneo de constituição da escrita*. Campinas, SP:
Universidade Estadual de Campinas, Tese de Doutorado, 1997.

DARTON, R. Histórias que camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In:
DARTON, R. *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1988. (Edição
original: 1984)

DIJK, T.A. van. Story comprehension: an introduction. *Poetics*, 9. North Holland
Publishing Company, 1 – 21, 1980.

- _____. *Cognição, discurso e interação*. São Paulo: Contexto, 1992. (Edição original: 1985)
- ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FARES, J. A. *Imagens da mitopoética amazônica: um memorial das matintas pereras*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará, 1997.
- FERREIRA, J. P. A letra e a voz de Paul Zumthor In: ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, 287 – 296 . (Edição Original: 1987)
- FREUD, S. Tabu e ambivalência emocional. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Edição original: 1913-1914)
- _____. O futuro de uma ilusão. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* vol.XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974b. (Edição original: 1927)
- _____. O estranho. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* vol.XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Edição original: 1917-1919)
- GEERTZ, C. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999. (Edição original: 1983)
- GERALDI, J.W. *Portos de passagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- GÜLICH, E. & QUASTHOFF, U.M. Narrative analyses. In: DIJK, T.A. van (Ed.) *Handbook of discourse analysis*. V. 2. London: Academic Press, 169 – 197, 1985.
- _____. Story telling in conversation: cognitive and interactive aspects. *Poetics*, 15, North Holland, 217 – 241, 1986.

HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Edição original: 1957)

HAVELOCK, E. *The muse learns to write*. New Haven and London: Yale University Press, 1986.

_____. A equação oralidade-cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna In: OLSON, D. R. & TORRANCE, N. (orgs.). *Cultura, Escrita e Oralidade*. São Paulo: Ática, 1995. (Edição original: 1991)

_____. *Prefácio a Platão*. Campinas, SP: Papyrus, 1996a. (Edição original: 1963)

_____. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, São Paulo: UNESP, 1996b. (Edição original: 1982)

HOUIS, M. *Antropologie linguistique de l'Afrique noire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

ISER, W. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. São Paulo, Editora 34, 1996a. (Edição original: 1976)

_____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1996b. (Edição original: 1991)

KOCH, I.G.V. *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez, 1987.

_____. *A coesão textual*. São Paulo: Contexto, 1989.

_____. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 1992.

_____. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

- _____. *Referenciação: construção discursiva*. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 1999. (mimeo)
- KOCH, I.G.V. & MARCUSCHI, L.A. Processos de referenciação na produção escrita. *D.E.L.T.A.* V. 14. No. Especial, 169 – 190, 1998.
- LABOV, W. & WALETZKY, J. Narrative analysis: oral version of personal experience. In: HELM, J. (Ed.) *Essays on the verbal and visual arts*. Seattle: University of Washington Press, 1967, 12 – 44.
- LORD, A.B. *The singer of tales*. New York: Atheneum, 1978.
- MAINGUENEAU, D. *Introduction aux méthodes de l'Analyse du Discours*. Paris: Hachette, 1976.
- _____. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, SP: Pontes, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1989.
- _____. *L'Analyse du discours: introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette, 1991.
- _____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- _____. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996a.
- _____. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996b.
- MARCUSCHI, L.A. *Gêneros textuais: o que são e como se constituem*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2000. (mimeo)

- _____. *Da fala para a escrita: processos de retextualização*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2000b. (mimeo)
- MIOTELLO, V. *Um mito amazônico em narrativas de roda – repetição e mudança nos processos enunciativos*. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Dissertação de Mestrado, 1996.
- OCHS, E. Narrative. In: DIJK, T.A. van. (Ed.) *Discourse as structure and process*. V. 1. Discourse studies: a multidisciplinary approach. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publication, 1997.
- OLSON, D.R. *O mundo no papel: as implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ONG, W. *Oralidade e escrita*. Campinas, SP: Papyrus, 1998. (Edição original: 1982)
- PERRONI, M.C. *Desenvolvimento do discurso narrativo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- PINTO, J. P. Os muitos tempos da memória. In: *Projeto História: trabalhos da memória*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP 17, 203-211, nov. de 1998.
- PROPP, V. *Morfologia do conto*. Lisboa: Veja, 1983. (Edição original: 1958)
- QUASTHOFF, U.M. & NIKOLAUS, K. What makes a good story? towards the production of conversational narratives. In: FLAMMER, A. & KINTSCH, W. (Eds.) *Discourse processing*. Amsterdam: North Holland, 1982, 16 – 28.

- RAMOS, G. *Alexandre e outros heróis*. Rio de Janeiro: Record, 1997. (Edição original: 1962)
- RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. Tomo II. Campinas, SP: Papyrus, 1995. (Edição original: 1984)
- RODRIGUES, S. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- SANTOS, S.N.G. *O gesto de recontar estórias: gêneros discursivos e produção escolar da escrita*. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Dissertação de Mestrado, 1999.
- SCHWARTZ, J. *Murilo Rubião: a poética do uruboro*. São Paulo: Editora Ática, 1981.
- SIMÕES, M.P.S.G. & GOLDBERGER, C. (orgs.) *Abaetetuba conta*. Belém: Cejup, Universidade Federal do Pará, 1995. - (Série Pará conta; 3).
- _____. *Belém conta*. Belém: Cejup, Universidade Federal do Pará, 1995. - (Série Pará conta; 2).
- _____. *Santarém conta*. Belém: Cejup, Universidade Federal do Pará, 1995. - (Série Pará conta; 1).
- SOUZA, P.I.G. de. *Mayandeua: espaço e imaginário em narrativas de uma comunidade do litoral paraense*. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Dissertação de Mestrado, 1999.
- SOUZA, R.A. de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1990.
- STRINATI, D. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
(Edição original:1970)

TOOLAN, M. *Narrative: a critical linguistic introduction*. London, New York: Routledge, 1988.

WARNER, M. *Da fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WEINRICH, H. *Tempus*. Madrid: Ed. Gredos, 1968. (Edição original: 1964)

WORCMAN, K. *Modelos de narrativa: avaliação, análise e aplicação em histórias de imigrantes*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. (Edição Original: 1987)

ANEXOS

SANTARÉM CONTA

Os pescadores e o boto

Aquele não era um doente comum...

Contavam os pescadores lá do alto Amazonas... Tinha dois pescadores, pescavam juntos. Então, um dia, quando foi um dia, aconteceu que um dos pescadores feriu o boto. Estavam pescando. Aí, passou uns dias, ... aconteceu que nesse dia, o outro não foi com ele pescar. Ele foi só. Aí, então, ele estava muito longe, e aí veio aquela canoa cheia de soldado. Aí, foi encostando na canoa. Aí, encostou junto dele e disse:

— Mas por quê? O que eu fiz?

— Não sei o quê, mas você está preso, e vamos logo.

Aí, ele embarcou na canoa e saiu, quando chegou no meio do rio, aí, ele disse:

— Agora, feche os olhos.

Aí, ele fechou o olho, e quando mandaram ele abrir... quando ele abriu, diz que tinha um palácio. Aí, mas tudo era boto. Só era boto, e chegou lá no quarto, estava o boto lá deitado. Estava doente com ferimento, e disse:

— Você está vendo esse boto, aí? É aquele que, aquele dia, que você andava pescando, você furou. Acertou ele. Ele está doente. Você vai tratar dele, se ele ficar bom, você volta, se ele não fica, você vai ficar aqui.

Tinha uma velha, se deu⁶ com ele, aí, ensinava remédio pra ele. Aí, tudo que a velha ensinava e ele fazia, né, e, aí, o boto foi se recuperando.

E deixa, que, lá, a falta do pescador... Aí, foram perseguir o outro, para dar conta do amigo, né, que pescavam junto. E, sem ele saber, foi preso esse rapaz.

Quando ninguém mais lembrava, ele apareceu. Aí, contava a história. Amarelo, cabeludo, aí, contava:

— Olha, eu estava tratando daquele boto. Contava pra eles que nós estava pescando, aí, acertamos ele. E eu só voltei porque ele ficou bom, se ele não tivesse ficado bom, eu tinha ficado lá.

Pesquisadora: Célia Fátima Cervani
Informante: Hermita Oliveira de Noronha

⁶ simpatizar

Besta boto

"Ai, ele fez o que entendeu"

Era uma rapariga, uma rapariga assim... E vi que o boto deu de esfaquear⁴¹ ela toda noite. Ela foi ficando desprazerada e amarela.

— Ah! Mas o que tem?

— Mas o que tem?

[Se perguntava] o pai dela. Ela tinha dois irmãos.

— O que tu tem? Filha dela? Tu está doente, amarela, inchada e esse bicho assobiar aí, não está te fazendo alguma coisa?

— Ah! Mamãe, ele vem assobiando, assobiando, quando chega aqui perto, eu não sei mais de mim e fico amortecida. Não sei e nem vocês. Todos estão dormindo. Roncando. E não posso chamar, porque estou amortecida. Depois que ele assobia ali, pra fora, é que eu me arrepio.

O velho disse:

— É, é boto que anda te faqueando.⁴² Espera aí, ele

⁴¹ Ter relações sexuais

⁴² Mantendo relações sexuais

anda te botando-lhe a madeira. Espera aí, que tu vai me pagar. Aí, o velho disse:

— Olha! Esta noite, nós vamos matar esse indivíduo.

— Como nós faz?

— Um vai-se por lá, no caminho perto do porto, outro mais aqui, desse lado e eu fico... Vou ser o último de perto do porto, e um fica aí perto.

Preparou a espingarda. Outro preparou o arco. Preparou o bico de águia.⁴³ Quando chegou aquelas horas, de umas nove horas, ele saiu hora dentro. Eles viram um barulho, lá pra água.

— Pode vir!

Eles já estavam lá, na espera. Quando eles viram:

— Fiiii...⁴⁴

E chegou bem defronte de um... o bicho:

— Fiii...

E chegou lá pra banda da casa, e pronto, aí, tudo ficou amortecido lá. Os que estavam lá na casa. Aí, ele fez o que entendeu. Botou a coisa e, terminou de lá, ele saiu. Ela ficou lá.

Agora, quando passou perto de um... bateu o chumbo: páaa...!⁴⁵ Mas não caiu. Correu aquele homem com chapéu na cabeça, um chapéu branco, todo de branco. Correu. Direito pegou o bico de águia, tchaaa!⁴⁶ Levou com linha e tudo e o irmão dele... tchaaa! Correu pelo caminho. Quando chegou perto do velho: Páaa. Ele só esperneou um bocado. Chegou e caiu na água: tapooo⁴⁷... E não viram mais. Só um barulho pra lá : cabooo, caboo, cabooo.⁴⁸

— Fica pra lá.

Quando foi noutro dia cedo, foram ver.

— Vamos ver o que aconteceu.

Foram ver. Besta, boto! Estava morto. A chapuleta dele... uma monstra! E olha lá o chumbo e uma faca atravessada. E outra era uma arraia morta, lá perto dele. Besta, arraia! E tinha um vergalho, parece dum garrote.

Mataram ele. Também, pronto: ela ficou rosada e bonita.

Pesquisador: Zair Henrique Santos

Informante: Armiro Ramos da Silva

43 Grande arpão

44 O informante imita o assobio do boto

45 Equivale ao estouro do tiro de espingarda

46 Barulho do corpo em atrito com a água

47 Idem

48 Ruído dos braços sobre a água no ato de nadar

A inveja

Dizem que "a inveja matou Caim"! Ou foi Abel?

Um rapaz que ficou sem emprego. E... mandaram que ele tirasse lenha. E ele pegou um machado, mas não tinha jeito. Não sabia trabalhar. Aí, ele ouviu uma voz, assim, que cantava:

"Segunda e terça-feira vai e vem, / Segunda e terça-feira vai e vem."

E ele estava escondido na sapupemba do pau e disse, de lá:

E quarta e quinta-feira, meu bem / E quarta e quinta-feira, meu bem.

E os anõezinhos disseram:

Olha, quem é esse que está cantando aqui. Vamos ver. Vamos procurar.

E acharam ... ele estava na sapupemba do pau...

— Canta pra nós. Eles disseram.

— Então, ele disse:

— Então, cantem.

— Segunda e terça-feira vai e vem. / Segunda e terça-feira vai e vem.

E ele cantou:

— E quarta e quinta-feira, meu bem. / E quarta e quinta-feira, meu bem.

E eles disseram:

— Vamos pra casa ...

E deram riqueza pra ele ... Muito ouro, muito dinheiro.

Aí, ele vai pra casa. E tinha um preto que ficou com inveja. Foi pegar um machado. Saiu pro mato e se escondeu na dita sapupemba. E os anõezinhos viram...

— Segunda e terça-feira vai e vem / Segunda e terça-feira vai e vem / E quarta e quinta-feira, meu bem. E quarta e quinta-feira, meu bem.

E ele, lá, com a voz grossa, disse:

— Sexta e sábado, também.

Eles disseram :

— Olha, tem um que está aqui falando. Avacalhando.

Vamos ver quem é?

E deram uma surra nele. E mandaram ele pra casa.

E foi o que aconteceu com ele.

Pesquisador: Francisco da Silva Araújo
Informante: Valburga Valente Parentins

Boto chupador

Aquele pai não tinha escolha...

O velho tinha uma filha, né. Então, o boto namorava com ela e vira e vira. Mas isso é verdade.

Virou, virou, veio pra Óbidos. Foi pro Lago Grande atrás de ver se conseguia a saúde da filha, né. E ele sempre maltratando. Sempre maltratando, quando ele assobiava, o boto assobiava pra chegar lá, ela começava a gemer, gemer. E estava chupando ela. Não tinha mais jeito. Aí o curador, finado Neco Pacífico disse pra ele:

— Olhe, sua filha pra ficar boa, e o boto abandonar ela, só se o senhor matar ele. Se você não matar ele, ele vai matar a sua filha.

Levou-se. Levou-se todo tempo, e ela já estava quase pra morrer, né. Quando foi um belo dia, aí, levaram ela pra aquela tal de Acarauçu, aquela Maria Acarauçu. Daí a mesma coisa, ela disse :

— Você vai perder a sua filha.

Aí, ele, já tinha um filho rapaz, disse:

— Mas hoje eu vou matar ele... hoje eu vou matar o boto!

— Será ?

Levaram ela lá pro Lago Grande. Então fazia assim um luar bonito de noite, né.

O cara foi, preparou uma boa flecha, duas flechas. Dessas feitas de Inajá, né. Um arco a exposição, aí todos se agasalhou ali. Ele foi, mas como o bicho é miserável, o boto, né. Ele ia daqui do Amazonas nesse Lago Grande, lá, se servir dela, chupar ela, lá muito longe. Aí, ele disse:

— Hoje tu vai morrer !

— Mas, meu filho, como tu vai matar ?

— Deixe que eu vou matar ele...

Preparou o arco, a flecha muito bem, foi se esconder no toco de uma laranjeira.

Quando ele estava pra chegar com ela, né, ele chegava no porto e assobiava. Aí ela ficava semimorta. Começava a gemer e ficava semimorta. Aí pegou, quando ele viu, ele assobiou. Luar parece dia, né. Aí, ele estava escondido no toco da laranjeira. E, nesse dia, ele tinha que morrer mesmo, porque ele adivinha quando a gente vai arpoar ele, ou flechar, né. Ele tinha que morrer. Que quando ele viu assobio: lá vem o cara fardado⁴⁹ — roupa branca. Ele deixou ele entrar. Foi embora pra lá, com ela. Na baixada dele, de lá, que ele chegou bem defronte da laranjeira, botou-lhe debaixo do braço dele, a modo que eu estava enxergando, né.

Botou — tiááá⁵⁰. Ele correu, correu. Caiu na água, lá no porto. Ele foi lá. Foi embora pra casa dele, pra lá, pra casa.

Quando foi de manhã ele foi ver. Chegou lá, ele estava teso na ilharga da ponte. Aí, foram verificar, estava: olha a laranja no céu da boca dele. O sangue dela, que ele

49 O informante diz: "enfardado"

50 O informante usou o verbo "botar", por "arpoar" e o seguiu de uma onomatopéia que, segundo ele, equivaleria ao som do arpão

chupava, separava todinho. Quando ele chupa a pessoa, o sangue da pessoa fica na boca dele. E, olha, aí, sim, ela ficou outra mulher. Foi o jeito dela viver, foi esse...

Pesquisador: Nanci Sousa Pinto
Informante: Isaac Alves Santos

O boto e o rapaz

Aquele boto era uma bota?

Ele ia lá pro barco, né? O barco deles vivia lá no lagunho. E quando era de noite, ia pra lá. O pai dele mandava ele dormir lá a bordo, pra vigiar o motor. Quando era ali umas nove horas da noite, que ele estava deitado, ele via... Ela chegava. Chegava aquela moça, subia na beira do motor, tirava a roupa, pegava no punho da rede dele e sacudia até ele acordar. Quando ele acordava, ela já estava lá em pé, olhando pra ele. Aí, ela deitava com ele na rede e passava a noite com ele.

Eu dizia:

— Aí, tu não tinhas medo, Davi?

— Eu não, ele dizia.

Coitado ... era o boto que dormia com ele.

Pesquisadora: Ediene Pena Ferreira

Informante: Maria José Oliveira da Cunha

O bicho...

...de estimação.

A cobra grande existe na Amazônia, rica, bela e cheia de mistérios.

Uma história verídica. Dona Maricota e seu Jovino moravam na boca do paraná do Limão, que fica a poucos quilômetros de Parintins. Viviam sozinhos, porque os filhos e os netos moravam na cidade. Cuidava dos bichos, das plantas e o seu Jovino pescava para o sustento da família. Mas foi naquela... naquela tarde em que dona Maricota estava capinando o terreiro, que encontrou uma pequena cobra, do tamanho de uma lapiseira. De tão pequena que era, que dona Maricota resolveu não matar o bicho. Colocou dentro de uma garrafa e começou a lhe dar bichinhos, gafanhotos, baratas. Até que um dia, em que a cobra não podia mais ficar dentro da garrafa, resolveu colocá-la numa caixa de sabão. Aí, ela não precisava mais dar bichinhos para a cobra, porque ela já sabia se cuidar. Saía à noite para pegar os ratos e outros tipos de animais menores, como sapos, que ela se alimentava.

Um dia, o seu Jovino estava pescando, quando sentiu

que alguma coisa tinha subido na sua canoa, no seu pequeno casco. Quando olhou, era a cobra, ela estava lá na popa da canoa, enroladinha. E ficou esperando o seu Jovino pescar.

Quando ele voltou pra casa, a cobra também veio junto. E foram passando os anos. Aquela situação ficou rotineira. Todas as vezes que seu Jovino ia pescar, quando lá no lago ... sentia que alguma coisa subia na canoa e observava que era a cobra.

Ela foi ficando maior, cada vez maior, cada vez maior, até que, às vezes, quando ela subia no casco, dava a impressão que era uma pessoa que estava ali na popa da canoa. E veio a enchente grande de 1958. Aquela que acabou com tudo no interior, nas várzeas. E o seu Jovino e dona Maricota tiveram que se mudar para a cidade, mas não levaram a cobra. Deixaram lá na casinha, na boca do Limão.

Uma noite quando eles estavam jantando na cidade, no bairro de São José do Operário, onde fica o Garantido⁸, olharam e viram que uma cobra estava chegando. Entrou pela cozinha, se agasalhando ali num cantinho para passar a noite. E voltou-se a rotina novamente a acontecer. Todas as tardes, a cobra viajava lá da boca do Limão até o São José Operário, para dormir na casa dos seus donos. E aquela situação começou a chamar a atenção dos pescadores, porque a cobra estava enorme e, com aquela viagem que ela fazia do Limão para a cidade, ela assustava os pescadores. Deixava todos com medo, porque se tornou uma cobra grande.

⁸ Uma das duas turmas rivais do famoso Boi-bumbá de Parintins (Amazonas)

E eles se reuniram: dez, quinze, vinte pescadores e, numa tarde, resolveram matar a cobra grande...

Todos arpoaram a cobra. Todos juntos com seus arreios de pesca enfrentaram a cobra grande e conseguiram matar o animal. Já estava medindo trinta palmos... E ela foi levada para a cidade, morta. Foi exposta na praça pública pra que todos vissem que, na Amazônia, existe mesmo a cobra grande.

Pesquisadora: Marcly Colares Coelho
Informante: Armando Carvalho

A morta viva

"Se um morto teimar em viver, é só procurar a assistência de um padre.. E não se ri!

Eles moravam longe de casa, perto daquele rio.

Quando foi um dia, que ele saiu pro trabalho, quando chegou a mulher dele, estava doente.

Essa história não é muito comprida, mas ela vai buscar um bocado de pedaço.

Ah, bem... Ela estava doente. Aí, nem por desconto²⁰ dos pecados... A doença foi tão grave que a mulher acabou morrendo pra ele às seis horas ou cinco horas da tarde. Eles moravam longe da cidade. Como não tinha gente, ele disse:

— Que farei? Eu vou deixar minha mulher em casa e vou chamar gente .

Pra onde tinha gente, era três horas de viagem por canoa.

Ele saiu. Deixou aquela mulher morta em cima duma mesa, com cera, cruzeiros, todas as coisas. Ficou lá. Aí, ele saiu aquelas hora da noite pra vir²¹ chamar gente. Quando

²⁰ O informante falou "disconte"

²¹ O informante disse: "vim"

ele chegou no lugar, que ele ia atrás de gente... contando que a mulher tinha morrido e que vinha chamar gente pra trazer o cadáver.

Bem aí, o que acontece?! O pessoal disseram assim:

— O senhor vai que vai um pessoal com você. E não demora, nós chegamos lá.

Que quando eles chegaram lá, notaram que tinha gente. Então, era dois rio. Eles morava num rio e por trás da casa tinha outro rio. Quando eles chegaram lá, eles viram aquela pessoa batendo roupa, lá pra trás. Como tivesse uma pessoa lavando roupa.

Mas que negócio é esse? O pessoal saíram... Entraram na casa. Viram as ceras na mesa, aquela arrumação. Aí, que foi uma coisa admirável.

Ah, bem! Aí, ele não disse... ficou calmo, ficou triste naquela arrumação. O pessoal ajeitaram. Ela já tinha feito o café. Já tinha botado o feijão no fogo, tudinho. E foi lavar roupa, lá pra trás.

Quando o marido chegou, viu que ela estava lavando roupa, lá pra trás. E aquela arrumação com o pessoal. Pensou: “Alguma coisa vai ter aqui”.

Depois disso, conviveu com ela sete anos. Muitos pensavam que poderia ser algum ataque que desse nela. Tinha morrido e voltado, mas não foi.

Aí, ele vai... Há noites que ele se deitava na rede e, às vezes, ele se encostava perto dela. Era fria que só uma água. E, aí, decorrendo o tempo... naqueles sete anos que ele conviveu com ela, aí, ele notou que ela foi ficando diferente. Quando foi um dia ele disse que:

— “Só indo à igreja me confessar com o padre”.

E ele foi com o padre. Se confessou. Contou a história, dizia-lhe assim:

— Olhe filho — o padre contando — sua mulher é morta. Se você quer saber se ela não é morta, você pegue

essa cera benta e esse cordão de São Francisco. Você vá na sua casa, quando você chegar lá, apanhe ela de costa e vá rezando o Pai Nosso, com aquela cera acesa, que quando chegar na parte: “O pão nosso de cada dia...” você vai ver o que acontece.

Quando ele disse essa palavra, ele viu que quando deu aquele estouro. Lá na tábua, caiu os ossos da mulher branquinho em cima da mesa.

Então, o padre disse que aquilo foi bicho que se apoderou da alma da pessoa.

Então... essa história que aconteceu, se deu e não se ri. Então, o que aconteceu? Ele pegou os ossos da mulher e enterrou no terreiro de casa. Arranjou todos os bagulhos e botou na costa e se mandou embora da cidade. Aí, terminou a história.

Pesquisadora: Anselíria R.Ferreira
Informante: Pedro Inácio Lima

Parece mentira, mas não é

Enredo pitoresco, paisagem encantadora, personagens singulares: esta é uma narrativa extraordinária.

Era uma noite, que eu saí para pescar... Tinha um capinzal sobre a água, muito bonito. A lua clara, que era uma maravilha!

E nada de peixe...

Ainda, os barrigudos, todos em casa, com fome. E eu pensando:

— “Ai, meu Deus! o quê que eu vou levar pra os... para os barrigudos comerem?”

Aí ... boto. Era só o que tinha: boto.

— Você sabe, boto perturba o pescador, né?

Boto pra lá, boto... chuar...¹¹. Boto pra lá, boto pra cá... e eu muito chateado com aqueles botos.

Aí, eu já estava desenganado de pegar, ao menos, um peixe. Aí, eu digo:

¹¹ O informante imita o ruído da água, quando o boto salta

“— É... quer saber duma coisa ? Eu vou dar uma arpoada num boto desse, que... eu vou já me embora pra casa.”

O boto boiou, assim, perto da canoa. Aí, eu puxei a arpa, o arpão e taquei! Acertei em cheio... zagaia. Era uma zagaia. Acertei em cheio. O boto era grande, deu um pinote, arreventou a zagaia. O cabo da zagaia caiu. Ele pegou a picada no rumo do meio do rio, com a zagaia na costa, enfiada. Eu digo:

“— Pronto, agora, além de não... o peixe, perdi a zagaia.”

Fiquei mais um pouco lá. Tentando, esperando... que a minha pescaria era de zagaia. Esperando um... né? Um... um pirarucu, um peixe grande.

Acabou.

Passou uma meia hora depois que eu tinha arpoado¹² o boto. Eu vi que vinha uma canoa no meio do rio. Uma canoa remando...o caboclo¹³, uma hora dessa, vem atravessando o Tapajós ? Se fosse um riozinho... Tudo bem... mas do meio do Tapajós ? Uma hora dessa ?

Aí, veio se aproximando, se aproximando... Aí, eu, em pé na canoa, prestando atenção. De repente, se aproximou e eu vi que era um homem só, que vinha na canoa. Um cara todo de branco, vinha na canoa. Foi se chegando, chegando, chegando. Chegou perto de mim, parou o remo, ficou em pé, também, e falou:

— Oi, mestre!

Eu falei:

— Oi!

— Foi você que arpoou um companheiro nosso aqui?

12 O informante disse: “arpado”

13 O informante diz: “caboco”

Eu falei:

— Não. Não foi eu não. Um companheiro seu? Não, não foi eu não.

— Tem certeza? Mas, pela informação foi aqui, nessa ponta. Aqui, nesse igapó.

— Não, mas eu não arpoei em companheiro de ninguém. Ainda, agora, o que eu arpoei aqui foi um boto.

— Não... mas, pois é. E, esse aí, esse é o nosso companheiro, o boto.

Eu falei:

— Está bom, então, nesse caso foi eu, né!

Aí, ele disse:

— É... é o seguinte, é que o rapaz está lá. Lá no nosso reino. Lá na nossa cidade. E está passando mal com aquela zagaia. Não tem quem consiga tirar. O doutor já tentou tirar, mas ele não tem equipamento pra tentar... pra tirar a zagaia da costela dele. De forma que, nós viemos aqui lhe convidar, pra que o senhor pudesse ir lá, porque o senhor, talvez, tivesse mais condições de tirar aquela zagaia, senão ele vai morrer.

Eu falei:

— Como é que a gente chega lá?

— Não, não se preocupe. Entre aqui na minha canoa e eu lhe levo lá.

— Está bom.

Amarrei minha canoa num capim lá, num capim grosso e deixei todo o equipamento lá, as tralhas. Passei pra canoa dele e ele chuiu, chuiu¹⁴, remando, remando. E eu pensando:

“— Onde diabo esse cara vai me levar?”

Aí, chegou mais ou menos lá perto do meio do rio. Aí, ele disse:

14 Onomatopéia indicativa do barulho do movimento do remo n'água.

— É, aqui, mestre. Feche os olhos, mas não abra enquanto eu não mandar.

Parou a canoa, né? Fechei os olhos. Aí, de repente eu senti aquela... aquela zoada, aquela coisa, aaaam¹⁵, uma coisa me levando, me rodando, assim, não sei como. Afundando na água, mas eu não sentia a água. Uma coisa estranha, né? Que eu não sei como é que eu posso explicar aquilo, né? Aí, parou lá... tipo uma cachoeira, assim: caindo sobre mim, me levando. Quando eu abri os olhos, que eu abri, estava num lugar estranho. Eu... eu sabia que estava dentro d'água, mas para mim estava tudo bem. Era como se estivesse aqui, fora. Ia passando um peixe. Os peixinhos passando por mim! Ah! que bacana! Peixe, pirarucuzão, xuum...¹⁶ Ah! Falei assim:

“— Ah! Aqui eu me criava.”

Tracajá, tudo, tudo quanto é peixe, peixinho, cardume de peixinho, peixão, tracajá. Tudo tinha lá. Aí... lugar lindo, tinha umas furnas de pedra, assim, umas pedras...

— Bom... é por aqui .

Aí, saímos andando...

Não! Negócio de respiração! Que nada! Parece que, naquela ocasião, eu tinha até brânquias, guelras.

— Vamos embora...

Chegamos lá, o boto estava em cima duma pedra, assim, que servia de canoa, né? Estava lá, esticado, com a zagaia na costa.

— (Dentro d'água?).

— É, da mesma maneira que eu estava, né? Aí... no fundo do rio.

Aí, o doutor estava lá tentando, com os aparatos

que ele tinha. Tentando, né? Fazer o tratamento terapêutico dele, lá. Mas, o doutor, sabe o que era? Um tracajá. Olha... tracajazão! Poxa! Aí... tudo falava lá. Era uma coisa esquisita. Um encanto fantástico. Aí, o doutor deu a mãozinha dele... aquela mão! — Ham, tal, ô! Sou o doutor daqui.

E eu disse:

— Bom, eu sou... vim para ver se ajudo alguma coisa.

— É pra ajudar, eu não tenho com que tirar essa zagaia.

— Não, não seja por isso.

Puxei a peixeira de pescador... “agüenta aí, boto”, meti a peixeira assim, rés à zagaia, sabe? Puxei, veio a zagaia e... lá o doutor arranjou umas folhas, estancou o sangue. Aí, o boto já começou a melhorar. Ah! Muito bem e tal. Meti a minha faca na bainha e...

— E agora?

— Bom, agora eu vou lhe levar lá em cima.

— Está bom, já está tudo bem, tudo resolvido, já foi tirado...

Ainda trouxe a minha zagaia. Até hoje eu tenho ela lá em casa.

Aí, vamos lá, de novo. Foi aquele processo, inverso.

— Feche os olhos que nós vamos pra cima d'água.

Fechei os olhos. Aí, passou-se aquele processo, aquele turbilhão que ia me levando. Chegou em cima.

— Abra os olhos.

E, eu já estava na canoa. Aí, o boto remou...

Ah! Bom, mas eu ia me esquecendo, que antes de sair de lá... aí o doutor disse:

— Bom, já que está tudo resolvido, eu vou acompanhar vocês até lá.

— Está bem, vamos lá.

¹⁵ Onomatopéia indicativa do som do redemoinho

¹⁶ Barulho do peixe dentro d'água

O doutorzinho nadou, entrou na canoa, viemos embora, os três. Eu, o boto, é... transformado em homem, e o doutor que era o tracajá. Viemos embora. Remou, remou, remou. Quando chegou perto da minha canoa, está muito bem e tal, passei para a minha canoa, amarrei a canoa... deixei a canoa dele aqui, passei para a minha canoa. Aí...

— Está ok! Então, muito obrigado pelo que você fez. Está... Olha, desculpa eu ter é... zagaiaado seu companheiro, eu não sabia.

Ele disse:

— Pois é, de hoje em diante você já sabe, quando ver um companheiro nosso na água, não faça mal pra ele que ele não está fazendo mal pra ninguém. E, nós não queremos fazer mal aos humanos e assim mesmo nós também pretendemos que os humanos não nos façam nenhum mal.

Eu disse:

— Está bom, de hoje por diante eu vou respeitar mais os botos do que eu respeitava.

— Ok! Então, até outra vez.

— Até ! — O cara me deu a mão — Está muito bem, obrigado.

E eu de olho no doutor. Eu disse:

— Poxa! Não peguei nenhum peixe, agora, esse doutor aqui dando sopa.

O doutor botou a mão, assim, na beira da canoa, né? Está... pra despedir de mim. E agarrei a mão do doutor...

“— Doutor, você vai me desculpar, mas...”

Puxei. Joguei pra dentro da minha canoa e disse:

— Doutor, você vai me desculpar, mas você vai comigo.

Aí, o boto:

— Não, não.. tu, tu, psiu...

Peguei a outra zagaia... Peguei o doutor e fiquei...

Está certo que eu fiquei com pena de levar o doutor comigo, mas o que eu estava pra fazer, não tinha pegado nada. Eu disse:

— Doutor, o senhor vai me desculpar, mas o senhor vai comigo, vou servir de janta para os barrigudinhos. Puxei o doutor pra canoa e, nesse dia, nós jantamos o doutor, no duro.

Pesquisadora: Edigleida S.Cunha
Informante: Francisco Bezerra

Fut

Só lendo, pra crer!

Carnaval!...

Aí, minha filha, quando foi sábado, ele disse:

— Minha velha, eu já vou.

— Pra onde é que tu vás?

— Pro carnaval. Vou pular carnaval.

— Tu não vai, seu cabra sem-vergonha⁵⁹.

— Eu vou.

Aí, o homem, minha irmã, se fantasiou do “bicho”, credo em cruz! O diabo com chifre, com rabo, minha irmã. Ele pulou sábado e domingo, segunda, terça. Gozando o carnaval, dançando o carnaval. Minha filha, ele dançou, dançou... essas noites todinhas pro carnaval. Ela em casa esperando ele e nada dele chegar, minha filha.

Mas gozou, gozou, gozou os dias todinhos do carnaval. Aí, passou. Quando foi quarta-feira, minha filha, de manhã cedinho, sete horas... Ela viu aquela pessoa batendo na porta: pá, pá, pá... bateu na porta. E ela disse:

— Quem é? Será que já é o cabra sem-vergonha que vem chegando da rua...

Quando a mulher abriu a porta, minha irmã, ela viu aquele bicho: alto, preto, com dois chifres e o rabo. Aí, a mulher gritou:

— Valha, minha N. Senhora! Senhora, me acuda, que está aqui o [fut], na minha porta.

Aí, a mulher correu, minha filha, foi buscar o revólver:

Poh! Poh! ... Deu dois tiros. Quando ela deu dois tiros, minha irmã, aí o bicho Fut caiu: pufff! Em cima da calçada. Aí, os vizinhos, tudo vieram olhar:

— O que foi vizinha?

Ela disse:

— Olha, o Fut... matei o Fut! O Fut apareceu na minha casa. Matei o Fut!

— Vizinha, pelo amor de Deus, como é que esse Fut foi parar aqui, na sua casa? Bater na sua porta?

Minha irmã da minha alma, o pessoal correram. Foram chamar a polícia. Que abriram, minha irmã... quando abriram, minha irmã, a capa do Fut... não era o marido dela?!

Minha irmã da minha alma, aí, essa mulher gritou, pedindo socorro.

— Matei, matei, meu marido!

Tanto ser aceso. Foi castigo. Saiu sábado, domingo, segunda, terça. Aí, ela não foi pra cadeia. Era a tentação do Fut, mesmo.

Pesquisadora: Ansleíria Ferreira
Informante: Ruth Marina dos Santos

⁵⁹ A informante diz: “severgonho”

A porca noturna

Aquele filho tinha dúvidas sobre a índole sulna da própria mãe...

A mulher virava porca. Toda noite ela saía, lá, pra andar, né. E o filho dela dizia assim:

— Mas toda vez que eu venho do trabalho, eu encontro uma porca grande.

Dizia pra ela:

— Encontro com uma porca grande no meio do caminho.

Aí, ela dizia :

— Ah, meu filho, cuidado ! Cuidado com essa porca. Essas porcas, quando aparecem no caminho, elas são bravas.

Ele disse assim:

— Pois é, essa porca é muito brava.

— Não mexe com ela. Quando a gente mexe com essa porca de noite, ela avança assim em cima da pessoa e come.

— Quê ?... Não é a senhora que vira porca?

— Que vira porca, rapaz!

— A senhora, que sai toda noite.

— Mas não é ela que vira porca!

Uma noite, ele saiu, encontrou a porca, aí, ele disse:

— Mas hoje essa porca vai me pagar!

Ele vai passando por perto dela, ele pegou um pau e sentou-lhe na costa da porca, aí, a porca caiu, rolou, rolou e foi... Sumiu. A porca sumiu. A porca sumiu. Ele foi embora pra casa, muito bravo, que tinha cacetado a porca e não sabia onde a porca tinha entrado. Quando ele chegou em casa, aí, ele escutava, lá pro quarto da mãe dele:

— Hum, hum, hum, hum...

Aí, ele chamou:

— Mamãe, mamãe, abra a porta, o que a senhora tem.

E nada dela abrir a porta. Até que ele conseguiu abrir. A mãe estava lá, toda quebrada de paulada, que ele tinha dado na porca. Aí, ele descobriu que era a mãe dele que virava porca.

Pesquisadora: Nanci Sousa Pinto
Informante : Benedita Ferreira Araújo.

ABAETETUBA CONTA

O rico e o pobre

*"Uma versão paraense de
Ali Babá."*

Eu vou contar de um rico e um pobre.

Aí, quando cerrava o quintal do rico, tinha serviço. Ele ia buscar o pobre pra fazer aquele serviço pra ele. O pobre ia, trabalhava de segunda a sábado. Quando era sábado, o rico puxava um cruzado e dava pro pobre.

O pobre chegava, a mulher dele estava espumando:

– Só essa imundície que tu dá, que não dá pras crianças comerem. O que é que tu fazes?

– É mulher, ele me dá só isso, só isso eu trago.

Foi assim numas quatro vezes. Aí, ela disse:

– Olha marido, tu vai com o compadre hoje, agora se ele te der um cruzado no fim da semana, tu não me põe os pés aqui, por favor, que eu não te quero. Fica lá com ele, que eu dou o meu jeito.

Aí, quando foi no fim da semana, ele deu um cruzado pro compadre. O compadre, o compadre tinha uma re-

dinha e uma sacola, que ele levava a redinha dele. Saiu pensando. Disse:

– É, a mulher vai ficar muito grossa comigo. Eu não vou lá, eu vou me acabar por esse mundo adentro, mas eu não vou com a minha mulher porque foi um cruzado que ele me deu. Eu não posso meter a mão no bolso dele.

Aí, ele saiu numa estrada. Foi-se embora, foi-se embora, foi, foi, até findar essa estrada. Quando ele chegou no fim da estrada, tinha um muro de pedra assim. Bem no meio da estrada estava escrito assim: "Pedra preciosa".

Quando ele ouviu assim, ele ouviu conversa: "zum, zum, zum...", ele só se escondeu atrás de uma sapopema, de um pau. Aí, chegou sete homens. Aí, um disse:

– Abre-te pedra preciosa!

A pedra: bah!

Aí, passaram dinheiro, tinha dinheiro, rede, tudo quanto... Eram sete ladrões que roubavam, e guardavam lá. Mas, muito troço! Aí, disseram:

– É fulano, amanhã ninguém vem aqui. Ah! Nós vamos dormir hoje, amanhã nós vamos roubar um tal tesouro do barão. Depois de amanhã que a gente vem aqui. E vamos embora, está?

Foram-se embora.

Quando sumiu conversa, ele saiu de lá. Disse:

– Abre-te pedra preciosa!

A pedra: bah!

E pegou a redinha dele, jogou lá pro meio do mato e entrou com a saquinha. Encheu o que a saquinha pôde de dinheiro. Também não quis rede, nada, só dinheiro. Encheu, saiu:

– Fecha-te!

Sim, quando entrava, dentro, a pedra fechava. Aí, ele encheu a saquinha, acabou de encher disse:

– Abre-te pedra preciosa!

A pedra: bah!

Ele saiu.

– Pode fechar!

A pedra fechou.

Ele meteu pé na estrada, foi-se embora. Chegou.

– Tu já vens, vadio! – A mulher.

– Deixe. Está faltando alguma coisa, pode mandar pedir. Olha vai, manda o fulano perguntar pra esses vizinhos se eles querem vender todas essas barraquinhas que têm aí, que eu compro tudinho.

Aí, foram, venderam tudo. Ele mandou comprar comer, mandou preparar a casa dele de dois andares, uma casa bonita, preparou tudo. Não teve mais ninguém pobre nesse meio.

Passou-se uns três meses, nada do compadre aparecer. Aí, ele disse:

– Eu vou na casa do compadre, fulana!

– Ah! Não vai. Ele foi aborrecido daqui, ele não vem.

– Ele vem, porque ele tem necessidade. Pobre tem necessidade, não se governa. Qualquer dinheiro que a gente dá...

Aí, ele foi. Chegou lá, no rumo da casa do compadre. Ele passava pra cima, pra baixo. O compadre lá na janela.

Ele, pra cima e pra baixo, pra cima e pra baixo. Aí, nada.

– Mas era aqui que o compadre morava... Pra onde ele foi... Era aqui...

Depois, ele disse:

– Ei, compadre! É aqui nossa barraca!

O pobre disse pro rico.

Aí, o rico endoidou.

Subiu.

– Compadre, me diga onde você achou essa riqueza, meu compadre?

E torna...

– Olha, foi aquele cruzado que você me deu. Com esse cruzado eu fiquei rico.

– Não, me conte, me conte, me conte!

– Está bem, compadre, vamos almoçar, depois do almoço eu lhe conto.

Aí almoçaram.

– Nada, compadre, fique pra janta, depois da janta eu conto.

Aí jantaram, depois da janta ele disse:

– Não compadre, agora você vai me contar.

Ele disse:

– Ah! Compadre é o seguinte: Você me deu aquele cruzado. A mulher não queria que eu viesse, aí eu saí numa estrada assim, fui, fui, até chegar no fim da estrada. Cheguei, tem uma pedra. Estava escrito assim: “Pedra preciosa”. Mas lá é que tem tudo quanto é riqueza, é roupa, é rede, tudo o que a pessoa precisa. Eu só quis encher a minha saquinha, cheia de dinheiro, deixei o resto e nem lá eu vou mais. O pobre disse.

Ele disse:

– Está bem compadre.

Aí, ele já vai.

Chegou, arrumou três cavalos, duas carroças e sete homens. Aí, chegou lá, deixou as carroças, assim, levou um bocado de saca, disse:

– Abre-te pedra preciosa!

E começou a encher as sacas e os homens passaram a dormir, quando ele terminou de encher as sacas, não lembrou do nome da pedra que estava fechada.

Aí, ele começou a chamar:

– Abre-te pedra do Divino Espírito Santo! Abre-te pedra da Nossa Senhora! Abre pedra do diabo!

Nada da pedra abrir, nisso chegaram os ladrões, ma-

taram os homens e disseram pro homem como foi pra ele saber da pedra. Ele disse que era um compadre dele. Contou toda a história. Isto depois dos ladrões prometerem que se ele contasse eles não o matariam. Depois que ele contou, eles o mataram e foram atrás do seu compadre.

Chegaram na casa dele disfarçados de vendedores de azeite, ou seja, uns estavam dentro dos barris de azeite, que, ao sinal do chefe, eles saíam e matariam o homem.

Chegaram lá e pediram hospedagem, umas sete horas da noite. Depois começaram a jogar baralho com o dono da casa. Um [seis] oito horas acabou o azeite dos lampiões da casa, aí, a empregada chegou com a patroa e falou. Ela disse:

– E agora?

– O jeito que tem é a gente tirar um pouco dos barris dos homens que estão ali no canto, porque o teu patrão não vai terminar cedo com este jogo.

E assim fizeram.

Quando foram mexer nos barris o barril falou:

– Já está na hora?

A empregada ficou gelada, falou pra patroa, ela correu no ouvido do marido e contou.

Ele desconfiou, levantou, pediu licença, que ele precisava escrever uma carta urgente.

Pegou papel, escreveu pro delegado que sua casa estava sendo invadida por ladrões e que estes estavam escondidos dentro de barris dizendo que era azeite.

O delegado juntou uma boa quantidade de policiais e foi. Chegou lá e falou com o dono da casa, depois falou com o chefe dos ladrões, dizendo que estava havendo uma falta geral de azeite e que ele soube que esse cidadão estava com alguns barris do bom, por isso estava interessado em comprar.

Antes disso, o delegado mandou fazer do lado de fora da casa uma enorme fogueira.

O chefe dos ladrões argumentou que não queria vender o azeite, e o delegado insistiu de toda maneira, como não houve saída, ele concordou.

O delegado disse:

– Bem, vamos ver se o azeite é do bom.

Pegou um barril e jogou no fogo. O homem que estava dentro gritava e o barril saltava no fogo. Ele disse:

– É, é do bom mesmo.

E assim ele fez com uns três. O chefe enlouqueceu, quis reagir, o delegado e os policiais passaram bala neles e nos outros.

Quer dizer, com ambição demasiada do rico ele perdeu a vida e ainda ia fazer o compadre perder a sua. Pois este só pegou uma saquinha e se contentou com aquilo. Já o rico queria levar tudo, pois tinha demasiada ambição, acabando-se por isso.

Pesquisadora: Conceição Vasconcelos

Informante: Francisco Gonçalves

A ilha da cobra

"Aquele curioso diz-que valente não era tão corajoso assim."

Falavam de uma bela ilha que, com aproximação de pessoas, transformava-se em um lindo navio, todo luminoso.

Certo dia, um curioso resolveu desembarcar na ilha. Chegando lá, avistou um miritizeiro, com uma enorme cobra toda enrolada, ao mesmo tempo uma voz forte lhe dizia:

– Você tem coragem?

Ele respondeu que “sim”, então, a voz lhe disse para que voltasse em casa e de lá trouxesse um copo de leite de peito e um terçado, e nela desse um golpe.

O homem foi em casa e voltou com o material, porém, não teve coragem para executar o serviço. Então a voz, dessa vez mais forte e brava, lhe disse:

– Desgraçado, redobreste meu encanto.

E, contam, desde aí, este passou a ter uma enorme dor de cabeça, o que lhe causou a morte.

Pesquisadora: Dulcirema Fonseca
Informante: Elicilda P. de Carvalho

O encanto de Honorato

*"Esta é uma versão
absolutamente original."*

Minha avó Isabel me contou que, uma vez, uma senhora ficou grávida e, durante sua gravidez, sentia muita coisa diferente, já que possuía cinco filhos e não havia sentido nada de diferente em outras vezes.

Quando se aproxima perto do parto, passou mal, que necessitou da presença da velha parteira, mesmo antes da hora do parto.

Quando chegou sua hora, em vez de nascer uma criança, nasceram duas cobras brancas.

A parteira as batizou com o nome de Honorato e Felizmina.

Passaram muitos anos, as duas cobras vivendo nas águas do rio Abaeté.

Honorato sempre dava conselhos a sua irmã, pedindo a ela que não se envolvesse com cobra estranha, pois tinha esperanças que, um dia, haviam de se desencantarem

e, assim, viverem com pessoas humanas. Livrarem-se desses tormentos e tornarem-se à forma humana.

Um dia, Honorato foi chamado para resolver um assunto no rio Xingu e teve que deixar Felizmina, a sua irmã, por aqui.

Antes de sua partida, recomendou-a do trato que havia feito com ela: que o esperasse, que não se envolvesse com nenhuma cobra do fundo do rio.

Honorato partiu para sua missão. Passou algum tempo por lá e Felizmina pensou que não voltasse mais.

Namorou e engravidou de uma cobra do Moju. Antes um pouco de Honorato regressar, teve notícias que sua irmã havia se envolvido com uma cobra do Moju e que estava grávida.

Honorato, enraivecido pela traição, resolveu voltar por terra, pois sentia muita pressa.

Por onde ele passou, dizia a minha avó, que deixou marcas profundas nas terras e nas árvores, pois tão pesado era seu corpo que quebrava árvores pequenas e deixava rastro fundo na terra.

Chegando no rio Moju, travou uma luta tão forte com a cobra, amante de sua irmã, até matá-lo. E deixou sua irmã bastante ferida.

O povo do Moju contava, que durante uns oito dias, não puderam beber água do rio, tanto era o barro misturado na água, que [] comparavam com o tucupi.

Felizmina, em conseqüência da luta, não agüentou os ferimentos e veio a falecer.

Ficou Honorato sozinho, triste e desiludido, pois não conseguira fazer sua irmã mudar de idéia.

Saiu pelos rios em busca de uma pessoa corajosa, que pudesse desencantá-lo.

Apareceu para diversas pessoas. Todos diziam que

tinham coragem, mas, quando chegava o momento, não apareciam ou não tinham coragem.

Triste, Honorato já estava desesperançoso que um dia fosse desencantar.

De repente, se lembrou de sua mãe, e partiu no mesmo momento, e observou um horário que ela pudesse descer a margem do rio.

Descobriu que, todo dia, ela descia para lavar as pe-
neiras, depois de amassar o açai.

Um dia ele apareceu para ela em forma humana e contou sua história e de sua irmã. Sua mãe disse:

– Não é possível. Eu só tenho cinco filhos e nenhum se parece com você – disse.

Aí, ele disse:

– Mãe, você se lembra das cobras que você teve e a parteira batizou com o seu leite?

A mãe disse:

– Lembro! Honorato!

Disse:

– Sou eu mãe!

– E tua irmã?

Honorato relatou o acidente ocorrido e pediu a sua mãe que o desencantasse, pois já estava cansado dessa vida, e queria viver, os restos de seus dias, ao lado de sua mãe, pois se achava muito doente, em consequência da luta que teve de travar com essa cobra da [] desconhecida.

Sua mãe, emocionada, prometeu que o ajudaria, que desencantaria.

Honorato, feliz, disse:

– Mãe compre uma faca nova, que ninguém tenha usado antes. E, meio-dia, em ponto, a senhora venha e retire de minha costa três escamas. Depois faça um feri-

mento, de forma que faça sangue. É importante que faça sangue! Fazendo sangue a senhora me desencanta.

A mãe acertou tudo.

No dia marcado, Honorato apareceu boiado, em forma de cobra, junto a um miritizeiro, que fazia, às vezes, de ponte.

Sua mãe chegou e, quase morreu de susto, ao ver aquela enorme cobra. Correu chorando e nada fez.

Honorato apareceu, no outro dia, e implorou que ela o desencantasse, que não tivesse medo, que ele não queria lhe fazer mal algum.

Ela disse que, dessa vez, iria e não teria mais medo.

Quando chegou o momento, a mãe de Honorato, com a faca nova, tirou-lhe três escamas de sua costa, mas, quando foi ferir, para tirar sangue, perdeu a coragem.

Honorato mergulhou e boiou em forma de um... Em forma humana, chorando, disse a ela:

– Ingrata, redobreste meu encanto.

E nunca mais apareceu em forma humana.

Pesquisadora: Ruth H. Dias
Informante: Joana Matos

Encanto dobrado

"...Ai, quando foi à boca da noite..."

Há muitos anos atrás, uma senhora, não sei lá porque houve isso, ela engravidou-se. E veio duas cobras: uma era homem, como diz o caso, e a outra era mulher. Então, a que era homem, por nome, foi colocado de Noratinho, né? Então, na baía, foi criado com a mãe. Até que ela não pôde mais estar no seio de sua mãe, foi posto no mar, e foi levado, foi levado, Então, um dia ele veio e disse:

– Minha mãe, eu quero que a senhora, amanhã, vá lá na praia, e lá terá dois grandes montes de lixo. E você toque fogo, que tanto eu e a minha irmã, a senhora nos desencanta.

A mãe confirmou a palavra. Mas quando foi no outro dia, cedo, conforme ele disse, ela foi. Chegou lá falhou. Ficou com medo, não tocou fogo, hum? Foi embora. Quando ela dobrou a costa ele apareceu, e disse a ela:

– Mãe, a senhora não fez o que lhe pedi. Cada vez mais está dobrando o encanto dele. Mas vou lhe dar mais, mais uma chance. De manhã, muito cedo, a água estará muito linda, a senhora irá e derramará um pouco do seu leite na água, que desencantará tanto eu como a minha irmã.

Quando foi no outro dia de manhã, ela foi. Chegando lá, o mar estava lindo, mas naquele momento ela estremeceu. Não teve coragem. O mar ficou todo cinzento, horrível. Ela dobrou-se, foi embora. Depois ele apareceu e disse:

– Minha mãe, o último traço que eu quero que a senhora faça. Cada vez está aumentando o nosso encantamento. Agora, eu exijo que a senhora amanhã de manhã vá à beira do oceano e veja que vêm três maretas. Três mareas grandes. E a primeira a senhora não corta. Vem a segunda, a senhora não corta, e quando vim a terceira, a senhora corta, que a senhora desencantará tanto eu como a minha irmã.

Bom, ela disse que sim. Ela partiu e foi chegando lá de manhã. O mar estava lindo, todo sereno, todo bonito, dado almejo para que ela se encorajasse para fazer aquela obrigação, porque mãe é obrigada a fazer e ajudar seus filhos. Então, naquele momento, veio a primeira, ela deixou passar. Veio a segunda, mas veio a terceira, muito maior que as duas. Ela tremeu. Não fez. Não executou a obra. Voltou, quando dobrou as costas o filho apareceu, disse:

– Mãe, não fez sua obrigação, então, como pedido eu fiz para que nós pudéssemos nos desencantar. E, por meio desse, já que a senhora dobrou o nosso encanto, se a senhora quiser nos ver, será muito curto, e não poderemos suportar dobrado o encanto.

Saíram de rio em rio, de baía em baía. Quando chegou num local, a irmã dele teve uma transação com uma cobra braba. Ele fez o seguinte:

Subiu aquele rapaz numa canoa, avisando o povo daquele rio, que enchesse água. Que todo mundo das casas se mantivesse⁵² de água, que ia ter uma grande luta no mar. Bom, aí todo mundo se preveniu. O povo se preveniu, se preveniu. Quando foi no outro dia, a luta entrou. Ele muito brabo com a irmã. A luta foi tão grande, que ele matou a irmã.

Dizem, né. Eu conto segundo a palavra.

Aí, ele saiu. Foi embora, foi subindo. Onde ele chegava, naqueles rios, ele era encantado. Tinha uma festa, e ele saía e as moças vinham para ele. Ele era bonito, né? Era encantado, mas era bonito, e as moças vinham.

Ele foi subindo até chegar em Anabiju⁵³. Em Anabiju tinha uma grande festa do Divino Espírito Santo, está? Então, nessa festa, ele chegou, e quando as moças viram, pediu aquele rapaz para o dono da casa. Ele recebeu com muito bem, com muito carinho, com todo o amor. E junto das moças, que mais não queria ele. Ele era muito bonito. Ele dançou até tantas horas da noite. Depois ele disse para ela assim:

– Estou com sono. Pode-se falar com o dono da casa para dar-me um lugar para dormir?

Ela disse:

– Sim.

Deu um quarto para ele dormir. Aí, ele disse para ela:

Enquanto eu, se tiver dormindo, você não olhe pelo buraco da fechadura, está?

Mas, como diz o caso, estava “doidona” por causa dele. Sabe como é mulher. Aí, vai deixar passar um pouco de tempo... Vai e olha pelo buraco da fechadura. Qual é a surpresa? Ela vê um monteiro de bicho imenso, do assoalho até o teto enrolado. Transformou-se em cobra. Aí, ela deu um grito, né. Quando ela gritou, ele saltou-se.

Saltou tudo. Arriou tudo, tudo, tudo. Toda aquela parte desce tudo. Toda aquela parte ficou encantado, né?

Então, ele seguiu para o Amazonas. E no Amazonas, naquele pedaço, que eu posso dizer que foi um pouco explicado, o resto eu não sei.

No Amazonas, ele já estava tão enorme que a cauda já ia fora d'água. Então lá seis horas da tarde, e todas as seis horas da tarde, tinha um soldado que ia tomar o seu banho, quando viu boiou.

E ele disse assim:

– Tens coragem?

Ele disse:

– Por quê?

– Se tiveres coragem, eu queria que tu fizesse um desencanto para mim amanhã. E tão simples. Quando vieres tomar banho, vem a primeira mareta, a primeira maresia, a segunda, tu cortas. Que tu me desencantas e o que eu puder fazer por ti eu farei.

Disse ele.

O soldado garantiu que sim.

– Faça!

Em último detalhe, que espécie de conto foi contado para mim. Por isso foi um ato, um ato que contaram.

Mais velhos do que eu contou. E eu estou contando.

⁵² Abastecesse

⁵³ Anabiju: importante rio nas proximidades do município de Ponta de Pedras, na ilha do Marajó

Mas muita gente tem testemunha e falou a vestigem⁵⁴ que foi contada, não. Porque o que Deus fez ninguém desfaz.

Bom, aí, quando foi à boca da noite, o soldado já foi tomar o banho. Aí, veio a primeira, veio a segunda, a terceira ele cortou. Desencantou. Mas ele, com pouco tempo, segundo a palavra do homem que me contou, não durou muito tempo, morreu.

Pesquisadora: Lúcia Maria Cardoso da Silva
Informante: Mozar Costa e Silva

Essas coisas que aparecem

"Ao sair para lanterna fora de hora, cuidado com caça indesejada!"

Outra vez eu fui lanterna com um colega, sabe? Nesse tempo, logo que eu fui pra lá pro Anequara, tinha muita paca, sabe?

E eu não sossegava. Gostava porque a gente matava. Agora, não. A gente acaba com pares e pares de pilhas e não se vê nada.

Eu fui. Quando entrei no igarapé, tu sabes o igarapé, aqui no Urubueua, nas cabeceiras... Que eu entrei, nós demos duas voltas no igarapé, que eu iluminei pra terra, tinha um caminho bonito, não?

E tinha um homem de bruços, aberto assim. Dormindo? Acordado? Não sei o que ele estava fazendo, sabe? Aquele homem, sabe?

Eu disse:

– Pára! Pára! Pára!

O cara parou. Eu disse:

– Veja o que está ali.

Ele disse:

– Mas é.

Coisa horrível, a gente ver assim uma pessoa, né? Sem chapéu, de bruços.

Eu disse:

– Embora, embora pra cima.

Aí, nós fomos embora pra cima, no igarapé. Lanternamos, depois. Quando eu cheguei lá em cima, eu atirei uma mucura grande, sabe? Matei a mucura. Aí, a maré não deu mais, eu disse:

– Volta, Volta! E quando nós chegarmos no homem...

– Vamos ver se ele está lá. Se ele estiver, rema pra nós ir embora pra casa.

Ele disse:

– Está certo!

Aí, eu cheguei, foquei, ele não estava mais.

Essas coisas que eu [...] já vi, uma visão, não? Uma visão, não sei...

Então, me dizem que a visagem não é que... Essas coisas que aparecem, assim, pra gente, são pessoas que morreram. E é... É, como uma pessoa que não tem salvação, é como uma pessoa que não tem governo. Um filho que não tem governo de pai nem mãe, né? Então está no mundo, largado, não? Ele morre, ele não vai, não tem salvação, ele fica no espaço, pensando, vagando, não?

Ele tem porque vir onde ele quer, perseguir os outros, aparecer pros outros, sabe? Que quem se salva não aparece mais, não mexe com mais ninguém, não?

Então já me disseram isso. Mas que existem essas coisas, existem. Mas mais pra pessoas que estão fora de

hora, assim, no mato, como nós, eu disse pro meu colega:

– Não é pra gente estar uma hora dessas, né? Meia-noite, parece bicho do mato, é por isso que a gente vê.

Pesquisadora: Conceição Vasconcelos

Informante: Manoel P. da Fonseca

Uma visita

"Troc, troc, troc..."

Esse meu pai de criação e cunhado, finado Raimundo, ele contava muito, muita, muitos casos de visagem, porque ele era daquele tempo da antigüidade. Nesse tempo é que tinha, dizem, essas coisas.

Então, ele tinha um irmão chamado João Leopoldino. Tinha a mulher, tinha os filhos dele. O Aprígio deve saber desse caso. Então, tinha uma casa lá, que só nessa casa morreram dez pessoas, daquela enfermidade que deu em 1930. Deu uma enfermidade, uma febre, que lá morreram dez pessoas. E a família abandonou a casa, sabe?

Então, lá tinha muita fruta, muito açaí. Eles pediram pra este João Leopoldino ir morar lá na casa. Ele era um velho destemido. Não tinha medo de nada, foi morar lá.

Casa muito enorme, e... Quando foi lá um dia, festejavam, logo abaixo da casa, assim uns quinze minutos, festejavam São Pedro. Estavam rezando, não?

E as filhas disseram:

– Papai, embora na reza, hoje, de São Pedro?

Ele disse:

– Não, eu [não] vou. Vocês vão com a mãe de vocês e eu fico, não vou não.

Quando foi de tardinha, eles se prepararam e foram embora, ele ficou sozinho na casa. Não fazia muito tempo que tinha acontecido isso, sabe? De morrer tanta gente, não?

Aí, ele foi, jantou, muito bem. Já tinham arrumado a janta, que quando umas oito horas da noite, ele foi, amarrou a rede dele. Ele dormia fora. Se deitou na rede e começou a fumar, não?

Que quando ele ouviu, começou a reza. Jogaram fogo. Que quando ele estava olhando, assim, pro mato, pra banda da privada, ele estava fumando e olhando, quando ele deu, lá veio aquele homem de lá.

Chegou, subiu em cima do jirau, de sapato, camisa, manga comprida, camisa branca, aí veio, veio, veio.

Essa situação dele, não?

Veio, chegou bem em cima dele, olhou nele, assim. Ele quieto, sabe? Aí, passou pra sala, não?

O sapato: troc, troc, troc... Chegou lá, abriu a porta do oratório. Eu conheci, era um oratório grande, não? Abriu, não?

Era nas cabeceiras do Belchior, do Joaquim Villhena. Abriu e pra... Ficou rezando, não? E ele fumando o cigarro dele. Vê só como eles eram corajosos, essa gente.

Foi, foi, foi, ficou. Terminou a reza, esse homem pra lá, e ele lá na rede.

Não demorou muito, jogaram... Lá vem o pessoal da reza, barulhando. Quando ele deu aquilo: ham! A porta do oratório fechou. Quando ele deu, lá vem, troc, troc, troc... Veio, olhou de novo em cima dele, passou, foi embora, desceu da beira do jirau e foi embora pra dentro do mato.

E diz ele que ele olhou no rosto dele, era um cadáver mesmo, muito pálido, e as ossadas aparecendo. Quer dizer, seco aquilo, não? O rosto seco, né. Foi embora.

Quando a família dele chegou, ele já tinha descido.

Será que... É só mesmo essa gente que fazem isso, não? Que é perigoso.

Então, eu ficava só numa casa daquela que não fazia nem três [] que tinham morrido dez pessoas lá. Pois aconteceu isso.

Pesquisadora: Conceição de Vasconcelos
Informante: Manoel P. da Fonseca

Tormento

*"Cabeça de fogo e corpo
de caveira..."*

Era uma vez um rapaz que se chamava Doca. Ele viajava em um barco com um viajante. E um certo dia eles pararam para beber e se meteram em uma briga, e acabaram matando um homem. E eles pegaram o homem, amarraram uma pedra nos pés dele e o jogaram no mar. No momento em que eles jogaram o rapaz, o outro rapaz que se chamava Doca, começou a ver ilusões.

Em uma tarde, eles foram jogar bola e ele viu em uma praia um barco e em cima havia um homem, a cabeça de fogo e o corpo de caveira. E ele gritou falando para os amigos e eles olhavam e eles não viam nada.

Em um certo dia, eles estavam almoçando e, quando todos viram, ele começou a se contorcer e desmaiar, e sua avó disse:

– Isso foi que ele matou aquele homem e esta alma não vai descansar enquanto não acabar com a vida dele.

E de fato, ele acabou com a vida do rapaz.

Só eu vendo

"A cabeça dele estava com os olhos bem piscando..."

A minha tia foi chamada, numa certa ocasião, para cuidar de um homem que estava muito doente. Aí, a amiga dela, falou assim:

– Olha, minha comadre, você vai cuidar desse homem, cuidado!

Ela perguntou:

– Por quê? Porque eu cuido de todos os doentes.

Aí, ela falou assim:

– Não, ele deixa a cabeça na rede.

Ela disse:

– Quem lhe falou isso?

– Então, você quer ir lá, vamos.

Aí, ela levou todos os remédios. Quando chegou lá, ela puxou o homem, fez massagem e a mulher dele num quarto, também doente. Ela era matintaperera, ninguém sabia; e ele era lobisomem, também ninguém sabia. Só

conversas por lá. Ela falava:

– Só eu vendo.

Quando foi uma sexta-feira, a amiga dela falou assim:

– Olha, comadre, está quase na hora. Ele vai largar a cabeça.

Ela não acreditava. Aí, depois ela sentou na rede, passou um tempo... Que quando ela deitou, que ela estava quase dormindo, ela via, ela ouviu um gemido muito profundo. Aí, a comadre dela sacudiu a rede:

– Comadre, comadre, olhe, se desperte, se acorde, que é agora que ele vai largar a cabeça.

Aí, aquele homem gemeu, gemeu de todo jeito. Aí, depois ela ouviu um barulho embaixo do assoalho: carçoço de açai, roendo ossos. Aí, depois ela falou assim:

– Comadre, levante, vamos ver a cabeça dele. Vamos ver a cabeça dele, lá na rede.

Aí, ela falou assim:

– Eu não tenho coragem.

– Vamos, vamos.

Levou ela, quando chegou lá, a cabeça dele estava com os olhos bem piscando. Aí, ela falou assim:

– Comadre, vamos virar a cabeça dele para a rede, quando ele se deitar, vai ficar com a cara para trás.

Ela disse:

– Não, pelo amor de Deus, não faça isso.

Voltaram para a rede, ficaram até ele chegar. Quando elas viram, chegou aquele zoadeiro do mato e um mau cheiro de porco sacudindo as orelhas e se arrastando por baixo do assoalho. Aí, depois acalmou. Aí ele começou a gemer na rede. Aí, elas foram, foram lá e falaram assim:

– O que é que o senhor quer? Um chá?

– Não, não quero. Estou bem.

No outro dia, elas foram embora para a casa delas, que não quiseram nem saber do tratamento do homem.

Pesquisadora: Dulcirema Fonseca

Informante: Maria Rosa Leal

Sherlock de Barcarena

"Achava um negócio muito estranho."

Depois de um dia cheio de trabalho, voltava para casa, mais ou menos, oito e trinta da noite. Encontrei em casa uma comissão de estudantes, tendo na frente o meu filho, Carlos Alberto, que me aguardava.

Ao chegar, logo abordou-me dizendo:

– Pai, precisava de um favor enorme do senhor.

– Fala, meu filho – disse a ele – vai desembuchando logo, pois estou muito cansado.

– Pai, [], sou presidente do grêmio do colégio. Fui a Belém pedir ao deputado João Reis o que mais nosso colégio estava precisando, no momento: uma banda musical completa, ou melhor, uma banda marcial completa, pois aproximava-se o dia 7 de Setembro e nós não possuímos um só instrumento. Quase um mês se passou e julgava que não iríamos receber. Hoje, véspera do grande dia, recebo um telegrama dizendo que tinha chegado a banda

completa, às 12 horas, do dia 6 de setembro, por isso estou aqui. Pai, ele, o deputado, estava viajando para Abaetetuba, às 16 horas da tarde, trazendo todo o instrumental... E que eu providenciasse o transporte a... Para do Cafezal para Abaetetuba. Só o senhor poderá ajudar-me.

Então, compreendi tudo e, nem jantei [o...]. Abasteci o caminhão, que eu trabalhava, com a licença do engenheiro Airton Brazão e Silva.

Voltava incontinente para o Cafezal. Eram oito estudantes.

Todos optaram para ir na carroceria, pois o meu amigo Olavo Xavier de Sena, que encontrava-se comigo, fez questão de voltar. Partimos, correndo mais ou menos 80 Km, pois, pelo nosso cálculo, já encontrava-se no Cafezal o senhor deputado João Reis e o instrumental.

No estirão da Ponte Turuí, ouvi que bateram na boléia. Imediatamente parei, porque é o sinal para parar. Perguntei:

– Quem bateu para parar []?

A turma que vinham, em... Muito alegre, gritaram:

– O senhor matou um homem! O senhor não viu?

Um homem todo de branco. Estava em pé, no meio da estrada. Nós ficamos quase mudos, porque o senhor sempre teve o máximo cuidado!

Saímos.

Revistamos toda a área, e não vimos nenhum vestígio ou sinal, que [] denunciasse um acidente.

Então, eu disse:

– Vamos andando, pois já são quase 10 horas da noite, e o senhor deputado deve estar com muita raiva.

Saímos, quase sem poder concentrar-se na viagem.

Aquele negócio do homem, eu guardava para a volta. Na volta, no mesmo lugar, tornaram a bater na boléia. Tornei a parar, a turma tornou a falar:

– Nós não batemos. A nossa vontade é chegar logo, para ver os instrumentos.

Entrei na boléia. Peguei o volante e dei partida no carro. E continuamos a viagem de volta.

Em fração de segundo, o meu colega Olavo jogou-se em cima de meus ombros e apavorei, por três vezes, para a minha direita.

Então, observei que o Olavo roncava de um modo diferente. Procurei imprimir mais velocidade, para chegar aqui, em Abaetetuba, quanto antes.

Achava um negócio muito estranho.

Enquanto lutava com o Olavo, para mantê-lo afastado de mim, porque já estava me atrapalhando, ouvi, novamente, o baque na boléia.

Parei pela terceira vez. Ouvi que a porta da boléia, do lado direito, onde o Olavo viajava, abriu-se e tornou-se a fechar.

A turma dos estudantes já estavam apavorados. Gritaram. O que poderia estar acontecendo? Não respondi nada.

Dei partida novamente no caminhão, e senti que o Olavo estava respirando normal e, perguntava para mim, o que estava acontecendo.

Chegamos.

Desembarcamos o instrumental. Já eram 3 horas da manhã. Até aí, tudo inexplicável.

No outro dia eu, o Olavo e mais dez funcionários fomos a Barcarena, porque o caso era em terreno de Barcarena.

Imediatamente, o senhor prefeito da época e o senhor delegado de polícia fizeram uma diligência, juntamente comigo, até o local.

E, depois de andarmos mais de mil metros, mais ou

menos, em direções diferentes, encontramos uma sepultura, no meio das matas. E, então, compreendemos tudo.

Havia desaparecido de Barcarena um senhor que tinha saído para caçar, juntamente com seu compadre, e nunca mais voltou. Só o compadre. Faziam cinco anos [], faziam cinco anos.

Então, a polícia, aproveitando a embalada, fez uma investigação com mais calma, observando que o compadre que voltou amasiou-se com a esposa do desaparecido.

Foi a mais certa investigação.

O compadre, de acordo com a esposa do falecido, tramaram a caçada e matou o amigo para ficar com sua esposa.

Passaram-se cinco anos.

Saiu, saiu a rodovia, bem perto de onde tinha acontecido o homicídio, para ser elucidado todo o crime.

Pesquisadora: Ruth Helena Dias
Informante: Antonio Honorato dos Santos

Defunto pesa

"E eu morri..."

O irmão mais velho foi e disse:

– Eu vou matar um veado hoje pra nós.

Quando foi de tarde, preparou a espingarda muito bem, pegou a lanterna e foi. Chegou lá, subiu, esperou. Quando foi assim umas sete horas pras oito horas, ele começou a ouvir:

– É, eeeeeeeei!³²

E o grito vinha, não? Quando chegou mais pra perto [aquilo].

– Ei, essa gente, me ajude a carregar o defunto, que o defunto pesa.

Ele disse:

– Eras, que negócio é esse!

Aí, pá, pá³³, mais perto:

– Ei! Esta gente, me ajude a carregar o defunto, que o defunto pesa.

Agarrou e disse:

– Eras, eu vou já correr.

Que quando ele gritou mais perto, ele se arreiou, desceu, correu e pegou o casco e foi embora. Morto de tanto correr, [né?]. Chegou lá, disse:

– Cadê o veado?

Ele disse:

– Ah! O que eu já vi foi um negócio, deu um grito, que vinha pra perto de mim dizendo pra carregar o defunto, que o defunto pesa. Eu vim embora, porque é horrível.

Aí, o irmão mais criança disse:

– Ah, tem medo que coisa nenhuma. Amanhã quem vai sou eu. Vou ver se vem esse, esse defunto.

E quando foi no outro dia, cedinho, ele preparou a espingarda. O irmão mais velho disse:

– Olha, não vai que tu não vai acertar o casco, que o negócio é perigoso.

Ele disse:

– Deixa comigo!

O moleque, sabe! Aí ele foi, chegou lá, subiu no mesmo mutá³⁴. Que quando foi umas sete horas, lá vem o velho:

– É, eeeeeeeei!

De longe, ele só ouviu fazer assim:

– É, eeeeeeei!

Ele disse:

– Lá vem o negócio, mas eu não corro. Sou homem, não corro; sou homem, não corro.

³² A voz vai num crescendo...

³³ Onomatopéia que indica o som dos passos no chão

³⁴ Tipo de vegetação

Quando chegou pra perto, ele começou a ouvir:

– Ei, essa gente, me ajude a carregar o defunto, que o defunto pesa.

Ele disse:

– Puxa vida!

Aí, veio, chegou mais perto e tornou a gritar:

– Ei, essa gente, me ajude a carregar o defunto, que o defunto pesa.

Ele disse:

– Aqui, é Deus comigo, e São Miguel [casado]. Eu não vou.

Aí, quando chegou perto, ele olhou, aquilo disse:

– Ei, essa gente, me ajude a carregar o defunto, que o defunto pesa.

Que ele olhou, clareou, assim, uma porção de cera e um caixão vinha vindo. Aquele caixão, e o cara vinha puxando na frente o caixão. Uma corda amarrada e ele vinha puxando o caixão, tudo iluminado, não?

Ele disse:

– Agora, meu Deus, me acompanhe.

O cara disse, o pequeno, quando chegou bem embaixo dele e disse:

– Ei, essa gente, ajude a carregar o defunto, que o defunto pesa.

Ele desceu, ele disse:

– Pronto! Eu, meu amigo, estou pronto pra lhe ajudar. Vamos carregar. Pra onde você quer ir?

Ele disse:

– Oh, meu amigo, você sabia que você fez eu me salvar. Você vai fazer eu me salvar. Tem muita gente, eu já pelejei pra querer me salvar e todos têm medo de mim. Eu sou um espírito perdido, compreendeu? E eu morri. Era um homem muito rico. Morri e deixei este dinheiro todi-

nho, sem dar pra ninguém, escondido. Está aqui.

E abriu o caixão: cheio de dinheiro em ouro.

– Está aqui este, este ouro. Tudo é seu. Você manda rezar duas missas pra mim: uma no domingo e outra no outro domingo, e o resto é seu.

E falou pela alma tal, a do cara. Ele falou:

– Pode tu levar, que é tudo teu.

Agarrou, se despediu dele e foi embora. Ele agarrou, fechou o caixão e subiu. Ele disse:

– Vai, sobe que tu vai matar o teu veado.

Ele subiu. Não demorou muito, lá vem o veado. Ele, pá, atirou, O veado morreu. Ele agarrou o caixão e cobriu tudo com folha, lá no toco de um pau grande, e pegou o veado e foi embora. Chegou lá:

– Está aqui o bicho!

– Que tal, não viu a visagem?

– Que visagem rapaz, é medo teu, que nada de visagem. Vamos embora.

Aí, pularam, toda a rapaziada, da rede. Foram descoirar³⁵ o veado. Prepararam, foram jantar o veado, não? Sabe? Que quando foi de manhã, começaram a amolar o machado. Ele disse:

– Não vai ninguém pro mato cortar madeira, não. Nós estamos todos ricos. O negócio se deu assim, assim... É dinheiro em ouro. Vamos buscar pra nós, que nós vamos ficar todos ricos. Vamos lá.

Eles embarcaram e foram, chegaram lá estava o... Basta dizer que nem o caixão estava mais. Estava o dinheiro em baixo da folha, em monte, não? Sabe? Só medalhão daqueles, ouro português! Agarraram, juntaram tudinho. Era um igarapé central. Botaram dentro do casco e leva-

³⁵ Tirar o couro

ram. Chegaram lá, empacotaram tudo num paneiro, empa-
lharam e embarcaram a bagagem, e ó³⁶.

Até hoje, ainda, o galho³⁷ das famílias sabe. Em Be-
lém, ainda existem aqueles bisnetos, sabe? Existe, rico
[foi] desse troço, sabe?

Pesquisadora: Dulcirema Fonseca
Informante: Manoel P. Fonseca

³⁶ Expressão acrescida de gesto indicativo de saída rápida

³⁷ Os descendentes

BELÉM CONTA

A princesa dos doze vestidos

Doze pares de sapatos e doze vestidos por noite. E haja dinheiro!

Era uma vez [] um rei que tinha uma filha. Então, ele não sabia por que ela gastava doze pares de sapato e doze vestidos. Mas ela não morava com ele. Ela morava numa casa separada, numa mansão separada. Aí, todo o dia, quando era de manhã, ela mandava pedir doze sapatos e doze vestidos pro pai. Aí, o rei já estava encabulado. Aí, contratou um soldado, pra toda noite um soldado dormir na casa dele, na casa da filha, para ver o que era que ela fazia. Aí, quando dava, assim seis horas da tarde, seis e meia, a empregada ia com um chocolate, leite, chá e dava pro soldado. O soldado, bobo, não sabia. Papava o que ela levava, aí, dava uma dormideira. Ela saía que o soldado nem via. Quando era de manhã, lá o soldado, coitado, ia pra força. Aí, quando foi uma vez, chegou lá um soldado do interior mesmo, amarelo, magro. Aí, ela, ela foi e disse, ela mesma foi e disse:

— Ah, soldado! Toma aqui esse chá, antes de você dormir.

Ele disse assim:

— Está bem! Deixe aí que eu vou tomar.

Aí, quando a mulher virou a costa, ele derramou e não tomou. Derramou, e quando ela voltou para vir buscar, ele fez que já estava dormindo. Aí, ela disse:

— Ah! Esse ainda é mais depressa, que eu tenho até uma pena dele morrer. Coitadinho... Amarelinho...

Aí, que, quando ela... Aí, ela foi se arrumar... Se fantasiou toda. Aí, ela disse em cima da saca para a empregada. Aí, ela falou as palavras mágicas, né? Aí ela disse:

— Em cima da mesa eu tenho... Tinha tesoura e colchão... Tinha, tesoura, colcha e colchão. Vem, balão!

Aí, desceu um, um balão bonito do céu. A moça se meteu dentro e caiu fora pra lá. “Vem, balão!” Aí, o balão veio. A moça se botou pra dentro do balão e caiu fora. Aí, o soldado foi atrás dela devagar e disse a palavra mágica: “em cima”, que ele não bebeu o chá, né? “Em cima da mesa eu tenho... Tinha, tesoura, colcha e colchão... Vem, balão!” Aí, que, quando ele viu, chegou um balão. Ele se meteu dentro e foi atrás da moça. Aí, chegou lá... A moça em uma festa; em uma festa enorme. Diz-que era no céu; sei que era nos altos, nas nuvens, né? Aí, ela pegou... Aí, o soldado chegou lá. Ela dançou com o soldado. Nem viu ele. Dançou, dançou... Era príncipe, princesa... Só gente rica. Aí, o soldado... Ofereceram peru pro soldado. Aí, o soldado pegou uma coxa de peru. Aí, pegou e botou no bolso. Aí, que, quando ofereceram galinha, ele pegou uma asa de galinha de prata. Aí, botou no bolso. Aí, ofereceram uma bebida. Ele pegou, meteu o... Como é? O cálice no bolso... Aí, que... Quando ele viu, estava chegando a hora; umas quatro horas da manhã, né? Ele disse:

— Em cima da mesa eu tenho... Tinha tesoura, colcha e colchão... Vem, balão!

Aí, ele caiu fora. Depois de pegar todas as coisas. Caiu fora. Chegou na frente dela, na casa, que... Quando ele correu para lá, pro lugar onde ele ficava, foi se deitar. Botou a colcha por cima dele e dormiu. Aí, quando foi de manhã, aquele batalhão de soldados tocando... E foram buscar ele, e ela:

— Ah! Coitadinho... Tão amarelinho e vai para a forca!

Dáí, o pessoal todo na rua:

— Ah! Coitadinho! Tão amarelinho, já vai para a forca!

Aí, chegou lá. Ele disse para o pai dela. Ele perguntou o que era. Ele disse que tinha prova do que era, por que, de vez em quando, ela trocava um vestido e um sapato. A festa era tão bonita, tão formosa, que ela, ela trocava um vestido e um sapato até chegar doze, né? Ai, ele chegou e contou pro pai dela que ela tinha ido nesse balão; que as palavras mágicas eram essas; que o velho não acreditou. Ele disse:

— Então o senhor não acredita! O senhor quer mandar me matar? Mande me matar! Mas está aqui a prova!

Puxou do bolso a coxa do peru de ouro, a asa de galinha de prata e o cálice, né? De vidro... Mas era de... Como é? Aquilo... Como é?

(— Cristal?)

Cristal! Aí:

— Está aqui a prova do que eles comem lá.

Aí, o velho ficou... Porque ele dava a moça pra casar com quem descobrisse o que era que tinha. Aí, ele pegou... Mandou buscar a moça pra casar com o soldado. Aí, ela:

— É mentira! É mentira!

— É mentira, não! É uma pura de uma verdade! Está aqui as provas!

Aí, ela não teve para onde correr. O jeito que teve foi casar com ele e o soldado não morreu, esse.

Pesquisadora: Audinéia Rodrigues

Informante: Elza Cardoso

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... Af, mais tarde, ele. A moça começou a namorar com ele, né, e ele com a moça. Af, foi a maior alegria. Quando [], quando deu quatro e meia para as cinco... Af, eles tinham se combinado. Os rapazes de lá do interior, se combinaram pra pegar aquele rapaz que não sabiam de onde era. Iam pegar pra dá-lhe uma surra nele. Quando foi uma quatro e meia pra cinco... Af, ele disse que ia embora e vinha noutro sábado, quando tivesse uma festa. A moça ficou apaixonada por ele. Af, 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... Af, ele deixou na ponte a bengala e o chapéu. Af, se jogou n'água e soprou

lá na frente. Af, sabiam que ele era boto. Af, era. Af, todo o pessoal corria atrás dele, pra linchar ele. Chegam lá, não encontram nada. Só viam o rebu [correr lá]. Af, foram olhar. O chapéu era uma arraia. Aquelas arraias! A bengala era um peixe-agulha. Af... Af, era boto.

(— A bengala era?)

— Um peixe-agulha.

(— Ah! Sim!)

— A arraia era o chapéu; o chapéu era uma arraia. Isso, lá, todo mundo sabe. Af, de vez quando... Uma festa que ele aparecia... Af, todo mundo já ficava sabendo que ele era. Queriam pegar ele, mas nunca pegaram. Ele era mais esperto. Af, quando ele estava sabendo disso... Parece que estava ali... Mas ele sabia, né? Porque era encantado, né? Ele ficava sabendo... Que ele já ia embora, né? Ele só aparecia assim, pra banda da madrugada []. Ele vinha...

Pesquisadora: Iara Costa
Informante: Rosalina Novaes

Como virar corcunda

*Se não dançar bem, dança e dança mal,
pois ainda fica corcunda.*

Ele era... Ele vivia numa cidade, sabe, vivia numa cidade. Então ele gostava muito de esperar, que nem eu gosto muito de esperar no mato assim: caça, paca, tatu, veado... Eu gosto demais. E ele gostava dessa profissão, todo dia. E ele tinha uma corcunda na costa, [mas] um catombão [daquele]. Aí, de vez em quando, uma noite ele foi esperar, né? Quando foi umas horas da madrugada, ele escutou aquela voz [lá na mata]:

— É segunda, é terça, é quarta, quinta, sexta, sábado não! Vai-e-vem, meu bem! Vai-e-vem, meu bem!

Isso foi muitas e muitas vezes. Aí, ele [desceu], foi lá. Chegou lá, aquela pretalhada danada tudo cantando:

— Tum! Tum! [aí foi]. Aí, começou:

— É domingo, é segunda, é terça, é quarta, é quinta, sexta, sábado não! Vem, meu bem! Vem, meu bem!

Aí, quando foi de manhã cedinho, aquele pessoal disse assim:

— Olha, você dançou muito bem, muito bem mesmo! Então, você vai levar essa riqueza aqui. Muito dinheiro, ouro e tal. Você leva e essa corcunda que você tem na

costa vai ficar aqui. Aí, tirou e pensou que não estava bom. Aí, chegou lá muito bem, andando satisfeito e melhorou do dia pra noite naquilo. Aí, e tal. E o que era corcunda também, o rico, ficou com ambição. Perguntaram pra ele o que tinha acontecido.

— É. Foi o seguinte: eu fui esperar. Aí, quando deu altas horas da noite eu estava lá e saiu essa voz lá. O pessoal andou tudo devagarinho, e cheguei lá. Um bocado de negro, mulher, homem, tudo dançando. Eu pulei dentro também. E do jeito que eles cantavam, eu também.

— “É, segunda, é terça, é quarta, é quinta, é sexta, sábado não! Vai-e-vem, meu bem!” E eles bateram palma.

— Aí, então, está feito. Me ensina onde é!

Aí, ensinou pra ele. Ele foi. Chegou lá, tal horas da noite, começou:

— É segunda, é terça, é quarta, é quinta, é sexta, sábado não! Vai-e-vem, meu bem. Vai e vem meu bem! Aí, ele foi. E ele lá, cantou errado, o outro que foi, cantou errado:

— É domingo, é segunda, é terça, é quarta, é quinta, é domingo! Vai não vem, vai não vem! Tu não és meu bem não! Ah-ah-ah!

Aí, quando chegou:

— É. Você dançou muito mal! Muito mal! Essa corcunda do outro, que ficou aqui, que cantou bem, vai agora no seu peito.

Aí, tocou-lhe a corcunda. Chegou lá, chegou com raio de duas corcundas [risos], uma no peito outra na costa. Aí, abarcou a cidade, todo mundo:

— Mas esse cara? Era bom? Era doente! Ficou pior!

É que ele foi com ambição, né? Acho que sim. Aí, ficou pior do que estava.

Pesquisadora: Cláudia Macêdo
Informante: Rubens Martinho Nascimento

A cobra de Prainha

Seu Monteiro confirma a história da cobra Norato: "É uma história-verdade. Só isso".

(— Pode ficar à vontade.)

Essa história que eu vou contar, ela se deu em Prainha. História-verdade que meu avô contava pra mim. O meu avô mesmo. Ele realmente conheceu ele, o Norato.

Existia em Prainha um homem, que ele, realmente... Só ele e a esposa dele morava em cabeceira de igarapé e a esposa ficou grávida. Ficou grávida e aconteceu que passou dos nove meses pra ter a criança. Aí, ela começou adoecer, começou adoecer.

Quando foi com uns doze meses, ele não estava. No caso, tinha feito uma viagem, mas a parteira estava lá à disposição, né, quando deu a dor pra ter a criança. Que, quando a parteira foi assistir ela, nasceu duas cobrinhas. Nasceu duas cobrinhas.

Mas a parteira, pra não assustar ela, né, botou num canto, ali, no quarto e deu um passamento nela e, quando ela tornou, que ela perguntou, disse:

— Não. Por que deu uns passamento em você, eu dei a criança... Tudo mais.

No que ela procurou, a cobrinha já tinha saído. E ela ainda viu o choro. Só viu o choro. Que ela procurou, não achou.

Bom! Que... Quando o marido dela chegou, a parteira chamou e contou que ela tinha tido duas cobrinhas.

Passado tempo, muito tempo... Passado já sete anos, aconteceu que um dia ela estava na casa passando a renda, né? Trabalhava com renda. Ela estava tecendo renda. Foi, quando apareceu duas crianças na porta da casa.

— Senhora! Senhora! Dê licença!

— Entre!

Elas entraram. Duas crianças, chegaram:

— Bênção!

Ela abençoou.

— Que, é meu filho?

— A senhora não se lembra de nós?

Ela disse:

— Não!

— Nós somos seu filho!

Era um casal.

— Mas, olha: nós viemos aqui porque amanhã nós vamos completar sete anos e nós somos cobras. A senhora teve duas cobrinhas. E é eu e minha irmã. Meu nome é Norato.

Não deu o nome da irmã. Só o dele. Aí, sim. Pois está muito bem.

Disse:

— Olha, nós, senhora, viemos aqui com a senhora que amanhã, às seis horas da tarde... Não tem aquela ilha, ali, no meio da praia? A senhora arrume uma baciazinha de leite e vá, que nós já somos grandes. Somos grandes. Que, quando a senhora se põe dentro d'água, com a água pelo joelho, que nós viemos, mas feche os olhos. E, diz-que, uns

cinco minutos, a senhora abre os olhos que nós estamos com a cabeça em seus pés. A senhora derrama a bacia do leite que nós desencanta.

Ela disse:

— Está!

— Mas não diga pro nosso pai.

E, quando foi no outro dia, ela fez.

Foi, botou o leite. Trouxe a bacia nova. E, quando foi à tarde, ela foi. Se botou lá perto da ilha donde eles espera, né, com os pés dentro da água. Fechou os olhos. Passou uns cinco minutos, ela abriu. Eles estava escondido, as duas cobras. Ela deu um grito:

— Valha-me, minha Nossa Senhora!

Também eles desapareceram.

Ela chegou na casa dela e disse:

— Poxa! O que é que eu fiz? Podia ter jogado o leite.

Começou a chorar triste. Quando foi, no outro dia, ele veio. Só ele. Disse:

— É, minha mãe, a senhora redobrou nossos encanto. Redobrou nossos encantos.

Desapareceu. Com muitos tempo, muitos tempo em Prainha, tinha um soldado na beira do cais. E, nesse tempo, o mundo não era como hoje em dia, né, estava mais...

E, Norato, vendo que estava só o soldado ali, ele apareceu. Apareceu e falou com o soldado. Falou com o soldado. O soldado disse. Ele disse:

— Soldado! Quer me desencantar? Eu sou encantado. Eu quero me desencantar.

Ele disse:

— Me diga uma coisa, rapaz? Como posso te desencantar?

Ele disse:

— Olha! É o seguinte: eu sou Norato. Meu nome é Norato. Tu não te lembras daquele caso que se deu aqui nesse lugar em, Prainha? Uma senhora que teve duas

cobrinhas? Sou eu e eu quero me desencantar. A minha irmã eu matei — ele disse — a minha irmã eu matei, porque ela era muito braba. Andava atacando os povo e eu briguei umas três vez com ela e matei ela. Só ficou eu e eu quero me desencantar.

Ele disse:

— Como eu te desencanto?

Disse:

— Olha, agora mesmo. Agora, à meia-noite.

A maré estava grande, né, na beira da cidade.

— Eu vou me virar numa cobra, porque eu sou cobra mesmo, e vou botar a cabeça em cima desse trapiche aqui. E, tu, com a tua espada, tu dar-lhe um golpe que saia sangue. E tu me desencantas. Mas tu te encantas. Tu vai viver que nem eu. E eu vou-me embora. Tu faz isso?,

Ele:

— Faço! Faço!

Soldado que não tinha pai; não tinha mãe; não tinha ninguém, né? Só ele. E assim aconteceu.

Com o prazo de uns cinco minutos, quando o soldado viu, foi aquela enorme de cobra. Botou a cabeça em cima da ponte. Soldado meteu-lhe a espada. Botou sangue. E também desapareceu.

Com poucas horas, lá vem ele remando numa canoa. Rema canoinha, saltou e disse:

— Agora vou te dar minha capa. Você vai ser muito feliz no seu encanto.

Aí, ele encantou o soldado.

Acontece que Norato ficou, mas ficou conhecido do povo. Em Prainha ele ficou conhecido. Meu avô me dizia que ele ficou conhecido do povo. Meu avô conhecia ele também. E ele é um grande prático. Prático mesmo de barras foras. Foi andar nesses navio do Lloyd²⁹ e aconteceu um caso muito im-

²⁹ Antiga companhia de navegação

portante com Norato, porque ele era prático.

Diz o meu avô que ele estava pra lá do Rio Grande do Norte, né, viajando, e deu uma tempestade muito grande, e ele estava doente. Estava doente. Ele estava na enfermaria do navio. E o comandante perdeu-se de rumo do navio.

Mandaram chamar ele e ele foi. Disse que não podia ir porque ele estava com muita febre. Muita dor de cabeça. Mas que enchesse um balde d'água e trouxesse pra ele.

Aí, encheram um balde d'água por baixo da tempestade e trouxeram pra ele. E ele, daquela água, ele acertou o canal do navio pro comandante por debaixo da tempestade.

Então, que ficou falada a história de Norato. Só isso.

Pesquisador: Edmilson Queiroz
Informante: Fausto Monteiro Nonato

O ogre

*Aquele homem comeu os próprios
filhos...*

Agora eu vou contar outra história. Essa é verdade. Aliás, todas são verdade que eu vou contar, né?

Era um rapaz que ele... Aliás, era uma moça, que gostava de rapaz. Então, ele só aparecia na casa dela, assim, tarde da noite, assim de dez, onze horas. Era a hora que ele aparecia pra conversar com ela. Mas... Esse pessoal pobrezinho no interior, naquelas casinhas distantes da cidade... E ele... Ela ficava muito bem, mas ela prestou atenção que, toda vez que morria uma criança nesse lugar, ele sumia; não ia visitar ela, né? E, quando foi um dia, como sempre, nesses lugares têm uns que são curiosos, né? Começa falar as coisas: “o fulano vira bicho”, aquelas coisas. E acontece que ele não virava bicho, mas ele comia as crianças. Ela pegou e foi observando ele. Um dia, morreu uma criança lá perto e ele falou que ele não ia na casa dela porque ele tinha uns compromissos. Ela ficou quieta e foi observá-lo, e a viagem dele era só pro cemitério. Só pro cemitério... E ela seguiu ele. Quando ela chegou, assim, era meia-noite, ele entrou dentro do cemitério. Ela ficou com o

irmão fora, né, assim observando. Ele entrou, levou aquilo de cavar — enxada — e mais outro negócio lá que trabalha com terra, e cavou. Tirou a criança... Aí, corta as pernas, os braços, tudinho, e estava comendo. Nesse momento, ele se transformou num bicho, sabe? Num bicho. Transformou-se num bicho que comia as crianças. Aí, estava comendo tudinho e ela veio de lá, correu pra casa, né? Aí, ficou em casa aguardando a chegada dele. Aí, ele enterrou lá. Depois veio embora.

Quando foi no dia seguinte, ele foi na casa dela. Aí, ela falou pra ele que não queria mais namorar com ele, porque ele estava comendo as crianças que morria. Ele comia, né? Ela tinha visto. Aí, ele se revoltou contra ela. Ele já queria era matar ela, esgoelar, assim, todinha. Aí, correu a mãe, ela, né? Correu. Nesse momento, ele se transformou num bicho, né? Ainda pegou, ficou no dente dele. Horrível. Quando o dente dele estava na saia, ela correu e se livrou dele.

Quando foi no dia seguinte, né?, ele desapareceu. Foi embora, virado naquele bicho. Mas ela viu que era ele que tinha virado bicho. Aí, quando, no dia seguinte, que ele apareceu, ela foi... Pediu assim:

— Mostra aqui tua boca.

Estava enfiado um fiapo da saia dela no dente dele. Aí, ela pegou e disse que não queria mais namorar com ele. Ele, dormindo, com a boca aberta, com os dentes pra fora, com os fiapos do vestido dela pra fora. Aí, por um descontrole, a família toda ficou com medo dele. Queria matar, fazer acontecer. [Acabar] por aqui mesmo. Não sei mais o resto, mas foi verdade, isso, sim!

Com uns tempos, ele voltou, procurou a dita moça e casou com ela. Depois de casados, eles continuaram morando, assim, distante da cidade do interior. Aí, ela ficou gestante do primeiro filho e ela sempre com medo dele. Tinha um medo... Ela não gostava de ficar só, viajar com

ele pra ir pescar, que eles pescavam à noite. Ela tinha medo. Ficava em casa e ele ia só. Não ia pescar com ele. Ela tinha medo dele. Quando foi do primeiro filho que ela ficou gestante, fez, pegou, deu muita pancada nela para ela perder o filho. De fato, ela perdeu. Estava com três meses — a criança — quando ela perdeu o filho. Ele pegou... Aí, abriu a barriga, tratou — parece que estava tratando dum peixe — de uma coisa assim, sabe? Tratou, botou dentro de uma vasilha, botou sal... Tudinho. Foi fazer churrasco do filho. Comeu o filho assado. Espetou... Aí... Bem... Pronto! Primeiro, ela ficou horrorizada. Queria deixar ele, mas não podia deixar, porque ele jurava que ia matar, fazer qualquer coisa com ela, né?

Ela saiu gestante novamente. Tornou a comer o filho. Fazia a mesma coisa: matava e tratava tudinho. As pernas... Saía comendo. Os três filhos que ela teve — todos três — ele comeu.

Pesquisadora: Lourdes Gotto
Informante: Dr^o. Raiz

Um luxo de matinta!

Cuidado com as moças que luxam demais! Cuidado também com as inovações, pelo amor de... D'Aquele!

(— Esta. Conte esta, dona Chica.)

— Essa eu não vou errar nem um pinguinho.

(— Está bom.)

Era duas moças amiga, amiga, amiga. Elas moravam na Vigia. Quando... E elas luxavam! Tinha uma que luxava, luxava, luxava. E justamente era a dita que virava matintaperera. Uma morava no Arapiranga e a outra na Vigia. A que virava matinta, era a que morava no Arapiranga. Aí, [ela dizia:]

[— Mas mana], por que tu luxas tanto?

— Porque eu compro.

— Não! Tem segredo. Quem é que te dá? Qual é o caso? Não sei o quê.

Aí, ela disse:

[— Hum...] É segredo.

Aí... Elas eram muito amiga, íntima mesmo. Quando foi um dia, ela aperreou tanto que ela disse:

— Ó! Eu vou te levar, mas tem uma coisa, você... Eu

vou te pedir por tudo o que é sagrado: tu não fala em nome dos santos. Eu vou fazer isso pra ti, mas você não vai falar em nome dos santos. Tu promete?

Ela disse:

— Prometo.

— Pois eu vou te levar numa loja, você vai escolher o que você quiser.

Quando foi à noite elas [disseram:]

— Quinta-feira, hoje. Nós vamos num passeio, está bom? Te apronta, mas pelo amor de... D'Aquele, tu não vai chamar...

Ela dizia assim:

— Hum! Está... Hum...

Ela disse:

— Está bom!

Quando foi umas horas, ela disse:

— Está pronta?

Ela disse:

— Pronta.

— [Então] vamos embora.

Aí, teve [uma que hipnotizou] ela, sabe? Era um bicho. Aí, ela se virou numa matinta. Ela...

— Pode se agarrar aqui no meu pescoço.

Aí, ela se agarrou no pescoço dela. Aí... [chil!...] ²².

— Fecha o olho.

Aí, sumiu com ela. Foram bater numa loja aí para os lados do Marajó, em Soure.

Chegou lá, ela abriu uma telha. Pelo telhado, abriu um buraco. Aí, desceu com ela.

Quando ela... Aí, [disse:]

²² Onomatopéia que denota vôo rápido. A informante levanta o braço direito, mergulhando-o em seguida no ar, para reforçar a onomatopéia

— Pode abrir. Não tem problema. Nós estamos aqui.
Escolhe o que você quiser.

A loja chega estava sortidona.

— Pode escolher.

Aí, ela disse:

— Minha Nossa Senhora! Menina, como foi pra gente entrar aqui? Pelo amor de Cristo!

Aí, ela disse:

— Eu não te disse!...

[Chil!...] Sumiu. Que ela ficou presa lá na loja.

Aí, quando foi no outro dia, que o dono da loja chegou...

Ah! Sua safada! É você, sua bandida, que vem roubando minha loja há muito tempo.

Aí, ela disse:

— Pelo amor de Deus, meu senhor! Eu nunca fiz uma coisa dessas na minha vida. Eu não sei como eu estou aqui. Uma amiga me trouxe e me deixou aqui.

— Você é... Sua mentirosa. Você vai ser presa!

Aí, bateram nela. A pobre pegou uma surra lá. Levaram ela para Vigia, presa. Aí, ela foi. Deu o nome da companheira. Aí, foi um rolo desgraçado.

Mas isso foi verídico, foi verdade!

(— E aí, acharam a outra pessoa?)

— Acharam. A outra foi presa, essa moça, porque deu desfalque de... De muito numa loja. Sempre quando ela ia lá nessa loja roubar, longe, ela se virava na matintaperera e ia lá. E o Raimundo, esse meu marido, já viu uma matinta.

(— E como é a aparência dela?)

[— Igual] de pessoa.

Pesquisadora: Veruza Mourão
Informante: Francisca Paulina Cardoso

Vira, vira porco!

Pesadelo de caçador...

Tem uma ilha que chamam... Parece, se eu não me engano, o nome é Arapari, quase assim, o nome da ilha. Então, foi na época em que a pele de animal deu muito dinheiro. E tinha um caçador que gostava muito de matar porco-do-mato [cra], castor, né? E [] ele perseguia muito. Matava de muita quantidade, mas ele só queria a pele, não queria a carne. Ele ia matando, esfolando lá pelo mato e deixando a carne se estragar.

Quando foi um dia, ele foi caçar nessa ilha, porque lá tinha muita, muita quantidade de porcos. Ele entrou na ilha, andou um bocado. Ora, ele já estava acostumado. Ali, conhecia tudo, né? Ele se perdeu, se perdeu no mato! Andou o dia todo. Quando estava anoitecendo, ele ouviu um movimento, um barulho de gente. Ele marcou o rumo e foi. Quando varou lá, era um barracão grande que tinha, cheio de homens. O pessoal lá, uns fazendo algum serviço, outros tocando viola. Tinha dois, dois varal, assim, lotado, de pele de porcos! Ele [deparou] no rumo.

— Aquilo é um curtume! São caçadores de porco.

Se aproximou. Parou. Pediu licença. Saiu, saiu um velhão, né? Era o chefe da turma, né? Perguntou o que ele

estava fazendo lá. Ele disse que estava perdido: saiu pra caçar e se perdeu e já estava noite e ele ouviu o barulho lá, conseguiu varar lá. Queria um abrigo lá até de manhã, pra procurar o rumo da casa, né? Não tinha encontrado porco, nada. Aí, o velho perguntou:

— Você é caçador de porco?

Ele:

— É, eu caço porco.

— Está bem!

— Você está... Está seguro. Você dorme e amanhã você vai embora.

Aí, pediu a arma dele, que era o rifle, né, que ele levava, e tudo, pra guardar. Aí, o velho guardou a arma do [] caçador, né? Disse:

— Olha, aqui não tem rede, não tem nada. Então, você deita aí pelo chão mesmo.

— Está tudo bem! Quero saber que estou seguro, né?

Muita gente, muito homem. Só homens, só viu homens aí. Aquela rapaziada danada, [com ele] naquela festa deles lá, até umas horas. Depois se aquietaram e foram dormir. Ele também dormiu.

Quando foi cinco horas da manhã, ele se acordou com aquele barulho. O velho chamando a turma, né?

— Vumbora²³, vumbora, vumbora! O dia está amaneecendo.

Aí... Aí ele se despertou também. [Sentou-se]. Aí, viu aquele pessoal andando pra lá e pra cá, um bocado de gente. E, de vez em quando, saía um, né? Saía um. Aí, ele se levantou e foi olhar.

O velho estava na porta, lá, com aquele montão de couro. Aí, vinha um, um homem daquele. Se agachava e o velho pegava, jogava o couro na costa dele e dizia:

— Cuidado com os pelados!

Aí, saía aquele porco correndo. Ele, vendo aquilo ficou [], ficou sem graça, né, vendo todo aquele movimento. O cara vinha, se agachava; o velho jogava o couro na costa dele e dizia:

— Cuidado com o pelado!

Já saía o porco. E assim foi tudinho; quando chegou no último, sobrou um, né? Ele virou... O velho disse assim pra ele:

— Olha, esse aqui é o seu.

O que, que ele podia fazer, né? Ele só se lembra daquilo. Na hora que ele se agachava, ele se lembra. Depois... Só no fim do dia que ele se lembrava, quando ele estava lá de novo no meio deles. Assim, ele passou três dias virando porco. Ele contava que ele virou porco três dias. Sobrava o couro dele, né? Aí, ele se agachava, pronto! Aí, ele não sabe mais de nada mais. Só se lembra de novo quando chegava à tarde, que estavam todos juntos lá.

Ele se preocupava: como era pra ele sair dali? Aí, foi obrigado ele falar! Chamou o velho e comunicou que ele queria ir embora. Queria ir embora porque ele tinha família e faziam três dias que ele estava desaparecido e queria comunicar com a família que ele estava vivo, né? Aí, o velho...

(Fazia três dias que ele estava desaparecido?)²⁴

Três dias que ele estava desaparecido. Aí, o velho disse pra ele:

(Depois que botava o couro, ele se esquecia, perdia a memória?)

Ele se esquecia. Ele só se lembra quando o velho botava o couro na costa dele. Daí pra frente, ele não sabe mais de nada. Só se lembra de novo quando já estavam junto novamente, lá, ele e aquele pessoal... Voltava. [] Aí, o velho disse pra ele:

23 Vamos embora

24 Pergunta feita pelo informante Pedro P. Almeida, que estava próximo no momento em que seu Agenor estava narrando esta história

— Olha! Promete que nunca mais você vai caçar porco?

— Eu prometo!

— Olha, você não é caçador de porco, você é estragador. Porque se você caçasse pra se alimentar, tudo bem! Mas você caça pra estragar. Não faça mais isso, porque tudo tem mãe. Você é um perseguidor de caça. Se você prometer que não volta mais aqui pra matar porco, você vai embora. Senão, você vai ficar.

Ele prometeu que não fazia mais isso.

— Está bem!

Aí, então ele chamou dois pretinhos.

— Olha! Vão levar esse moço lá na canoa dele, lá onde ele saltou.

Aí, entregou o rifle dele, o material dele e tudo. E os pretinhos saíram na frente, e ele atrás, cortando mata. Aí, os pretinhos, rápidos no mato, que tinha hora que ele corria atrás deles, né? Dois moleques! Aí, foram, foram, foram, foram andando um bocado. Aí, ele começou a conhecer o mato, né? Começou a conhecer quando se aproximavam da... Do porto onde estava a canoa. Os meninos disseram:

— Olha, sua canoa está logo ali na frente. Pode ir direto aqui, que vai bater na sua canoa. Aí, ele [andou]. Quando ele andou assim [] uns cinqüenta metros, ele viu foi o arranque daquilo, dois porcos! Ele olhou pra trás, só viu os dois porcos ficar [pra trás da canoa]. Ele pegou a canoa dele e, olha! Se mandou! Nunca mais quis saber de caçar porco, nem lá na ilha ele foi mais. Não! Não quis mais virar porco de jeito nenhum.

Pesquisadora: Cláudia Macêdo

Informante: Agenor Matos

A coragem de Teresa

Rezar de trás pra frente?! só mesmo na situação em que Teresa se encontrava!

Essa história é a seguinte:

A Teresa... Nós morávamos muito tempo lá na Ó de Almeida. Ainda hoje, até hoje, a Teresa²⁵ mora lá. São 20 anos atrás. Só que tinha um rapaz... O nome dele era Joaquim.

Então, ele tinha muito ciúme da esposa dele, sabe? Então a esposa dele era uma mulher muito bonita. Ele era uma pessoa humilde, mas uma pessoa muito simpática. Só que ele tinha a impressão de que a esposa dele traía ele. Só que ela não traía ele. Ela era uma esposa fiel pra caramba.

Aí, resultado: ela estava com oito meses de grávida, ele pegou, assassinou, matou. Aí, teve uma polêmica naquela rua. Muita gente de fora veio ver o crime. Aí, chegou lá no Renato Chaves²⁶ e perguntam:

— Porque não abrir a barriga dela? Porque o bebê ainda estava vivo. Se tivesse abrido...²⁷ Entendeste? Só que

²⁵ Teresa é a mãe da informante (Paula)

²⁶ Renato Chaves: Instituto Médico Legal

²⁷ Aberto

ninguém teve coragem de abrir a barriga da mulher. Aí, está? Aí, depois, não tinha dinheiro pra pagar o enterro dela. Aí, a Teresa foi. Disse que ia pagar o enterro dela. Disse que ia providenciar e enterrar ela. Um enterro digno. A Teresa foi, se virou e fez o enterro dela.

Passados muitos anos, a Teresa foi pra casa do Pacheco. Ela tinha um namorado lá, e ela ficou lá. Aí, o Pacheco saiu pra comprar galinha.

— Então está legal. Eu vou ficar te aguardando aqui.

Nisso, a Teresa ouviu uns passos, lá embaixo, bem na escada, bem no porão, ela ouviu.

— Pacheco! É tu que está chegando?

E nada de responder, e nada de responder.

— Pacheco, responde! É tu que está chegando?

Nada de responder. Aquilo se aproximando, se aproximando. Que, quando ela chegou na porta do quarto, falou assim mesmo:

— Teresa, não te assusta. Eu vim apenas te agradecer pelo que tu fizeste por mim.

Aí, ela foi, começou a rezar, de trás pra frente o Creio-em-Deus-pai-todo-poderoso. Aí, ela foi embora, embora, embora.

Aí, só. Terminou essa história. Foi verdadeira mesmo. Todo mundo conhece.

Pesquisadora: Simone Brito
Informante: Jolene Rocha

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

O bloco

*Tarde de Carnaval... Moças e rapazes
dançam ao som do bandolim...*

Numa tarde de Carnaval, né? Era até Domingo Gordo. Nós saímos e fomos para a praça da República, né? Eu adorava um Carnaval, que eu nunca vi! Me rasgava! Aí, quando nós chegamos lá, vinha um bloco. Mas eu vou te contar! Bloco como aquele, jamais eu vi [em minha vida], era um bloco de melindrosas e aqueles... As moças eram de melindrosas e os rapazes de pierrô, sabe? Mas a roupa verde... Mas melindrosa... Tão lindo... Mas... Agora, então... O cabelo delas foi o que deu pra espantar, porque tudo era ponta *à la* garçonne, com aquele pavio pra cá, assim, né,³⁸ aquele pavio, assim, pra cá, pendurado. Elas todas brancas... Mas eram muito bonitas, as moças. Umas moças lindas, lindas. Nunca tinha visto assim!

Então, eu com a minha irmã e a Carmita, a outra irmã, a Nazaré, a Ana Capeta, todas juntas, né, aí, nós vimos aquele bloco. Elas tocando aquele bandolim. Era só bandolim que elas vinham tocando. Elas então vinham. Saíram

38 [Faz sinal de vírgula com os dedos, relacionando com o cabelo]

da Assembléia Paraense, desde a Assembléia Paraense nós vínhamos acompanhando elas, para ver para onde elas iam, que... Quando nós vimos... Elas vieram, vieram, pela Serzedêlo Corrêa. Aí, elas entraram onde é o Sesi³⁹, onde é o Sesi. Naquele tempo, era umas casas velhas; velhas, abandonadas. Eram umas casas antigas. Aí, aquele bando de moças se sumiu ali! Entrou na casa e se sumiu. Nós ainda jogamos pedra para dentro da casa e não vimos mais nada. Foi!...

(— Um bloco?)

— Um bloco de 12 moças e 12 rapazes!

(— E aí?)

— Nós viemos atrás delas. Nós ficamos com medo.

Nesse dia, podia ser uma seis horas quando elas desapareceram!

(— Seis horas da tarde?)

— Da tarde.

(— Em ponto?)

— Em ponto! Podia ser... E nós voltamos de novo para a praça. Nós ficamos pensando, pensando, pensando. Mas...

Pesquisadora: Audinéia Rodrigues
Informante: Elza Cardoso

39 Sesi: Serviço Social Industrial

— É? Então, vamos embora para o fim da linha. Quando eu cheguei no fim da linha, que, quando eu fui ver, quando eu acendi de novo a luz, a mulher não estava mais. Sumiu misteriosamente. Aí, nós ficamos com medo; eu e o outro rapaz, o cobrador.

Pesquisadora: Audinéia Rodrigues
Informante: Elson Cardoso Neves

Quem é essa mulher?

Na estrada do 40-Horas, uma mulher-visagem no ônibus? Epa! Essa eu quero ver.

Era uma vez... Aconteceu verídico, certo? Ah! Ah! Ah! Trabalhava na linha do Souza. Eu, Elson Cardoso Neves, motorista do ônibus, do carro 20. Saí da garagem três horas. Eu era o do primeiro carro. Chegou no Entroncamento, eu parei o carro e quis tomar um moquinha³⁶; eu com o rapaz, o cobrador. Acabamos e fomos embora; seguimos viagem. O carro estava todo fechado, as portas. Fomos embora.

Quando chegou na estrada do 40-Horas... Na estrada do 40-Horas³⁷, eu abri a luz do salão. No meio do carro, uma mulher, sentada dentro do carro. Aí, eu ainda disse:

— Olha, cobrador, aquela mulher que está dentro do carro! Quem é?

Ele disse:

— Eu não sei quem é essa mulher!

³⁶ Moquinha significa cafezinho na gíria usada pelos motoristas

³⁷ Nas placas de identificação da estrada a grafia é 40H

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

ABSTRACT

Taking into account that the act of narrating presents a necessary meta-discursive reflexion about what is being narrated and that narrative presents a patterning or a "schematism" responsible for maintaining the narrative paradigm order, this study describes how narrators from Brazilian Amazon region configurate narrative tradition in two different ways. The first way called "folk-tale" is characterized considering the fact that narrators, when telling their stories, choose (i) to present fixed plots, which are common-shared, (ii) to construct a high degree of distance from what is being narrated, (iii) to necessarily present narrative structured in terms of "conflict/resolution" and (iv) to inscribe narrative sequences in a wondering discursive domain.

Narrators choose to configurate oral tradition in a way called "oral story" when they (i) do not present a fixed plot, reconstructing oral traditional narratives in a personal way (ii) express their evaluations about what is been narrated, (iii) structure narrative not necessarily in terms of "conflict/resolution", but in a way that "resolution" category is not obligatory, (iv) present the characters through a subjective perspective, showing their internal processes (feelings, thoughts etc.) and (v) inscribe the narrative sequences in other fictional domains.

The narratives analysed in this thesis were collected by a group of researchers from Universidade Federal do Pará and were published in three volumes. The analysis of thirty narratives allows us to conclude that narrators can linguistically configurate narrative tradition in two ways: the first one, characterized by the fact that narrators privilege when telling their stories the dimensions of repetition and stability; the second one, characterized by the fact that narrators privilege when telling their stories the dimensions of difference and instability.