



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Anderson da Silva Ribeiro

**Relatos discursivo-antropológicos dos sujeitos narradores
na contação de histórias**

v. 1

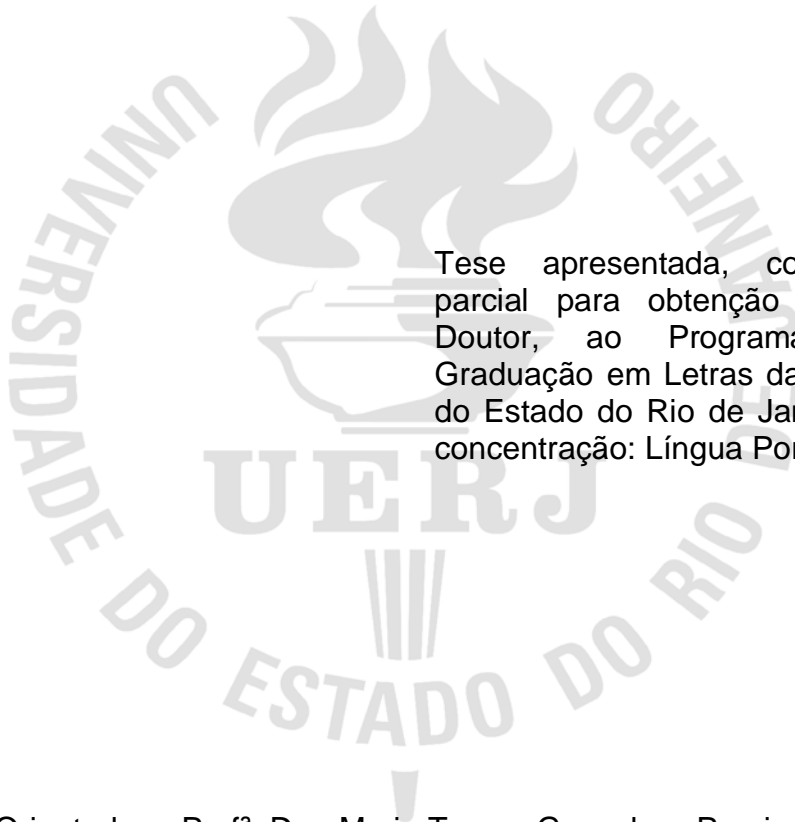
Rio de Janeiro

2017

Anderson da Silva Ribeiro

Relatos discursivo-antropológicos dos sujeitos narradores na contação de histórias

v. 1



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Teresa Gonçalves Pereira

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R484 Ribeiro, Anderson da Silva.
Relatos discursivo-antropológicos dos sujeitos narradores na
contação de histórias / Anderson da Silva Ribeiro. - 2017.
2 v.

Orientadora: Maria Teresa Gonçalves Pereira.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Análise do discurso narrativo – Teses. 2. Interpretação oral –
Teses. 3. Arte de contar histórias – Teses. 4. Tradição oral na
literatura – Teses. 5. Intertextualidade – Teses. 6. Paráfrase - Teses.
7. Artesãs – Linguagem – Teses. 8. Linguagem e cultura – Teses. I.
Pereira, Maria Teresa Gonçalves, 1948-. II. Universidade do Estado
do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-9:746.3-055.2

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Anderson da Silva Ribeiro

Relatos discursivo-antropológicos dos sujeitos narradores na contação de histórias

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Aprovada em 06 de fevereiro de 2017.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Teresa Gonçalves Pereira (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Marcelo da Silva Amorim
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof^a. Dra. Lygia Maria Gonçalves Trouche
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dra. Tania Maria Nunes de Lima Camara
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. José Carlos Santos de Azeredo
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Para

As Tánias
Ana Maria
Maria Célia
Maria Teresa
Rita
Rosa

E para

Oyá-Santa Bárbara,

todas minhas mães,
pelo primeiro leite de suas histórias,
hoje tão minhas também.

AGRADECIMENTOS

Só esperei anoitecer. Levantei-me enquanto meus fantasmas dormiam sonhando com novas exigências. E descalço, para não fazer barulho, subi a longa escada da torre, sentei-me ao tear.

Desta vez não precisei escolher linha nenhuma. Segurei a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, comecei a desfazer meu tecido. Desteci os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Desteci teorias, incongruências, excessos, ah os excessos, tive de esperar a hora certa até que momento final chegasse. Depois, por fim, desteci os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha no pano branco ainda de ideias. E novamente me vi na minha casa pequena e sorri para o jardim além da janela.

A noite acabava quando meus fantasmas, estranhando a cama dura, acordaram, e, espantados, olharam em volta. Não tiveram tempo de se levantar. Eu já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e aqueles fantasmas viram seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu. O meu bordado ficou pronto.

(Adaptação livre do conto A moça tecelã, de Marina Colasanti)

... Por isso, agradeço:

No tempo da gratidão espiritual, a Deus, fonte fundamental para minha renovação diária e para o sentido da vida;

No tempo do reconhecimento, à Professora Maria Teresa Gonçalves Pereira, “o início, o fim e o meio”, por histórias e sonhos compartilhados, pela esperança renovada, pelos cuidados em cada momento e, mais uma vez, pela melhor das direções; também à dona Tereza, pela representação da força em momentos de debilidade;

No tempo da luz do saber, à Universidade do Estado do Rio de Janeiro, em tempos tão difíceis, pela oportunidade e por sua força que nunca secará; também à Cláudia e à Secretaria da Pós-graduação *stricto sensu* em Letras da UERJ, pela amizade de tanto tempo e pelo profissionalismo;

No tempo do amor sem medida, à Professora Tânia Maria Nunes de Lima Camara, por formar comigo um só corpo e por ter concebido esta tese, ela é sua! Também ao Nelson, pela presença silenciosa e precisa, prevendo para mim sempre o melhor da vida; à Tatiana e à Tamara – nossas vidas estão entrelaçadas e isso é motivo de festa;

No tempo da delicadeza e do eterno, à Professora Ana Maria Pires Novaes, “Eu quero ser sempre aquilo com quem me simpatizo”, da melhor maneira e com infinita delicadeza, você faz parte de mim; também ao Jorge, por abrir a porta da frente, a porta de uma amizade sincera com o máximo de otimismo possível;

No tempo do profissionalismo, aos professores que compuseram a Banca Examinadora, pela leitura atenta e construtiva do meu trabalho. Também aos professores que fizeram parte do meu Exame de Qualificação, pelo imenso amor e pelas sugestões mais do que inestimável;

No tempo da divisão, aos colegas do curso de Doutorado em Língua Portuguesa da UERJ, por dividirem o sabor do saber... Em especial, à Daniela Portes e à Terezinha Machado;

Em outro tempo de outros saberes e outros espaços, às Bibliotecas José de Alencar e Celso Cunha, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pelo excesso de gentilezas com o melhor tipo de gente, quando busquei por títulos quase sempre impossíveis;

No tempo do amor maior, à Karla e à Maria Célia, pela atitude de certeza quando tudo, sob a tempestade, me parecia tão incerto e nebuloso; também à Rose – o silêncio da oração move montanhas; e moveu;

Em tempo de novo reconhecimento, ao professor José Carlos de Azeredo, pessoa admirável, por sinalizar que o caminho seria pela filosofia linguística;

No tempo perene da tradição oral, à Atiele, eterno laço de amor fraterno, por evocar e encarnar nossa ancestralidade adormecida de tempos orais e pungentes;

No tempo da babel, aos amigos que, gentilmente e sem esforços, providenciaram as traduções do inglês (pela Fabíola e pela Karla), do espanhol (pela Atiele e pela Patrícia) e do francês (pela Rosa) para o português;

No tempo da feitura e do coser, às Bordadeiras, pela incrível capacidade de viver e de contar, para mim, suas narrativas. Também à direção do Núcleo Espírita José, o Carpinteiro, à querida Laura, pela acolhida e por aceitar de pronto este projeto;

No tempo da benevolência, à Rosa e à Simone, distantes, mas presentes de todas as formas, pelo nosso amor incondicional de hoje;

No tempo do reconhecimento, a todos que cuidaram de dona Tania para que eu pudesse me dedicar à tese; em especial, à Walquíria, à Ana e à Kátia;

No tempo da crença, à Rosana e ao Neuci, pela acolhida e pela porta mais importante que deixaram aberta; também à Soninha, meu motivo de alegria diária. A escola pública não pode viver sem vocês.

“Meu tempo é quando” (Vinicius de Moraes).

Muito obrigado.

Mas e quanto à voz, é ela um dom?

Paul Zumthor

Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

Marina Colasanti

O que tem de ser tem muita força, meu senhor!

Luís da Câmara Cascudo

RESUMO

RIBEIRO, Anderson da Silva. *Relatos discursivo-antropológicos dos sujeitos narradores na contação de histórias*. 2017. 2 v. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

O objetivo desta pesquisa é discutir e redimensionar o conceito de permanência dos contos de tradição oral, materializado nas narrativas contemporâneas por meio da prática do reconto. Pretende-se, para tal, explorar as noções de voz, vocalidade, escuta, *performance* (Cf. ZUMTHOR, 2001), responsáveis por construir o histórico das oralidades em um *continuum* com a escrita. A abordagem se inscreve em um paradigma qualitativo-interpretativista e compreende, do ponto de vista teórico, os estudos sobre falas-em-interação da sociologia interacional e da antropologia do sistema simbólico e cultural. O *corpus*, centrado no método etnográfico, constitui-se de relatos de mulheres-bordadeiras (doravante *Bordadeiras*) e resume-se em gravações de vídeo e som, além de anotações do caderno de campo. Para dar conta do fenômeno cultural da permanência, foram realizadas entrevistas, geradoras de relatos e/ ou recontos, como ponto de partida para a imersão na memória afetiva dos sujeitos da pesquisa. As entrevistas compreenderam: (1) as *histórias ouvidas* – como primeiro movimento, as mulheres escolheram as histórias sabidas de cor; (2) as *histórias contadas*: o outro ponto da permanência das narrativas de tradição oral quando as Bordadeiras foram convidadas a contar. De forma mais efetiva, as entrevistadas assumiram o papel de contadoras de histórias. Na análise do *corpus*, foram considerados dois recursos linguageiros geradores da permanência: a intertextualidade e a paráfrase. A análise do discurso das Bordadeiras foi cogitada sem que as mulheres tivessem posse do texto-base, diferente de uma interlocução oral em que a paráfrase é uma réplica direta do enunciado anterior atribuído ao co-enunciador. A atividade parafrástica desenvolvida pelas Bordadeiras se pautou em um enunciador genérico concernente ao universo da tradição oral. Para verificar a permanência, foi preciso migrar da visão mais estrutural ou distributiva de Hilgert (2015; 2002a; 2002b; 1999; 1989) e encampar o viés da paráfrase enunciativa de Fuchs (1994; 1985; 1982), cujo nível de abordagem está centrado no grau de interpretação de um dado texto lido ou ouvido em momento anterior. No caso das Bordadeiras, eram textos ouvidos na infância e guardados na memória nem sempre disponível para recontos.

Palavras-chave: Narrativas orais. Tradição oral. Permanência. Intertextualidade. Paráfrase.

ABSTRACT

RIBEIRO, Anderson da Silva. *Discursive-anthropological narratives of narrator subjects in storytelling*. 2017. 2 v. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

The objective of this research is to discuss and to resize the concept of permanence of the tales of oral tradition, materialized in the contemporary narratives through the practice of retell. To that end, we intend to explore the notions of voice, vocality, listening, performance (Cf. ZUMTHOR, 2001), responsible for constructing the oral history in a continuum with writing. The approach is inscribed in a qualitative-interpretative paradigm and comprises, from the theoretical point of view, the studies on speech-in-interaction of the interactional sociology and the anthropology of the symbolic and cultural system. The corpus, centered on the ethnographic method, consists of reports of women-embroiderers (from now on Bordadeiras) and it is summarized in video and sound recordings, as well as annotations of the field notebook. In order to account for the cultural phenomenon of permanence, interviews, generators of reports and / or retellings were carried out as a starting point for immersion in the affective memory of the research subjects. The interviews comprised: (1) the stories heard - as the first movement, the women chose the stories known by heart; (2) the stories told: the other point of the permanence of the narratives of oral tradition when the Bordadeiras were invited to tell. More effectively, the interviewees took on the role of storytellers. In the analysis of the corpus, two linguistic resources generating permanence were considered: intertextuality and paraphrase. The analysis of the Bordadeiras discourse was considered without the women having the basic text, different from an oral interlocutor in which the paraphrase is a direct retort of the previous statement attributed to the co-enunciator. The paraphrastic activity developed by Bordadeiras was based on a generic enunciator concerning the universe of oral tradition. In order to verify permanence, it was necessary to migrate from the more structural or distributive view of Hilgert (2015, 2002a, 2002b, 1999, 1989) and to invest the bias of Fuchs' enunciative paraphrase (1994, 1985, 1982), whose level of approach is centered in the degree of interpretation of a given text read or heard at an earlier time. In the case of Bordadeiras, they were texts heard in childhood and kept in memory not always available for recounts.

Keywords: Oral narratives. Oral tradition. Permanence. Intertextuality. Paraphrase.

RESUMEN

RIBEIRO, Anderson da Silva. *Relatos discursivos-antropológicos de los sujetos narradores en la cuenta de historias*. 2017. 2 v. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

El objetivo de la investigación es discutir y redimensionar el concepto de la permanencia de los cuentos de la tradición oral, materializado en las narrativas contemporáneas por medio de la práctica de recontar. Se quiere, para tanto, explorar las nociones de voz, vocalización, escucha, *performance* (Cf. ZUMTHOR, 2001), responsables por construir el histórico de las oralidades en un *continuum* con la escritura. El abordaje se plantea en un paradigma cualitativo-interpretativista y comprende, del punto de vista teórico, los estudios sobre hablas-en- interacción de la sociología interaccionista y de la antropología del sistema simbólico y cultural. El *corpus*, centrado en el método etnográfico, constituido por relatos de mujeres-bordadeiras (de aquí por delante Bordadeiras) y se resume en grabaciones de vídeo y sonido, además de anotaciones de cuaderno de campo. Para dar cuenta del fenómeno cultural de la permanencia, fueron realizadas entrevistas, generadoras de relatos y/o recuentos, como punto de partida para una inmersión en la memoria afectiva de los sujetos de la investigación. Las entrevistas comprendieron: (1) *las historias oídas* - como primer movimiento, las mujeres eligieron las historias sabidas al dedillo; (2) las historias contadas: el otro punto de permanencia de las narrativas de la tradición oral cuando las 'Bordadeiras' fueron invitadas a contar. De forma más efectiva, las entrevistas jugaron el papel de contadoras de historias. En el análisis del *corpus*, fueron considerados dos recursos lingüísticos generadores de la permanencia: la intertextualidad y la paráfrasis. El análisis del discurso de las 'Bordadeiras' fue hecha sin que las mujeres poseyeran el texto-base, diferente de una interlocución oral en que la paráfrasis es una réplica directa del enunciado anterior atribuido al coenunciador. La actividad parafrástica desarrollada por las 'Bordadeiras' se planteó en un enunciador genérico que concierne al universo de la tradición oral. Para verificar la permanencia, fue necesario migrar la visión más estructural o distributiva de Hilgert (2015; 2002a; 2002b; 1999; 1989) y tomar el punto de la paráfrasis enunciativa de Fuchs (1994, 1985, 1982), cuyo nivel de enfoque está centrado en el grado de interpretación de un dicho texto leído u oído en el momento anterior. En el caso de las 'Bordadeiras', eran textos oídos en la infancia y guardados en la memoria no siempre disponible para los recuentos.

Palabras-clave: Narrativas orales. Tradición oral. Permanencia. Intertextualidad. Paráfrasis.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	13
1	NARRATIVAS ORAIS: EXPERIÊNCIA, MEMÓRIA E ARTE DA ESCRITA	26
1.1	A voz, o ouvido e a letra	26
1.2	Da voz ao narrador	35
1.3	O contar: caminhos e incursões	40
1.4	Narrativa e experiência	45
2	CONTO, CONTO POPULAR E ALGUMAS CRENDICES	48
2.1	Em torno do gênero (popular) conto	48
2.2	Reincidências sobre o popular	57
2.3	O folclore na literatura	66
3	EXISTE LITERATURA ORAL?	75
3.1	Manifestações poéticas da oralidade	75
3.2	Velhas histórias africanas	85
3.3	Mas quem conta a história?	88
3.4	Literatura oral: <i>performances</i>	97
3.5	O fascínio de <i>As mil e uma noites</i>: técnicas de narração	110
4	FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS: O CAMINHAR	115
4.1	Contextualização teórico-metodológica: o paradigma de pesquisa emergente	116
4.2	Constituição e caracterização do <i>corpus</i>	119
4.2.1	<u>As entrevistas</u>	122

4.2.2	<u>Sobre os sujeitos de pesquisa</u>	123
4.3	Normas de transcrição	124
5	BORDADOS NOSSOS DE CADA DIA: ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	126
5.1	Como as histórias permanecem	126
5.2	O ouvir: primeiros bordados	127
5.3	O contar: arabescos	132
5.3.1	<u>Intertextualidade: permanência e tipologia</u>	148
5.3.2	<u>Paráfrase: o eterno dizer</u>	154
5.3.3	<u>Bordados parafraseados</u>	159
5.3.4	<u>A permanência parafrástica e o tempo sincrônico</u>	175
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
	REFERÊNCIAS	185
	ANEXO A – Normas de Transcrição	204
	ANEXO B – Corpus	207
	ANEXO C – Questionário Sócio Cultural	362
	ANEXO D – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	365

INTRODUÇÃO

Inumeráveis são as narrativas do mundo.

Roland Barthes

Somos todos, em potencial, contadores de histórias. A palavra dita em voz alta, rompendo silêncios, acompanha-nos desde o início dos tempos como genuína forma de dizer e estratégia estética, em que ambas nutrem a memória e criam no ouvinte/ leitor atenção e avidez pela próxima cena a ser “representada” pelo contador. Encarnados no tempo, e também fora dele ao alimentar a chama e erguer a flama da literatura, somos a cada vez (ou numa mesma situação) trovadores do verbo, cuja emoção perpassa o que há de mais vivaz nas almas crentes e comovidas pela beleza da expressão.

Narrar histórias é uma prática discursiva imemorável. Atravessou tempos, cruzou épocas milenares importantes do pensamento humano, testemunhou mandos, desmandos e epopeias diversas no canto de povos guerreiros e chegou ao século XXI com o peso da tradição e o frescor de uma atividade que seduz e concentra para si as mais diferentes atenções. A arte da narração, como elucida Bosi (2015, p. 85), “não está contida nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e transforma em experiência dos que os escutam”, estabelecendo, com isso, uma linha dialógica entre *texto* e *leitor*, *contador* e *ouvinte*. Mais ainda, tal veio épico fez-me chegar ao objeto de estudo desta tese: a permanência de histórias¹ da tradição oral na memória de Bordadeiras/ donas de casa em um grupo de caridade da cidade do Rio de Janeiro. Elas têm em comum: o

¹ No *Dicionário de termos literários* (2004), em edição revista e ampliada da que se publicou originalmente em 1974, o leitor que consultar o verbete HISTÓRIA é remetido a ENREDO. Daí se pressupõe ao primordial na arte de narrar, ou seja, enunciados entrelaçados dentro de uma relação de causalidade. Para Moisés, um enredo equivaleria a 'intriga', 'história', 'assunto', 'argumento', '*plot*', 'trama', 'fábula'. Cada um dos termos relacionados possui contornos teóricos próprios que não convém explorar nesta nota. Para esta introdução, vale, de início, o seguinte: "História, correspondente ao inglês *story* e ao vernáculo arcaizante 'estória', consistiria na sequência de acontecimentos encadeados no rumo do desenlace. [...] Ou, segundo E. M. Foster, 'uma narrativa de acontecimentos organizados em sequência temporal' [...]. Consequentemente, uma síntese ou resumo de um romance prender-se-ia à sua história, não ao seu enredo." Opto, portanto, por tratar **narrativa** como **história**, desconsiderando a sinonímia **estória** fora de uso.

fato de todas serem mulheres e muitas já mães de família. As bordadeiras são como "guardiães da memória da comunidade onde viveram e onde ainda vivem suas experiências e, através das histórias que contam, entrelaçam mistos da própria vida, uma espécie de autobiografia" (BARBOSA, 2011, p. 12; BOSI, 2015, p. 68) A intenção é fotografar uma cena discursiva fora dos espaços convencionais como a escola, fonte de pesquisas pessoais. Como a linguagem está onde se encontra nosso pensamento², deduzi que o inesperado favoreceria a ideia onipresente de que a narrativa está em quaisquer lugares e épocas.

Na Idade Média, por exemplo, surgiram os mais diferentes profissionais que se dedicavam à arte de contar, entre os quais estavam menestréis e trovadores com suas histórias de cor, demonstrando o valor social atribuído à atividade narrativa. De outro ponto, trabalhadores comuns nas casas e nos campos desenvolveram tal habilidade pela qual expressavam a experiência cotidiana, atribuindo-lhe sentido (BATISTA, 2007, p. 55). Com o tempo, a influência da tradição oral se tornou muito grande e serviu até os pregadores para ilustrar argumentos orais (DARTON, 2001, p. 31). Possivelmente essa influência se espalhou para a literatura, apesar da obscuridade que ronda as origens dos romances de cavalaria, canções de gesta e os *fabliaux* (pequenos poemas narrativos). De qualquer forma, segundo Darton (2001, p. 31), "parece que boa parte da literatura medieval bebeu da tradição oral popular, e não o contrário". Ao me debruçar sobre tal temática, meu objetivo com esta pesquisa se restringe a discutir e a redimensionar o conceito de permanência dos contos de tradição oral materializado nas narrativas contemporâneas com a prática do reconto, espécie de atividade linguageira no cotidiano das Bordadeiras, por meio de recursos como a intertextualidade e a paráfrase.

Ao longo da vida acadêmica, alguns percursos me trouxeram a este estudo. Desde quando me tornei professor, o contexto escolar e acadêmico me direcionou para reflexões de caráter teórico-prático. Independente do nível de ensino, já que havia passado pelos três segmentos, reconheci que a questão da leitura, bem como o trabalho de formação de leitores, se apresentava como necessidade maior. No contraponto, estive a língua salvaguardando as múltiplas modalidades de produção de sentido em um sem número de possibilidades de expressão. Pude, no curso de

² Não se trata de considerar a linguagem como espelho do pensamento (AZEREDO, 2007). Considera-se apenas a interpretação do pensamento como uma forma de linguagem. (Cf. FREUD, 2011)

Especialização em Língua portuguesa (2004-2005), na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, abraçar o que denominaria de lócus científico, lente pela qual passei a enxergar o fato gramatical dentro de uma escala mais ampla, o que significou tratá-lo no âmbito do discurso, da pragmática e da estilística. Naquele momento, junto ao que era desenvolvido no projeto de pesquisa coordenado pela Professora Doutora Maria Teresa Gonçalves Pereira (*A Concretização Funcional e Estética da Gramática da Língua: do texto escrito ao texto produzido (aluno-leitor/leitor-autor)*), foi possível conceber a intrínseca relação entre os estudos linguísticos e literários, considerando as práticas de ensino e a sala de aula.

Tal relação de cunho científico alterou meu *modus vivendi* e se incorporou às ações diárias com bastante proveito na escola, já que foi possível encontrar um caminho de interseção em que o texto se comportava como o mais afável dos mediadores, desprendido das especificidades de cada campo do saber, questão tratada por Henriques (2011) em *Literatura como objeto do desejo: quando as visões linguístico-gramatical e teórico-literária se encontram*. Igualmente preocupada com o debate, Brait (2010), sob as lentes de Voloshinov, corrobora a tese há muito debatida por Pereira (1980; 1990; 1997; 1999; 2003; 2004; 2008, por exemplo), e destaca “o quanto é artificial a dicotomia imputada aos pares língua-literatura, linguagem-vida, uso-criatividade, gramática-estilística.” (BRAIT, 2010, p. 15). Observa, ainda, que “fazer literário e fazer poético aparecem como construções em que a língua, escrita ou oral, é mobilizada e explorada para expressar e justificar a existência humana.” (BRAIT, 2010, p. 42). Reflexões como essas nem sempre são pacíficas, haja vista manuais que ainda revelam a crença de reconhecer o texto literário *corpus* da língua exemplar, conforme apontei em trabalhos anteriores (RIBEIRO, 2005; 2010).

No processo de produção artística de uma obra, cogita-se a figura do leitor dentro do processo dialógico-interativo da linguagem. Devido a isso, avancei na pesquisa acerca das metáforas que constroem a personagem feminina em três obras de Clarice Lispector para, no curso de Mestrado em Letras da UERJ, me ocupar do substantivo como recurso estético-expressivo na poesia de João Cabral de Melo Neto. Em ambos os trabalhos, a relação *língua-literatura-ensino* ganhou espaço, me levando a campo com mais eficiência e responsabilidade, o que resultou em outro projeto (2011) de efetiva prática, revelado em outra Dissertação de Mestrado (*Textura da leitura: seria uma rima ou uma solução? – perspectivas em*

Linguística Aplicada), realizada para o Programa de Pós-graduação em Letras na área de Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ancorado nos princípios do letramento literário (COSSON, 2006; KLEIMAN, 1995, por exemplo), propus e analisei alternativas de práticas de leitura em uma escola pública noturna do Estado do Rio de Janeiro, dentro de um *continuum* epistemológico de descobertas angariadas nas pesquisas desenvolvidas na UERJ. Adotei uma política de ensino pautada em Bakhtin (2003; 2004), já presente nos diversos manuais de ensino, além de outros autores que trataram da “indisciplinaridade” (MOITA LOPES, 2006), cuja perspectiva se abre para o campo do diálogo entre áreas e para o desejo incessante de promover cientificidade aos estudos da linguagem. Como a leitura se constitui uma grande área de investigação dentro da qual está a movimentação “nômade” defendida por setores da Linguística Aplicada Contemporânea, procurei relacionar vozes afins que arcassem com a ausência do hábito da leitura e, conseqüentemente, da escrita na escola. Todas as questões foram alimentadas pelo olhar linguístico-gramatical, de modo a considerar o texto na sua fisiologia, procurando atender o olhar de professor de língua portuguesa presente nas minhas aulas de leitura/literatura.

Durante as pesquisas, o que ficou da relação *língua-literatura-ensino*, além do meu lugar de pesquisador, foi o de professor-mediador que permitiu dar acesso ao “objeto do desejo” (o texto literário) sem as peias da inacessibilidade e do academicismo de que se servem muitos livros didáticos. “A cerimônia”, conforme atesta Pereira (2004, p. 175), “impede a proximidade, inibe o singelo ato de intimidade quando nos apossamos de um texto – matéria linguística – que nos mostrará a Língua Portuguesa em plenitude”. Tal concepção foi favorável para que me candidatasse a membro do projeto *Orientação de letramento(s) e construção de percursos de leitura de jovens e adultos nos Ensinos Fundamental e Médio: o protagonismo do sujeito-leitor na constituição dos sentidos* (no quadriênio 2011-2014), sob a coordenação da Prof^a. Dr^a. Maria da Graça Cassano e financiado pela CAPES.

Dessas experiências de promoção do texto literário, observo que a contação de histórias, técnica difundida por menestréis, aedos e jograis (MATOS, 2005, p. XXXIV), revela a estratégia de ampla aceitação entre os alunos no século XXI com variadas tecnologias, o que vem despertando minha atenção. O ensino de Língua Portuguesa, bem como a prática de formação de leitores, perde, no caso, o aspecto

exclusivamente normativo para alcançar o nível textual-discursivo, em que os recursos da língua se disponibilizam em favor do estético. Como maneira de referendar meu percurso, proponho uma pesquisa voltada para a palavra dos contadores de histórias, suas narrativas e memórias, levando em consideração a gramática que molda de permanência esses relatos. Trata-se, portanto, de uma tese centrada na oralidade ancestral, na arte de (re)contar e no arcabouço da sua linguagem que, juntos, perpetuam culturas e valores através do tempo.

Na contação³,

Ouvir é o primeiro passo e está necessariamente articulado com o falar: escuto, imagino coisas, sou provocado, penso e sinto vontade de falar. A palavra vem de fora perpassa o ouvinte, ganha cores próprias segundo a interação que se estabelece e é soprada de volta como réplica ou comentário que não se pode calar. O diálogo que se treina, nessas situações, vai agilizando o pensamento, desenhando-se como modalidade de comunicação, em que emissor se torna receptor, trocando continuamente de posição, de forma ordenada e atenta: isso estimula o convívio e a cooperação, a alternância e o respeito no aprendizado “imperceptível” da vida e do mundo. (YUNES, 2009, p. 17)

Trata-se do ideal da prática pedagógica que envolve a leitura oral. De outra maneira e com a mesma intenção, João Cabral de Melo Neto, que em particular defendeu a leitura silenciosa de sua palavra-pedra, surpreende ao se confundir com o eu lírico do poema “Descoberta da literatura”, desvelando o olhar desejoso dos moradores do engenho de feição pernambucana ávidos pelo prazer da leitura em voz alta:

No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,

³ O termo CONTAÇÃO aparece como neologismo no Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (2009) e no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2007), duas das bases mais reconhecidas entre lexicógrafos para formar o *corpus de exclusão*. Mesmo assim, optei por não utilizar as aspas no uso desse vocábulo.

a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes.

No processo de interação, ficção e realidade se fundem e escritores-artistas muitas vezes cedem o lugar da criação para o leitor, cuja palavra dita em voz alta revela-se como “uma mensagem ancestral que alimenta o espírito e deve ser transmitida. O conto é uma palavra viva e o contador, alguém que pode testemunhá-lo, pois foi escolhido por ele” (MATOS, 2005, p. XXVIII)

Embora as coisas contadas
e todo o mirabolante,
em nada ou pouco variassem
nos crimes, no amor, nos lances,
e soassem como sabidas
de outros folhetos migrantes,
a tensão era tão densa,
subia tão alarmante,
que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante,
e, sem querer, imantara
todos ali, circunstantes,
receava que confundissem
o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante,
e que o acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou tivesse que afrontar
as brabezas do brigante.

A oralidade, nos dias de hoje, se confere em muitas versões escritas dos contos tradicionais acompanhadas das variações possíveis, fruto de adaptações feitas ao longo do tempo pela fala e sustentado pela memória. A exemplo disso, há contos famosos como “Chapeuzinho vermelho” e “João e Maria”, cujos finais felizes surgiram tardiamente após o século XVIII. Até então, o que era apresentado pelos contadores se distanciava totalmente do ludismo das versões contemporâneas. Não havia qualquer preocupação de amenizar as narrativas que mostravam a real situação dos camponeses marcada por situações de privação e de calamidade (BATISTA, 2007, p. 55). Tudo isso na materialidade da palavra falada em que a “voz materializa as sucessivas fases, muda de timbre indicando a pluralidade do elenco,

torna-se enfática, violenta, doce, lúgubre, rouca” (CASCUDO, 1978) quando caracteriza personagens.

Na tarefa de contar, as mulheres tiveram uma grande responsabilidade na permanência das narrativas de tradição oral (CASCUDO, 1978; BATISTA, 2007). O célebre exemplo vem de Sherazade, mítica personagem de *As mil e uma noites*. Ao exercer o ofício de contadora na antiga Pérsia, encanta o Rei Shariar que resolveu matar as mulheres de seu reino após a traição da esposa com o servo. Ao longo do tempo, sobretudo no século XX, um rol de nomes se sobressaíram e se mantiveram, constituindo um grupo seletivo frente a leitores ávidos pela próxima história. No retrato da formação da cultura brasileira, Freyre (2006, p. 413), em *Casa-grande e senzala*, destaca, dentro da discussão, o papel do negro, mais especificamente o papel da negra, na construção de uma memória literária popular:

As histórias portuguesas sofreram no Brasil consideráveis modificações na boca de velhas ou amas de leite. Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias. Os africanos, lembra A. B. Ellis, possuem os seus *contistas*. “Alguns indivíduos fazem profissão de contar histórias e andam de lugar em lugar recitando contos”. Há o *akpalô* fazedor de alô ou conto; e há o *arokin*, que é o narrador das crônicas do passado. O *akpalô* é uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos.

Monteiro Lobato, genial criador de uma literatura infantil genuinamente brasileira, imortalizou narradoras mulheres, uma delas negra, fazendo-a juntar-se ao time da personagem da Pérsia. Em primeiro lugar está Tia Nastácia, que conquistou variados leitores com sua sabedoria e jeito simples de “dizer” os textos reportados na memória. Após conhecer o significado de *folclore* no que lhes dissera Dona Benta, “coisas que o povo sabe por boca, de um contar para o outro, de pais a filhos” (LOBATO, 2009, p. 12), Pedrinho diz para Emília:

- [...] Tia Nastácia é o povo. Tudo o que o povo sabe e vai contando de um para outro, ela deve saber. Estou com o plano de espremer Tia Nastácia para tirar o leite do folclore que há nela.

[...]

- As negras velhas – disse Pedrinho – são sempre muito sabidas. Mamãe conta de uma que era um verdadeiro dicionário de histórias folclóricas, uma de nome Esméria, que foi escrava de meu avô. Todas as noites ela sentava-se na varanda e desfiava histórias e mais histórias. Quem sabe se Tia Nastácia não é uma segunda Tia Esméria?

Outras testemunhas ilustram o rol de mulheres negras que se lançaram à arte de contar. No espaço rememorado pelo moleque Ricardo de José Lins do Rego, o que se evoca da memória infantil do menino são, entre outras reminiscências, as palavras e a *performance* da Velha Totonha, que “de quando em vez batia no engenho. E era um acontecimento para a meninada. Ela vivia de contar histórias de Trancoso.” (REGO, 2003, p. 79). Nesse e em outros casos, a estrutura linguística do texto, independente de formação, se apresenta como senha para a transposição a outro nível discursivo. Bastam fórmulas introdutórias desde o tradicional “Era uma vez...” a variantes como “Conta-se...”, “Há muito tempo...”, “Eu vou contar a vocês que...”, para que o ouvinte atento seja (e)levado ao ludismo e à fantasia de que é dotado o texto literário. Nessas situações, “a ‘palavra contadora’ é uma palavra carregada de élan, de entusiasmo. É uma palavra profunda, poderosa, mágica.” (HINDENOCH, 2001, p. 301), como se verifica na velha do(s) engenho(s): “Que talento ela possuía para contar suas histórias, com jeito admirável de falar em nome de todos os personagens! Sem nem um dente na boca, e com uma voz que dava todos os tons às palavras”. Através de negras velhas e amas das crianças, as histórias africanas, sobretudo as de bichos, se somaram às portuguesas de Trancoso contadas pelos avós coloniais. Os negros, assim, trouxeram novos medos da África para os meninos brasileiros, cujas narrativas foram ambientadas (a) no mato (como o saci-pererê, o caipora, o boitatá, o homem de pés às avessas); (b) nas praias (o homem-marinho, terrível devorador de nariz, dedos e piroca de gente); (c) em toda a parte (a mula sem cabeça, a cabra-cabriola, o tatu-gambeta, a mão de cabelo, o ximbamba); (d) à beira dos rios (o sapo cururu); nas lagoas e riachos (a mãe-d’água). À noite, as almas penadas lambuzavam o rosto dos meninos com mingau (FREYRE, 2006, p. 411 e 414). Era tudo o que se registrava na memória da velha Totonha, *alter-ego* de muitos contadores que tinham como intuito de emocionar com a palavra dita em voz alta que, do ponto de vista acadêmico-científico, trata-se de formar leitores. As histórias da negra velha:

para mim valiam tudo. Ela também sabia escolher o seu auditório. Não gostava de contar para o primo Silvino, porque ele se punha a tagarelar no meio das narrativas. Eu ficava calado, quieto, diante dela. Para este ouvinte a velha Totonha não conhecia cansaço. Repetia, contava mais uma, entrava por uma perna de pinto e saía por uma perna de pato, sempre com aquele sorriso de avó de gravura dos livros de história. E as suas lendas eram suas, ninguém sabia contar como ela. Havia uma nota pessoal nas modulações de sua voz e uma expressão de humanidade nos reis e nas

rainhas dos seus contos. O seu Pequeno Polegar era diferente. A avó que engordava os meninos para comer era mais cruel que a das histórias que contavam. (REGO, 2003, p. 79)

Em tal processo de adaptação ou de apropriação mobilizado pela contadora negra, a língua portuguesa chegava ao engenho mais brasileira, com léxico e ritmos próprios, dentro de uma sincronia linguística de um Pernambuco distante, cujo auditório se deixava interromper dos afazeres diários, saía de suas rotinas de brincadeiras de menino tão interessantes, para se ater ao (en)canto da narradora, de acordo com quem, ainda na voz do moleque Ricardo,

Havia sempre rei e rainha [...] e força e adivinhações. E muito da vida, com as suas maldades e as suas grandezas, a gente encontrava naqueles heróis e naqueles intrigantes, que eram sempre castigados com mortes horríveis. O que fazia a velha Totonha mais curiosa era a cor local que ela punha nos seus descritivos. Quando ela queria pintar um reino era como se estivesse falando dum engenho fabuloso. Os rios e as florestas por onde andavam os seus personagens se pareciam muito com o Paraíba e a Mata do Rolo. O seu Barba-Azul era um senhor de engenho de Pernambuco.

Há de se considerar principalmente o papel da língua como um dos principais instrumentos capaz de buscar a materialidade do pensamento e da voz no instante em que se evoca a memória. Foi pelo contato das amas negras com crianças brancas que a língua portuguesa, por exemplo, sofreu o papel de reduplicação da sílaba tônica. Conforme documenta Freyre (2006, p. 414), o “dói” dos adultos foi transformado no “dodói” das crianças no intuito de se adequar melhor à linguagem infantil. Há outros casos como *cacá, pipi, bumbum, tentem, tatá, papá, papato, lili, mimi, au-au, bambanho, cocô, dindinho, bimbinha*. O mesmo processo se deu aos nomes próprios: *Antonias* viraram *Dondons, Toninhas, Totonhas*; as *Terasas* se viram em *Tetés*; os *Manuéis* em *Nezinhos, Mandus, Manés*; *Franciscos* em *Chico, Chiquinho*.

A pertinência deste um estudo está exatamente na releitura de conceitos de intertextualidade e paráfrase a serviço do conceito de permanência, antes focalizado no âmbito da Educação e da Teoria Literária, desenvolvido também do ponto de vista antropológico-discursivo, no intuito de superar velhas crenças científicas como a do encastelamento de disciplinas, contrário a um olhar mais plural do objeto de pesquisa. A relevância também se dá na medida em que contribui, de forma reflexiva, para a atividade docente ao teorizar sobre conceitos e práticas

concernentes à sala de aula. Ao teorizar sobre a narrativa como um objeto primeiramente do mundo, inclui-se a escola como simulacro da realidade. As lacunas ainda presentes sobre contação de histórias levaram-me às seguintes indagações:

1. A narrativa se tornou uma espécie de gênero escolarizado, ou seja, objeto de ensino das aulas de Língua Portuguesa. Como é possível observar a narrativa fora do espaço discursivo em questão?
2. Como resgatar a ideia de que narrar antecede a escola na medida em que somos a própria narrativa?
3. Reconhecida a capacidade de narrar do homem, como ressignificar o conceito de Literatura oral?
4. Em que medida a Antropologia poderia contribuir no que denominei de visão transcultural da linguagem?
5. É possível constituir um estatuto da narrativa a partir do *corpus* apontado?
6. Por que o narrar ainda move a humanidade a despeito das tecnologias?
7. As narrativas da tradição oral aparecerão mais na memória dos letrados ou dos menos letrados? Por quê?
8. Para o contador de histórias, o que prepondera: a forma ou o conteúdo?
9. Houve, dentro do universo de contadores, uma preocupação com o estilo?
10. Em que medida o contar é uma ação antropológica?

11. Como se dá o desenvolvimento discursivo da permanência?

A busca pelas respostas às questões propostas me direcionou a um campo teórico plural de teorias que se compuseram e se amalgamaram. O intuito não foi perder o foco ou apresentar um corpo teórico sem coerência, deficiente e sem profundidade necessária. Ao contrário, o objetivo foi mostrar, com equilíbrio, como uma composição teórica, obedecendo ao princípio da harmonia, pode enriquecer a análise e a fundamentação de pesquisa. Servi-me dos **estudos da interação** (BAKHTIN, [1992] 2003, 2004, 2010), da **teoria da literatura** (MOISÉS, 2004; EAGLETON, 2006), da **poética da oralidade** (CASCUDO, 2006; LIMA, 2003; PATRINI, 2005; ZUMTHOR, 1993, 1997, 2000), da **antropologia** (BOSI, 1994, 2003; CASSIRER, [1994] 2012; FREYRE, 2006; GODOY, 2012) e do **contar histórias** (BEDRAN, 2012; BENJAMIN, 1994; BUSATTO, 2007, 2008; GIRARDELLO, 2004; MATOS, 2005; NANCY, 2006; RIBEIRO, 2001; SISTO, 2012; TAHAN, [1957] 1961, entre outros)⁴. Tudo sob o domínio e a supremacia dos **estudos da linguagem** e da **linguística aplicada**. Ambos chegaram aqui como herança da minha vida acadêmica: o primeiro campo como um núcleo de batalhas e de mediação cultural; o segundo como suporte acima das questões de ensino de língua materna para tratar dos problemas de uma linguística interdisciplinar mais *stricto sensu*.

Este trabalho tem início no **capítulo primeiro** com a primeira apresentação do sistema conceitual desta tese. Discuto, em primeiro lugar, concepções-chave concernentes à questão da contação de histórias. Assim exploro o entendimento de voz, ouvido e letra buscando uma harmonia de entendimento. Não se pode falar em narrar sem antes se debruçar na capacidade linguística do ouvir, pouco explorada nas pesquisas sobre falas-em-interação. A voz é comparada ao próprio fenômeno da enunciação, ganhando corpo na materialização de contos populares que compõem a tradição oral. Quando se fala da condição do narrar, o narrar do ponto de vista antropológico, estou, de certa forma, procurando desenvolver o pensamento da narrativa como algo até mesmo ontológico em face da experiência compartilhada

⁴ A divisão de autores, neste caso, obedece a um caráter didático, portanto, de organização e de ordenação do pensamento. Outra divisão poderia ser proposta, tendo por base outras características dos teóricos acima expostos.

de memórias convidadas a serem compartilhadas. Exploro também o natural papel da escrita, que, com sua ascensão, importa e registra os textos da tradição oral.

No **capítulo segundo**, sob o olhar de Bakhtin (2010) e Canclini (2015), examino o conceito de conto e seu desdobramento na forma popular. Para antecipar a discussão sobre *performance* na análise do *corpus*, aponto ainda o carnaval do Rio de Janeiro – o desfile das escolas de samba – como plataforma de difusão da cultura popular e até do conto popular.

No **capítulo terceiro**, exploro a contradição presente na expressão “literatura oral”, muito difundida em pesquisas dessa natureza. Se o termo “literatura” se refere ao universo da escrita, seria preciso, explicitar no plano conceitual como fala e escrita se encontram numa encruzilhada teórica em que não se impera a dicotomia, a oposição de um sobre o outro, mas o *continuum* entre uma modalidade e outra. A seguir, com base em Orlandi (2005; 2012) e Foucault (2011), foi explorada a figura do autor nas mais diferentes funções de textos da tradição oral e da tradição escrita. Em específico, interessava ao filósofo delimitar tal função discursiva imposta aos textos de uma forma geral. De tal repertório, atento para a análise da autoria de “velhas histórias africanas”, no lugar das hegemônicas narrativas da mitologia greco-latina. O conceito de literatura popular é então revisitado pela possibilidade da *performance* que, por sua vez, leva em consideração o entorno semiótico, igualmente responsável por ratificar a expressão concentrada no texto verbal.

A apresentação dos Fundamentos Metodológicos recai sobre o **capítulo quarto**. Coube-me expor os instrumentos eleitos como necessários para a geração dos dados da pesquisa. As narrativas que compuseram o *corpus* foram geradas a partir de uma entrevista semifechada que oscilou entre (a) **histórias ouvidas** geralmente na infância e (b) **histórias contadas para familiares, em especial filhos, primos e sobrinhos**. As informantes são todas mulheres, donas de casa (algumas avós, outras mães de família) que, nas horas vagas, bordam para uma instituição de caridade que frequentam sempre às terças-feiras, de acordo com agenda previamente estabelecida. O propósito foi verificar como a tradição oral se manifestou nessas falas, e, por isso, gerou a hipótese de que as *informantes* com um grau de letramento maior teriam uma proximidade com os textos da memória coletiva e milenar por sua própria influência e relação com a escrita. Para analisar os dados, o foco principal e talvez mais acertado, dada a natureza subjetiva do *corpus*, foi o paradigma qualitativo de leitura etnográfica, que surge como alternativa para as

pesquisas de caráter positivista, cujas certezas são consideradas sensíveis e metódicas e há uma "antinomia entre o sujeito cognoscente e o objeto cognoscível" (BORTONI-RICARDO, 2008, p. 15). No paradigma adotado, ao contrário, julga-se que "a capacidade de compreensão do observador está enraizada em seus próprios significados" (BORTONI-RICARDO, 2008, p. 32), o que significa ser o pesquisador um agente ativo de todo o processo.

Em seguida, no **capítulo quinto**, exploro a principal parte desta tese: difundir um olhar discursivo sobre o conceito de permanência dos contos de tradição oral nas histórias vividas pelas mulheres-bordadeiras. O capítulo é dividido entre duas partes principais: (1) o ouvir e (2) a outra sobre o contar. Para desenvolver esta abordagem, recorro da literatura linguística dois conceitos amplamente explorados e agora colocados à disposição do que se denominou de atividade languageira do contar.

O que se terá adiante é uma tese sobre a imanência e a permanência da oralidade e das histórias que daí advêm, esperando contribuir com uma proposta epistemológica de interromper dicotomias (como a do oral *versus* escrito, narrativo *versus* expositivo) e ampliar o conhecimento da linguagem por meio de uma perspectiva mais ampla e transdisciplinar. Nesse sentido, o movimento de contar histórias naturalmente passa a ser um evento cultural e cotidiano a partir do qual o homem nativo fala de si, da sua terra, dos seus sonhos, do que espera, principalmente, do futuro, assim como a ciência.

1 NARRATIVAS ORAIS E ARTE LITERÁRIA: EXPERIÊNCIA, MEMÓRIA E ARTE DA ESCRITA

E é pelo desejo de falar com o outro que levantamos a voz.

Celso Sisto

Neste capítulo, procuro, dentro da literatura linguística e antropológica, os fundamentos teóricos mais relevantes que embasam esta pesquisa e que me permitirão observar o *corpus* como um discurso polifônico, capaz de captar os valores discursivos da permanência, fruto sempre do intercruzamento de teorias e de conceitos amalgamados, dentro do mesmo sistema conceitual.

1.1 A voz, o ouvido e a letra

No princípio era a voz, espécie de alma do signo linguístico. Tratarei não apenas do fenômeno fonêmico⁵, mas também das relações de sentido criadas por essa voz. No início dos tempos, para os cristãos, Deus "disse" para que o caos ganhasse uma ordem necessária e, até mesmo, aristotélica. Naquele momento, o mundo precisava de organização acionada por quem ali tinha a autoridade. O fato é que ninguém lia ou escrevia. Uns falavam e outros ouviam dentro de uma ordem dialógica. Não havia função exclusiva, já que a "contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; a do monólogo em que nunca sou eu, mas outro, o que escuta o que digo a mim mesmo." (PAZ, 2012, p. 267).

No livro do Gênesis, Deus permanece como dono da voz ao criar o céu, a terra, a luz, os mares, as sementes: "E a todo o animal da terra, e a toda a ave dos

⁵ No caso, o **fenômeno fonêmico** (ou **fonológico**) englobaria a **fenômeno fonético**. Vale lembrar o que se diz sobre um campo do saber e outro. De acordo com Azeredo (2008, p. 372), a "**Fonética** estuda a substância, a materialidade dos sons vocais. Ela é uma parte da fisiologia ou da física acústica, não se ocupando, portanto, da função linguística ou comunicativa dos sons. O estudo da função linguística, isto é, da estruturação dos sons da fala em um sistema de relações opositivas e combinatórias para a constituição dos signos de uma língua compete à **Fonologia**". (Grifos meus)

céus, e a todo o réptil da terra, em que há alma vivente, toda a erva verde será para mantimento; e assim foi". Especificamente na criação do homem, ainda de acordo com o Gênesis, há o diferencial da linguagem e da voz apreendida presente no dizer de ambos, considerando a identidade entre Criador e Criaturas: "E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança [...]. E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou."

Como *persona* de um folhetim, a voz, mais do que a oralidade⁶, vai fazer a condução do dizer linguístico ao longo da história da humanidade. Para Zumthor ([1993] 2001, p. 21), "Vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes". É nesse sentido que o episódio da criação do mundo Gênesis (re)surge em releituras acompanhadas das vozes do contexto de produção. Como exemplo, há a conhecida obra renascentista de Michelangelo, que, dentre outros episódios, retratou "A criação de Adão", no teto da Capela Sistina, no Vaticano, em 1511. A voz, no caso, é a retomada e, em alguma medida, a ratificação de um discurso expresso anteriormente e mantido pela tradição oral na prática do reconto. A pintura foi apenas uma forma de expressão pelo texto não verbal.

Saramago reforça o debate com um tipo de literatura que resgata memórias remotas. No romance *Caim* (2009), o último publicado, é importante perceber a releitura de um discurso oficial divulgado pelas instituições de poder. O personagem central deixa a aura espiritualizada para assumir uma feição mais materializada, carnal. É o discurso da margem sobre o discurso do centro, que evidencia a função da voz, "[...] da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital" (ZUMTHOR, 2001, p. 21), ou seja, existem outros sistemas semióticos capazes de evocar a referida vocalidade. Lê-se em Saramago:

Quando o senhor, também conhecido como deus, se apercebeu de que adão e eva, perfeitos em tudo o que apresentavam à vista, não lhes saía uma palavra da boca nem emitiam ao menos um simples som primário que fosse, teve de ficar irritado consigo mesmo, uma vez que não havia mais ninguém no jardim do éden a quem pudesse responsabilizar pela gravíssima falta, quando os outros animais, produtos, todos eles, tal como dois humanos, do faça-se divino, uns por meio de mugidos e rugidos, outros por roncões, chilreios, assobios e cacarejos, desfrutavam já de voz própria. Num acesso de ira, surpreendente em quem tudo poderia ter solucionado

⁶ Zumthor ([1993] 2001, p. 21) prefere **vocalidade** à **oralidade**. É apenas um preciosismo que ratifica a proposta do autor de evocar a presença da voz em texto medievais.

com outro rápido fiat, correu para o casal e, um após outro, sem contemplações, sem meias-medidas, enfio-lhes a língua pela garganta abaixo. Dos escritos em que, ao longo dos tempos, vieram sendo consignados um pouco ao acaso os acontecimentos destas remotas épocas, quer de possível certificação canónica futura ou fruto de imaginações apócrifas e irremediavelmente heréticas, não se aclara a dúvida de que sobre que língua teria sido aquela, se o músculo flexível e húmido que se mexe e remexe na cavidade bucal e às vezes fora dela, ou fala, também chamada idioma, de que o senhor lamentavelmente se havia esquecido e que ignoramos qual fosse, uma vez que dela não ficou o menor vestígio, nem ao menos um coração gravado na casca de uma árvore com uma legenda sentimental, qualquer coisa no género amo-te, eva.

Tal exemplo abre o primeiro capítulo de *Caim*. Segundo o escritor, pela culpa que acabou recaindo sobre si, faltava a Adão e Eva (cujos nomes foram grafados com as iniciais minúsculas) nada mais do que a linguagem, fator primordial para que as criaturas de Deus se exprimirem como os outros animais que "desfrutavam já de voz própria", ou seja, exibiam habilidade por meio do fenómeno linguístico, expressa pela própria forma de existir repleta de significados para o homem. Apesar das diversas visões sobre a natureza da linguagem, detenho-me na visão de Franchi (1977), posteriormente atualizada por Geraldi ([1997] 2003) e Ilari (2003). Segundo o linguista, não há mais nada imanente na linguagem, exceto sua força constitutiva e criadora, tampouco não há nada universal, exceto "o processo - a forma, a estrutura dessa atividade. A linguagem, pois, não é um dado ou resultado; mas um trabalho que dá forma ao conteúdo de nossas experiências" (FRANCHI, 1977, p. 22). Nos processos interacionais de que fazemos parte, exploramos "aqui" e "agora" a construção dos sentidos representada pela língua (GERALDI. [1997] 2003, p. 11), como resultado de trabalhos anteriores, o que justifica a fúria de deus na narrativa de Saramago ("sem contemplações, sem meias medidas, enfio-lhes a língua pela garganta abaixo"). Nossos discursos contam com esses recursos linguísticos e outros de situação. Assim cada retorno a acontecimentos discursivos se dará evocando a presença de marcas presentes em acontecimentos anteriores, formando o ciclo interativo. O retorno, no entanto, não pode ser por ele mesmo, com uma percepção ingênua de que a língua é um sistema fechado, estruturado, cuja aprendizagem ocorreria "por uma espécie de 'apropriação' do sistema". Por isso também é que, para Saramago, "deus", em *Caim*, pouco se importou em não saber o nome do idioma de adão e eva. O mais importante ali era a interação: "não se aclara a dúvida de que sobre que língua teria sido aquela [...] ou fala, também chamada idioma, de que o senhor lamentavelmente se havia esquecido".

A voz surgirá também, no trabalho, como forma de linguagem, como um sistema semiótico dentro e aquém dos textos escritos. Para Amarilha (2010, p. 100), a voz reforça o laço social, entretanto, no momento em que não é ouvida, transformamos nossa experiência linguística em um conjunto de sinais desarticulados e sem sentido. Perdemos como valores a fala, a voz, a audição e tudo o que decorre daí dentro do processo sociocomunicativo. No caso de explorar a presença da literatura na escola, a autora aponta ainda que o indivíduo abandona a oportunidade de perceber a coexistência da oralidade com a escrita. Perde-se a viabilidade de confrontar percepção, informação e reflexão. "Eliminamos o direito à voz e à escuta. Na ausência do silêncio, perdem-se a imaginação e o pensamento" (AMARILHA, 2010, p. 11).

Em uma relação metonímica, a voz vai-se manifestar no som, inclusive no silêncio (a ausência do som). Em todos os casos, o sentido se atrela à cadeia de significantes gerados e socializados da mesma forma que os signos verbais. Encontramos, desde o início dos tempos, a crença de um Deus irado para a humanidade que, como forma até de castigo, se manifestava por meio de trovões, tempestades e ruidosos desastres. No período da Idade Média, a Igreja utilizou o sino para sinalizar os domínios de sua paróquia, ou seja, os limites da terra eram circunscritos até onde o som chegava. Tal relação de poder resvalará na sociedade industrial com o barulho ensurdecedor das máquinas. No caso, o operário não está preocupado em fazer um barulho mais alto, mas de produzi-lo sem as amarras da censura. Sobre isso, acentua Amarilha (2010, p. 102):

Ao se admitir a autoridade da máquina ou de certas pessoas de produzir sons sem censura, desencadeia-se uma rede de rupturas, portanto de mudança de valores. A invenção do telefone é um caso exemplar. Em qualquer situação e ambiente, o toque de um telefone é imperial. Com esse poder desqualificou-se a concentração. Como sabemos, todo trabalho requer concentração, introspecção; porém, qualquer que seja o trabalho em execução o som do telefone prevalece. [...] Todavia, não é possível apreciar o som sem a presença do silêncio; o silêncio dá a perspectiva à paisagem sonora, permite distinguir os diferentes fenômenos acústicos.

Outros, como Paz (2012, p. 27-8), asseveram peremptoriamente:

O mundo do homem é o mundo do sentido. Ele tolera a ambiguidade, a contradição, a loucura ou o embuste, não a carência de sentido. O próprio silêncio é povoado de sentidos. Assim, a disposição das edificações, bem como suas proporções, obedecem a uma determinada intenção. Não

carecem de sentido - na verdade, pode-se dizer o oposto - o impulso vertical do gótico, o equilíbrio tenso do templo grego, a redondeza do pagode budista ou a vegetação erótica que cobre os muros dos santuários de Orissa. Tudo é linguagem.

As perspectivas de Amarilha e Paz, complementares em si, acionam uma série de discursos presentes na memória cotidiana. Sobre o caso específico da voz do silêncio, é possível trazer à baila a novidade do cinema em 1895. Logo no século seguinte, Charles Chaplin torna-se a maior estrela do meio cênico, devido ao talento de encantar, principalmente, com uma expressão corporal muito peculiar, fazendo dela grande recurso do cinema mudo. Ali tudo era linguagem. Já a voz advinda do silêncio era percebida na relação dialógica com a ausência, tão relevante para a construção do significado quanto os signos verbais. Note-se que, em *Tempos Modernos* (1936), famoso pela crítica ao capitalismo e ao fordismo, Carlitos evoca uma outra voz, diferente da verbal para expressar, com muito humor, a estupefação do homem diante do mundo industrializado, escravagista e repressor. O mesmo silêncio altamente significativo atinge o extremo oposto para a nova era do cinema que aposta na multiplicidade sonoro-semiótica para gerar sentido. Em *O Discurso do Rei* (2010), Tom Hooper, ao narrar a história de um monarca gago, consegue imprimir no cinema contemporâneo a importância e o peso da voz de líder, desprovido de toda retórica. A voz, no caso, é o grande instrumento, a fina camada de significante dotada de plenos poderes. No filme de Hooper, foi a voz do monarca que acionou na memória social o poder do dito pela palavra falada e referendada por aquele povo para o qual se dirigia. Em contrapartida, "Precisamos do silêncio que valoriza a palavra alada, espaço de criatividade - não do silêncio repressivo, ausência de vida, mas do silêncio para recriar a vida na arte, na literatura" (AMARILHA, 2010, P. 105).

Em síntese, a voz aparecerá, neste trabalho, não só como:

1 Sf som produzido pelas pregas vocais do sistema fonador humano [...] **2** conjunto de sons musicais produzidos pela vibração das pregas vocais [...] **4** ruído, barulho [...] **5** pessoa que fala [...] **9** capacidade de linguagem e de fala [...] **10** modo de falar [...] (BORBA, 2011, p. 1444)

Na melhor acepção da poesia, os contadores de história lançam mão dos mesmos recursos de ficção (intertextualidade, interdiscursividade, domínio da

narrativa, conhecimento de figuras de diversos narradores etc.) utilizados por um escritor canônico. Assim, a voz da narrativa admitirá as diversas conotações advindas dos significados mais referenciais como os apontados por Borba (2010) anteriormente. Há quem diga, como os poetas, que a voz remontaria até mesmo a Deus, origem de tudo também no universo da linguagem:

[...]

Quando eu ouço a voz do mar
Tanto é mansa quanto ataca
Não sei quando é de ninar
Nem sei quando é de ressaca

Quando eu ouço alguma voz
Na janela do horizonte
De alguém cantando por nós
É Deus cantando de frente.

(Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro)

Toda voz pressupõe uma escuta de ouvinte e não apenas um falante. Com a ascensão da sociedade letrada, o axioma passa a ser outro e a escrita começa a pressupor e guardar uma voz, uma dicção, uma força significante, que recai e se confunde com a própria língua. Trata-se da enunciação, espécie de "mecanismo total e constante que, de uma maneira ou de outra, afeta a língua inteira" (BENVENISTE, 2006, p. 82). A dificuldade de apreendê-la está na sua presença evidente e constante, confundida com o próprio idioma. "A enunciação", anota Benveniste (2006, p.82), "é este colocar em funcionamento a língua por ato individual de utilização". Nada mais oportuno do que relacionar tal língua com a vocalidade das narrativas colhidas do próprio ato enunciativo para compor este *corpus*. Ferraz (2003), poeta dedicado ao serviço de divulgação da poesia, organiza o volume *Letra só*, em que reúne parte da obra musical de Caetano Veloso. O intuito era apresentar o texto do compositor baiano na sua materialidade⁷ o que, para o

⁷ Para Ferraz (2003, p.16), "apartadas da continuidade melódica, as palavras reclamam nossa concentração em sua materialidade, em sua inscrição, na descontinuidade dos versos e das estrofes. Vemos, então, uma economia do mínimo, mas também longas estruturas narrativas; construções próximas da poesia concreta e armações regulares quanto às estrofes e rimas; simplicidade extrema ao lado de grande sofisticação formal. Não se poderá separar com segurança a ironia, a citação e a paródia nesta poética despida o mais possível de hierarquias e fronteiras seletivas. Modalidades literárias, vocabulário sofisticado e dicção nobre entram em jogo como resíduos de uma tradição introjetada, negada, deformada, a que se chega por sobre os escombros das vanguardas e pela via da música, seja a moderna bossa nova, seja a tradicional canção de rádio da década de 50".

organizador, desfiguraria a multimodalidade do gênero canção, composto por letra e melodia. "As palavras do *poema cantado* vêm parar aqui, num livro, por um gesto de extrema violência: a supressão da música. Letra só. Letra desamparada" (FERRAZ, 2003, p. 15). O texto de Veloso, mesmo assim, nunca perderá a vocalidade (ZUMTHOR, [1993] 2001, p. 21) que lhe é inerente. O poeta ainda dedicou algumas canções ao fenômeno da voz, recuperado aqui como ato enunciativo ou enunciação. Em *Força estranha*, por exemplo, o eu lírico chama a atenção para a energia maior, presente no imaginário místico de cada um sempre sob o amparo do sol, espécie de materialização do sobrenatural: "E a coisa mais certa de todas as coisas/ Não vale um caminho sob o sol/ E o sol sobre a estrada, é o sol sobre a estrada, é o sol". Todo esse show cinematográfico leva-nos ao mote da toada-canção: "Por isso uma força me leva a cantar/ Por isso essa força estranha/ Por isso é que eu canto, não posso parar/ Por isso essa voz tamanha".

Caetano Veloso, como se vê, valoriza o fenômeno da enunciação, uma vez que consegue enxergar o eu lírico como o catalisador do pensamento místico e gerente do próprio discurso. A voz tamanha se estende, no caso, ao fenômeno vocal que viabiliza a linguagem humana verbal. Em *Minha voz, minha vida*, o próprio título da canção mostra o compromisso do poeta com aquilo que lhe é mais valioso: a voz ("Meu segredo e minha revelação/ Minha luz escondida/ Minha bússola e minha desorientação"). No universo da enunciação, essa voz, "uma flor sem limites", nada mais é do que a conversão individual da língua em discurso ou a apresentação de como as palavras constroem o sentido. Na assertiva de Benveniste (2006, p. 83), "é a semantização da língua que está no centro deste aspecto da enunciação, e ela conduz à teoria do signo e à análise de significância". Ao tratar do universo do contador de histórias por excelência, levei em conta tais elementos de significação, de construção de um determinado perfil de narrador, de acordo com as experiências e a memória de cada um.

Fica, assim, visível que, antes da enunciação, ato individual do falante, o sistema linguístico não é senão uma possibilidade de sistema. Após a enunciação, a língua se efetiva em instância de discurso que surge de um locutor: forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita outra enunciação de retorno, ou seja, a **enunciação do ouvir** como competência linguística, desdobramento da **língua como forma de interação**. Nesse estágio, é possível apontar as seguintes linhas mestras:

- 1) **A língua pode ser reconhecida como instrumento de comunicação. O foco é no sistema** ou, como apontaria Azeredo (2008, p.69), na função informativa de Roman Jakobson ([1967] 2010). Usamos habitualmente a língua para descrever uma paisagem, dar e receber um recado, para contar histórias, para ler uma bula de remédio. Em todos os casos, fica evidente a carga informativa, mais acirrada em textos representativos como um noticiário ou uma biografia;
- 2) **A língua**, de acordo com os sociointeracionistas (BAKHTIN, 2003, 2004; BRONCKART, [1997] 2007; MARCUSCHI, 2008), é **instrumento de interação**, com o foco, sobretudo, na figura do falante/locutor. Para Azeredo (2008, p. 54), neste caso, a língua funciona como um bem coletivo e a interação social "sua principal razão de ser. O que cada pessoa sente, sabe, imagina, quer, sonha, é uma experiência individual, subjetiva e única";
- 3) **A língua**, somada às outras duas competências, **como uma forma de escuta dos textos**, mostra-se algo extremamente necessário a atividades linguísticas como a contação de histórias. O foco seria na figura do ouvinte, totalmente ativo dentro da interação a que se presta. No caso, tal competência serve às necessidades de descrição e reflexão linguística ora proposta com a análise das narradoras bordadeiras.

É a partir de tal estágio de compreensão sobre o que é a língua que os *Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa* (1998) reestruturam a análise e a reflexão linguística. A competência do OUVIR e/ ou ESCUTAR, no entanto, aparece (m) pouco desenvolvida como é possível verificar a seguir⁸:

⁸ Conforme Notas de aula (2015), da Prof^a Dr^a Tania Nunes de Lima Camara, no Programa de Pós-graduação em Letras, no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). O fragmento citado, a seguir, aparece ao lado de outros. Não há, no entanto, desenvolvimento do tema. A professora, preocupada com a questão da oralidade em sala de aula, ratifica tal informação.

- Análise da qualidade da produção oral, alheia e própria (com ajuda), considerando:
 - presença/ausência de elementos necessários à compreensão de quem ouve;
 - adequação da linguagem utilizada à situação comunicativa.
- Escuta ativa de diferentes textos produzidos na comunicação direta ou mediada por telefone, rádio ou televisão, atribuindo significado e identificando (com ajuda) a intencionalidade explícita do produtor.
- Identificação (com ajuda) de razões de mal-entendidos na comunicação oral e suas possíveis soluções.
- Comparação (com ajuda) entre diferentes registros utilizados em diferentes situações comunicativas.
- “Leitura” para os alunos que ainda não leem de forma independente:
 - relação oral/escrito: estabelecimento de correspondência entre partes do oral e partes do escrito em situação onde o texto escrito é conhecido de cor, considerando indicadores como segmentos do texto, índices gráficos, etc.;
 - relação texto/contexto: interrogar o texto, buscando no contexto elementos para antecipar ou verificar o sentido atribuído.
- Análise dos sentidos atribuídos a um texto nas diferentes leituras individuais e identificação dos elementos do texto que validem ou não essas diferentes atribuições de sentido (com ajuda).
- Análise — quantitativa e qualitativa — da correspondência entre segmentos falados e escritos, por meio do uso do conhecimento disponível sobre o sistema de escrita.

[...]

Como se trata de orientações para o ensino de Língua Portuguesa, fica visível que o intuito é apresentar pontos que merecem revisão no ofício de professor. Se assim fosse, a visão do aluno/ falante passaria a um posicionamento mais completo em relação ao pensamento linguístico. Seria possível relacionar, de forma mais coerente, a descrição do fenômeno social que envolve a fala na sua relação com os gêneros discursivos da modalidade em questão. Por isso, a insistência dos PCN no ESCUTAR a voz, uma forma de apontar a contação de histórias como uma atividade possível e necessária ao aprendizado de um idioma.

1.2 Da voz ao narrador

Aquele que se presta a contar histórias e a compreendê-las como uma prática cotidiana (DE CERTEAU, 2013) executa intuitivamente, como um exercício de linguagem, as ações de **dizer - interagir - escutar**. Assim, um contador não pode ser um repetidor mecânico das narrativas contidas na memória. O que se vê nos narradores natos é, a cada situação, o exercício da surpresa, da originalidade, das indagações nas entrelinhas, dos conflitos inquietantes, da agilidade e da expressividade, sem apelar para o modismo, o óbvio, o lugar-comum e a pedagogia maniqueísta que a escola, muitas vezes, emprestou à prática social da contação. O mais acertado para trabalhar em função do lúdico, que requer do leitor um outro tipo de expectativa: o encantamento. Tanto o contador quanto o ouvinte trocam o atrativo mútuo da admiração construída no discurso e se encantam pela oralidade das repetições constantes que saúda a experiência humana. O benefício se dá ao longo do tempo com a garantia de um lugar na memória, fator primordial para contadores de história.

Ter memória, no contexto em foco, significa possuir um "baú das cenas guardadas" (BARBOSA, 2011, p. 44) de causos acontecidos. É uma oportunidade, inclusive, de o próprio contador expor detalhes da sua vida íntima mesclados com aquilo que pretender narrar. Da narrativa da memória, surgem informações sobre o lugar e o comportamento social assumido nas diversas épocas. Para Santo Agostinho, "é grande esta força da memória, imensamente grande, ó meu Deus. É um santuário infinitamente amplo. Quem pode sondá-lo ao profundo?". Deste santuário, estão as mais ricas narrativas e não as que esperamos ou desejamos. Segundo Sisto (2012, p. 41), também é possível armazenar narrativas por sintonia com o estilo do autor, pela época em que se passou o ocorrido, pelo fato de o contador ter vivido algo parecido e, ainda, pela necessidade de se querer dizer certo texto para alguém. A memória, confirma o filósofo, "[...] esta potência é própria do meu espírito e pertence à minha natureza. Não chego, porém, a apreender todo o meu ser" (SANTO AGOSTINHO, 2014, p. 241). O que está fora da memória poderá ficar como objeto de estudo da Psicanálise⁹. No trabalho de Barbosa, por exemplo, o

⁹ Para ilustrar, selecionei de Freud dois fragmentos que tratassem da **memória**. Das *Obras Completas*, publicadas pela Companhia da Letras, escolhi dois volumes que melhor se relacionassem ao debate. Lê-se no volume 9: "[...] Frequentemente as recordações de infância não têm outra

objetivo era conhecer "de ouvido", para, em seguida, gravar, o que seringueiros, artesãos e boias-frias sabiam de cor sobre o boto-rosa e o curupira, como esses informantes construía tais personagens. "Ouvir histórias que os antigos contavam motivou a pesquisa [...] mais do que ouvir, o intento era perceber por que resistem na memória de quem as conta e o que significa contar de novo para o contador" (BARBOSA, 2011, p. 13). Já nesta tese, o *corpus* se constituirá de relatos de narradoras-bordadeiras. No caso, tomarei a narrativa como prática discursiva cotidiana da vida dessas mulheres no sentido expresso por De Certeau (2013, p. 67). Estamos todos submetidos à linguagem ordinária, responsável por englobar todo o discurso, ainda que as experiências humanas não se limitem ao que ela pode dizer.

Partirei de Santo Agostinho (2014) para indicar o considerado da memória das Bordadeiras, uma vez que não são contadoras profissionais, tampouco se assemelham à descrição de um grupo socioculturalmente característico da Região Amazônica, local onde os dados da pesquisa de Barbosa (2011) foram gerados. Indaga o filósofo acerca da memória: "será que o espírito é demasiado estreito para se conter a si mesmo? Então onde está o que de si mesmo não encerra? Estará fora e não dentro dele? Mas como é que não o contém?" (SANTO AGOSTINHO, 2014, p. 241). Para contar histórias, no entanto, basta que o narrador recobre seu campo conhecido de memória, sem que, para isso, necessite do que a mente não nos foi capaz de revelar: "[...] residem em mim, não os próprios objetos mas as suas

origem; elas não são fixadas no instante da vivência e depois repetidas, como as lembranças conscientes da época adulta, mas sim numa época posterior, quando a infância ficou para trás, e nisso são modificadas, falseadas, postas a serviço de tendências posteriores, de modo que não se distinguem rigorosamente das fantasias em geral. Talvez compreendamos da melhor maneira a sua natureza se pensarmos em como se originou a historiografia entre os povos antigos. Enquanto o povo era pequeno e fraco, não pensava em escrever sua história; cultivava o solo de sua terra, lutava contra os vizinhos por sua existência, buscava tomar-lhe terras e alcançar riqueza. Era um tempo heroico e a-histórico. Depois veio uma nova era, em que esse povo adquiriu consciência de si, sentiu-se poderoso e rico, e surgiu a necessidade de saber de onde procedia e como se desenvolvera. A historiografia, que havia principiado como um registro contínuo das vivências do presente, lançou o olhar também para o passado, reuniu tradições e lendas, interpretou os resíduos dos velhos tempos em usos e costumes, criando assim uma história do período primordial. Era inevitável que essa pré-história fosse antes uma expressão dos desejos do presente que um reflexo do passado, pois muitas coisas haviam desaparecido da memória do povo, outras haviam sido deformadas, e alguns traços do passado eram erroneamente interpretados no sentido do presente. Além disso, não se escrevia a história pelos motivos de uma objetiva ânsia de saber, mas para influir sobre os contemporâneos, para incitá-los, exaltá-los ou lhes oferecer exemplos".

Já no volume 11, assim se expõe: "A psicanálise foi obrigada a fazer a vida psíquica dos adultos derivar daquela das crianças, tomando a sério a frase que diz: 'O menino é pai do homem'. Ele rastreou a continuidade entre a psique infantil e a do adulto, mas também notou as transformações e reordenações que sobrevêm nesse caminho" (FREUD, 2012, p. 353).

imagens" (SANTO AGOSTINHO, 2014, p. 241). O contador lembrará daquilo que ocupar afetivamente sua memória visual. Não é à toa que o próprio Santo Agostinho (2014, p. 246) nos confessa em outro fragmento: "Reparai que me apoio na memória quando afirmo que são quatro as *perturbações* da alma: o desejo, a alegria, o medo e a tristeza". Na geração do *corpus* da tese, quando as Bordadeiras foram estimuladas a falar sobre as histórias que ouviram e contaram, respectivamente, na infância e na idade adulta, elas mostraram, por intuição linguística do próprio gênero, as orientações do filósofo: o desejo de contar, a alegria do lembrar, o medo de reviver, a tristeza pelo tempo passado, levando, com isso, à catarse aristotélica no sentido de que toda ação rememorada provocaria certo alívio às contadoras.

Os estudos sobre o narrador rendem pesquisas de destaque no meio acadêmico, principalmente a partir das reflexões de Walter Benjamin (1994) sobre o narrador, espécie de protagonista dentro do processo de "contação". De acordo com o filósofo, em texto de 1936, tal atividade, baseada na experiência de cada um, estaria em extinção, por faltar técnica e desenvoltura, um indício de muito embaraço quando se solicitava a alguém para que se narrasse algo. Após sete décadas de datação das palavras de Benjamin, constatou-se que o fim do narrador, ao menos dentro desse espaço de tempo, se confirmou como um grande equívoco que só não foi maior do que a análise em si feita sobre o ato de narrar: "A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores" (BENJAMIN, 1994, p. 198). E as histórias mais encantadoras foram histórias orais proferidas por contadores anônimos que deixaram, por sua emoção, um lastro de vida na memória de seus ouvintes. Do rol de narradores, uns se prendem ao que guardaram para si como histórico de seu povo, enquanto outros são, de fato, viajantes com muito a dizer.

A figura do narrador como personagem da sociedade moderna fica evidente em textos literários, cujo exercício de recobrar a memória se parece com o de uma contação. Na crônica *O cajueiro*, de Rubem Braga (2011, p. 344) recupera de algum lugar o guardado em um lugar afetivo da mente ao tratar de uma infância remota, que, no texto, parece tão fácil de lembrar:

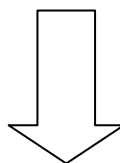
O cajueiro já devia ser velho quando nasci. Ele vive nas mais antigas recordações de minha infância: belo, imenso, no alto do morro, atrás de casa. Agora vem uma carta dizendo que ele caiu.

Eu me lembro do outro cajueiro que era menor, e morreu há muito mais tempo. Eu me lembro dos pés de pinha, do cajá-manga, da grande touceira de espadas-de-são-jorge (que nós simplesmente chamávamos “tala”) e da alta saboneteira que era nossa alegria e a cobiça de toda a meninada do bairro porque fornecia centenas de bolas pretas para o jogo de gude. Lembro-me da tamareira, e de tantos arbustos e folhagens coloridas, lembro-me da parreira que cobra o caramanchão, e dos canteiros de flores humildes, “beijos”, violetas. Tudo sumira; mas o grande pé de fruta-pão ao lado de casa e o imenso cajueiro lá no alto eram como árvores sagradas protegendo a família.

O ofício de “dizer” histórias já recebeu os diversos nomes através dos tempos: para os gregos, *rapsodo*; para os africanos, *griot*; *bardo* na nomenclatura celta; e, no mundo contemporâneo, simplesmente, *contador de histórias* ou, para ser mais específico, “portador da palavra poética” (ZUMTHOR, 1993, p. 57). Na pesquisa, não haverá diferenças específicas entre narrador e contador, ainda que este seja menos acadêmico e mais enquadrado dentro da cultura da tradição oral. Como o intuito é superar a dicotomia *fala X escrita*, ambos os termos, bem como os verbos a que tais termos se relacionam como palavras do mesmo campo semântico sem qualquer filiação teórica excludente. A intenção de quem narra ou conta, independente da denominação recebida, será de um sujeito que, ao procurar organizar o caos pela fala ou pela leitura em voz alta, tende a propagar e a perpetuar mitos fundadores da cultura ou apenas situações universais representadas pela literatura. Trata-se, pois, de um sujeito que mantinha vivo o pensamento do seu povo por meio da memória privilegiada materializada com arte. No caso, a forma de expressão é a voz mediada num corpo receptivo e maleável (BUSATTO, 2001, p. 18). Nesse sentido, temos:

CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS

contador	narrador
“contar”	“narrar”
fala	escrita
o popular	o acadêmico



CONTINUUM ENTRE FALA E ESCRITA = ORALIDADE

Ao propor a superação da dicotomia entre *fala* e *escrita*, parto das reflexões de Marcuschi (2001) e objetivo fundamental, à luz dos estudos da linguagem, o ofício de contador de histórias e reconhecê-lo como prática ou evento discursivo em que enunciadores e enunciatários interagem em nome da sedução da palavra que ativa, segundo Durand (2001, p. 35), imagens simbólicas reconhecidas na conversação, que se comportam como “hormônio da imaginação”. Diante de tal contexto, fala e escrita dialogam e estabelecem, assim, o *continuum* necessário quando relacionam os diversos gêneros textuais às suas respectivas situações comunicativas.

Se a contação convive conosco como evento discursivo, vale reconhecê-la como prática social que colabora para agregar grupos, conhecer outros tantos capazes de ouvir o que o outro tem a dizer, e lembrar tantas pessoas daquilo que precisa vir à tona por necessidade ou pelo prazer estético de rememorar. Não nos é estranho assistir a filmes mais de uma vez nem tampouco nos deixar embalar por canções de uma vida inteira, simplesmente porque o que ali se narra relaciona-se com o nosso perfil. Até o próprio contador quando repete um de seus causos, por vezes conhecido de toda a gente, lança na palavra entoada a emoção renovada e ratificada. Menestréis e cantores hodiernos entram nesse conjunto na medida em que conseguem no seu auditório a atenção e o reconhecimento da palavra que, como um mantra, reverbera dentro de cada um, o que significa que a voz se comporta como uma espécie de “signo acústico” (AMARILHA, 2010. p. 95), criando, tudo aquilo que diz e mediando, todo tempo o conhecimento por ela revelado (ZUMTHOR, 1997, p. 66).

A capacidade de observar o mundo, de retê-lo e de compartilhá-lo fez do homem um ser sociável e socializado. Isso interferiu na própria maneira de narrar, haja vista a evolução do próprio gênero épico e suas ramificações para o que hoje se denomina gênero narrativo. A palavra foi “apenas” o intervalo entre o ser e o mundo, capaz de mensurar gozos e intempéries do espírito.

No cancionário brasileiro, vários são os exemplos¹⁰ que registram a relação do homem com a contação, como se verifica a seguir:

¹⁰ Tais exemplos foram extraídos do site: <https://www.letas.mus.br>

- Na declaração de amor:

Vou te contar
 Os olhos já não podem ver
 Coisas que só o coração pode entender
 Fundamental é mesmo o amor
 É impossível ser feliz sozinho

[...]

(Tom Jobim)

- Na crítica política:

[...]

Meu caro amigo eu não pretendo provocar
 Nem atiçar suas saudades
 Mas acontece que não posso me furtar
 A lhe contar as novidades
 Aqui na terra 'tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n' roll

[...]

(Chico Buarque e Francis Hime)

- Na relação do homem com a terra:

Prepare o seu coração prás coisas que eu vou contar
 Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão
 Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar
 Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar
 E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo
 Estava fora do lugar, eu vivo prá consertar

(Geraldo Vandré e Theo de Barros)

1.3 O contar: caminhos e incursões

O apreço por histórias se perde na “poeira” dos tempos. Talvez por estar relacionado com o próprio manejo social de perceber e interpretar o mundo (MITCHELL, 1981). Aristóteles, ao explorar o conceito de *mímese*, referia-se, na

verdade, à cópia do real, sobretudo a das ações humanas emaranhadas em efabulações. Narrativa também é *mímese* e essa percepção organiza toda a maneira de compreender o mundo e aceitá-lo no que tange aos seus códigos e leis. Narrativa tem a ver com conflito. E a vida é marcada pela intensidade de conflitos. Se não há conflito, não há narrativa. Tal fascínio relaciona-se com a forma narrativa de como o mundo ocidental foi criado e organizado pela perspectiva cristã, por exemplo. O interesse em estudar a relação das Mulheres Bordadeiras com suas histórias e os contos da tradição oral está relacionado à capacidade delas perceberem (ou não) a existência do efêmero narrativo das histórias que ouviram e daquelas que passaram a contar para amigos, conhecidos e familiares. Narrativa é, além de tudo, experiência e memória. Algo que foge ao **exclusivamente literário** e vai para a **ordem do mundo**¹¹. Para Eco (2011, p. 109), esse mundo conta com um feixe de possibilidades denominado *propriedades*. Parte das *propriedades* ou *ações* podem se manifestar por meio de ações, “um mundo possível pode ser visto também como um *curso de eventos*”. Ricoeur (2010, p. 9), por sua vez, ratifica o semiólogo e esclarece que o mundo mostrado por toda narrativa é sempre um mundo temporal, isto é, “a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal”. Há quem prefira, como eu, enxergar o homem (sujeito antropológico) como a própria narrativa (seu relato de vida), dentro da soberania inato-discursiva (PINKER, 2002) que lhe é inerente e está entrelaçada com linha tênue do tempo. Também Paz (2012, p. 64) participa do debate ao declarar que a “temporalidade – que é o próprio homem e que, portanto, dá sentido ao que toca – é anterior à apresentação e ao que a torna possível”. Santo Agostinho, o santo das confissões e das inquirições a Deus, parte do princípio de que chegou a um nada axiomático. “Permite, Senhor, minha Esperança, que eu leve mais além as

¹¹ A ordem narrativa do mundo esbarra na ordem do discurso de Foucault. Toda narrativa produzida, incluindo os relatos diários, será enquadrada em contextos maiores e direcionados por uma ideologia e pela noção de gênero discursivo. A seguir a fala de Foucault pontua sobre o discurso e a ordem do mundo: “Suponho, mas sem estar muito certo disso, que não há nenhuma sociedade onde não existam narrativas maiores, que se contam, se repetem, e que se vão mudando; fórmulas, textos, coleções ritualizadas de discursos, que se recitam em circunstâncias determinadas; coisas ditas uma vez e que são preservadas, porque suspeitamos que nelas haja algo como um segredo ou uma riqueza. Em suma, pode suspeitar-se que há nas sociedades, de um modo muito regular, uma espécie de desnível entre os discursos: os discursos que "se dizem" ao correr dos dias e das relações, discursos que se esquecem no próprio ato que lhes deu origem; e os discursos que estão na origem de um certo número de novos atos de fala, atos que os retomam, os transformam ou falam deles, numa palavra, os discursos que, indefinidamente e para além da sua formulação, são ditos, ficam ditos, e estão ainda por dizer. Sabemos da sua existência no nosso sistema de cultura: são os textos religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando pensamos no seu estatuto, a que se chama "literários"; e numa certa medida também, os textos científicos”. (Os grifos são meus)

minhas investigações. Não se perturbe a minha atenção” (SANTO AGOSTINHO, 2014, p. 299). Sua atenção se volta para confissão feita, para o autoconhecimento. É importante saber da vida, refletir sobre ela, libertar-se do pecado e reconhecer a grandeza do criador. “Deus tem tudo o que é e é tudo o que tem. O homem não, nem tudo que ele é ele consegue ter, nem tudo o que tem consegue ser” (LEÃO, 2014, p. 19). Bastava a Santo Agostinho questionar ainda mesmo o que está na linha do óbvio não esclarecido: “Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente?” (SANTO AGOSTINHO, 2014, p. 295). Como qualquer estudioso que se dedica a alimentar a mais intrínseca e verdadeira relação entre **Tempo** e **Narrativa** (Cf. RICOEUR, 2010a, 2010b, 2010c), “seu pensamento ainda volita ao redor das ideias, ideias da sucessão dos tempos passados e futuros e, por isso, tudo o que ex-cogita é vão” (SANTO AGOSTINHO, 2014, p. 293). O desfecho, muitas vezes, torna-se perigoso independente dos esforços promovidos pelos sujeitos que viabilizam, como personagens, as narrativas. “Diante de coisa tão doida/ conservemo-nos serenos” (RICARDO, 2016). A serenidade esteve, por vezes, nas expressões de olhares e na modulação da voz das Bordadeiras, contadoras de histórias, responsáveis por parte das reflexões propostas nesta pesquisa: “Cada minuto de vida/ nunca é mais, é sempre menos” (RICARDO, 2016). Caetano Veloso, ao tratar de tempo, fala da narrativa subjacente a tal expressão do pensamento. Em *Força Estranha*, citada anteriormente para me referir à voz, o tempo ultrapassa o corriqueiro do cotidiano gramatical e alcança o patamar do poético, em que a sucessão dos fatos nas contações se volta para uma espécie de reinvenção expressiva da ação narrada. Ver o tempo é apreendê-lo, fotografá-lo na sua condição de *performance* mais incomum, desejada por todos nós, marcada por uma ação no pretérito, cujas reverberações recaem sobre o presente do eu lírico e do leitor:

Eu vi um menino correndo
Eu vi o tempo brincando ao redor
Do caminho daquele menino

Eu vi muitos cabelos brancos na frente do artista
O tempo não para e no entanto ele nunca envelhece
Aquele que conhece o jogo, do fogo das coisas que são
É o sol, é a estrada, é o tempo, é o pé e é o chão

(VELOSO, 1979)

Não é novidade a relação entre *homem, narrativa e tempo* na Música Popular Brasileira. Chico Buarque (2016), na esteira da MPB, exhibe, em *Todo sentimento*, um eu lírico cômico das fases e nuances do amor sempre do ponto de vista do presente: “preciso”, “pretendo”, “prometo”, “prefiro”, “te encontro”. O propósito é garantir a eternidade dentro da narrativa amorosa e finita, em um mundo perecível, cheio de limitações, feito aos olhos do amor: “Pretendo descobrir/ No último momento/ Um tempo que refaz o que desfez/ Que recolhe todo sentimento/ E bota no corpo uma outra vez”. Também as Bordadeiras, mesmo advertidas a não tratarem tanto de suas intimidades, recuperaram o lado lírico de suas vidas mostradas “de corpo inteiro” nas entrevistas.

Ainda sobre a relação do homem com a narrativa, Coelho pontifica (1987, p. 10):

Entre as múltiplas causas capazes de explicar esse fascínio estaria o fato de provavelmente, desde as origens dos tempos, o homem deve ter sentido a presença (ou a força) de poderes muito maiores do que sua própria vontade e poder pessoal ou de mistérios que o atingiam, sem que sua mente conseguisse explicar, conhecer ou compreender.

Mas, como sabemos, nenhum obstáculo consegue deter o ser humano. O desconhecido exerce sobre ele um desafio constante. Assim, como a História nos mostra, desde os primórdios, os homens lançaram-se no encalço do conhecimento e tentaram vencer os poderes e mistérios que ultrapassavam os limites daquilo que, neles, era simplesmente humano.

A explicação para a antiga relação do homem com a narrativa contará com as variadas proposições e axiomas filosóficos. Independente da vertente e do atalho teórico, o que fica evidente é o reconhecimento de um discurso paralelo ao mundo real. Para Coelho (1987, p. 7), ocorre a coexistência de dois paradigmas, que podem ser confrontados ou acomodados. São eles: (a) a **ordem racional e social**, encabeçada pela Ciência e a Cibernética e a (b) **mágico-poética**, abraçada pela Arte. A primeira é desafiada pelo que se denomina de herança da “lógica tradicional”. Já a segunda “tenta reencontrar as fontes originais da vida e da humanidade através dos escombros daquela racionalidade, que foi brilhante e está esclerosada” (COELHO, 1987, p. 7). A contação de história, mesmo que não seja fruto exclusivo do segundo grupo, dentro de uma visão tradicional, ela atravessa, de forma transversal, as duas visões expostas em uma espécie de *continuum* de gênero. A arte de narrar está na ordem do mundo e vai suprir não só as necessidades básicas e sociais, como também as diversas manifestações artísticas.

Dos paradigmas apresentados, chamo a atenção para a importância de ambos, mesmo que uma visão automatizada da realidade prepondere. A Ciência, anuncia Coelho (1987, p. 8), “está sendo levada a reconsiderar o *sobrenatural*, a aceitar o mistério, a buscar um novo sentido para a transcendência e a remodelar a face do próprio Deus” (Grifo do autor), o que certifica, a cada dia, a existência da arte. Segundo Cascudo (2004, p. 569), a palavra “arte” tem raiz sânscrita, incorporada pelo grego *arthron* e o latim *ar*, *artis*. Na origem, significa combinar partes, juntar, como se verifica em *artrite* (junta inflamada) e *articulação* (junta de osso). Por proximidade e associação de ideias, significa também “invenção, engenho, engenhosidade, vivacidade, e assume formas variadas”. Como se vê, a força criadora não morre. Esgota-se, desdobrando-se em outros processos ornamentais, como os da escultura, cestaria, cerâmica, pintura. Ciente da sua real função, a obra de arte investe em perder sua comunicabilidade com o coletivo. A reprodução realística inicial (primórdios) acaba na esquematização abstrata (arte moderna), em uma concepção que apenas os iniciados compreendem a significação do objeto artístico desconstruído ao logo do tempo (CASCUDO, 2004, p. 576). Com o surgimento da escrita, com a tecnologia artística atualizada, surge a Literatura. É uma das expressões artísticas mais relevantes “dessa *ânsia permanente de saber e de domínio sobre a vida*” (COELHO, 1987, p. 10-11), melhor definida ainda pela voz de seus artistas:

Com alguma surpresa de quem me escuta, desde há algum tempo venho a dizer que cada vez me interessa menos falar de literatura. Pode parecer isto uma provocação, a atitude do escritor que, para se tornar mais interessante, lança declarações inesperadas e gratuitas. E não é assim. A verdade é que duvido mesmo que se possa falar de literatura como duvido, com mais razões, que se possa falar de pintura ou que se possa falar de música. É claro que se pode falar de tudo, como se fala dos sentimentos e emoções [...]. Acontece, no entanto, que por vezes experimento o desejo de limitar-me a uma muda contemplação diante de uma obra acabada, pela consciência que tenho de que, de certa maneira, nos domínios da arte e da literatura estamos lidando com aquilo a que damos o nome de inefável. [...]
(SARAMAGO, 2013, p. 25)

Saramago (2013) empenha-se a falar cada vez menos de Literatura, porque é mobilizado por sua emoção diante do próprio ato criativo. No caso da Literatura narrativa, podemos reconhecer uma gama de gêneros que tentam dar conta da inventividade da vida. São fábulas, parábolas, apólogos, mitos, sagas, lendas, romances de amor, romances policiais, romances fantásticos, contos de fadas,

contos exemplares, contos maravilhosos, contos jocosos etc. e toda uma extensa matéria narrativa presente “na origem das literaturas modernas”, que guardam “um determinado saber fundamental”. Tudo ligado ao caudal de histórias, surgidas na Antiguidade, que, “fundidas, confundidas, transformadas” se propagaram e se mantiveram até os dias de hoje, em todas as regiões do globo (COELHO, 1987, p. 11). Esse caráter inventivo da Literatura, em especial da narrativa, é sondado nas entrevistas com as Bordadeiras. Linguagem e mito são variadas metáforas da realidade circundante. Na verdade, o indispensável da linguagem é simbólico, porque há uma troca quando um elemento é representado por outro. “Feitas de matéria inflamável, as palavras ardem no instante em que são tocadas pela imaginação ou pela fantasia” (PAZ, 2012, p. 42-3). Monteiro Lobato, responsável por recuperar na escrita o que já se havia popularizado na oralidade, é quem nos dá a senha do sonho, ao entrelaçar as tradições da fala (mitologia grega) e da escrita (literatura brasileira):

Quando, na sua viagem à Grécia, Emília teve notícia da existência de ninfas, driades e hemadriades nos bosques, sua primeira ideia foi: “E se eu fizesse no sítio uma criação de ninfas? [...] Isso foi daquela vez em que Pedrinho, Emília e o Visconde desceram juntos à Grécia Antiga para acompanhar Hércules em seus Doze Trabalhos. (LOBATO, 2011, p. 63)

1.4 Narrativa e experiência: o popular

É preciso pensar a narrativa em sua origem popular advinda das situações, muitas vezes, passadas pelo contador. Assim se construíram, as primeiras formas de literatura, ligadas ao estado de contemplação do mundo, veiculadas por meio da oralidade, de cantigas e de declamações espontâneas aos deuses. O povo, com o passar do tempo, começou intensamente a expressar tudo que via e escutava nos cultos sagrados. Como houve aderência da sociedade, certos textos se misturaram (BARBOSA, 2011, p. 20). São contos populares, de uma tradição coletiva e anônima, transmitidos oralmente de geração para geração e difundidos de país a país" (MACHADO, 2010, p. 9-10). Como ressalta Brenman (2012, p. 17), "As narrativas surgiram para explicar o inexplicável, para responder a certas perguntas:

O que é a vida? O que é a morte? De onde viemos? O que é o universo? O que é o tempo?". Para responder a tais questionamentos, lançamo-nos no mundo da narrativa. Somos efetivamente autores e narradores de nossas histórias, das histórias populares e das que se tornaram clássicas devido à supremacia atribuída à escrita.

A grande questão é por que a contação de histórias ainda permanece a despeito ou concorrente da tecnologia e de outros artifícios. Por que falamos de nós para outros, de nós para nós mesmos no processo do monólogo? O que nos leva a evocar nosso universo místico sem qualquer preocupação inicial com a variante padrão da língua, sem a preocupação da depuração estilística que por parte dos literatos de todos os tempos, de Homero até os dias de hoje? A tentativa de resposta vem de Silva (2012, p. 29):

Ler ou ouvir histórias faz bem. Em sua aparente simplicidade e também no seu aparente distanciamento da realidade que hoje vivemos, essas narrativas folclóricas falam das contingências da vida, dos limites humanos, dos anseios e temores que assaltam a cada um de nós, desde o tempo das cavernas. Nessas tramas em que o fraco vence o forte, os obstáculos, por mais intransponíveis que pareçam, são ao final superados, em que o bem é recompensado e o mal punido, o leitor presente que também para ele pode estar reservado um final feliz.

Sisto (2012, p. 26) procura responder aos questionamentos apresentados e aponta o que se resgataria com a contação de histórias. É possível

recuperar nossa infância e as fogueiras invisíveis que sempre imaginamos, a magia ideal para acender uma história; reencontrar nossos folgedos, medos (por que não?), mitos e, assim, refazer nossa trajetória afetiva; redefinir nossa imagem social diante daquilo que nos tornamos; visitar nossa noção de cidadania para redimensionar nossas crenças na palavra como gesto sonoro capaz de se programar ao infinito e incitar mudanças; remexer nossa imaginação com cargas sempre maiores de liberdade; recompor o lugar dos seres criadores que todos ocupamos no mundo. Tarefas nada simples.

Como fruto da experiência popular surge a literatura popular. Tal denominação, cunhada em 1881 por Paul Sébillot, é por muitos compreendida como a produção que advém do povo, feita para o povo, e o melhor, feita pelo povo, "conjunto de pessoas que falam a mesma língua, têm costumes, interesses semelhantes, história e tradições comuns, habitando geralmente uma mesma região" (BORBA, 2011, p. 1104). Tal literatura, para Cascudo (2006, p. 21),

compreenderia contos, provérbios, adivinhações, cantos, orações, frases feitas, tudo o que, de certa forma, tem como característica principal a oralidade. Esse tipo de literatura se afasta da contemporaneidade. Só o tempo e alguns critérios por ele traçados como a antiguidade, a persistência, o anonimato e a oralidade podem garantir o *status* de popular ou folclórico. A produção popular decorre, pois, da memória contínua, indistinta e coletiva que perderam "as tonalidades da época da sua criação". (CASCUDO, 2006, p. 23)

2 CONTO, CONTO POPULAR E ALGUMAS CRENDICES

por trás da história contada, está sempre o contador. Suas preferências, sua paixão pela palavra, sua voz querendo ganhar voz pela fala do outro.

Celso Sisto

Neste capítulo, após fixar o sentido de voz como enunciação e da função de escuta da língua, sigo a fundamentação teórica, agora historicizando brevemente o conceito de *conto*, que se desdobra especificamente para esta tese em *conto popular*. O intuito é apontar como os diversos discursos se corroboram e viabilizam a ideia de popular construída pelas narrativas folclóricas e pelas próprias personagens inspiradas em pessoas e costumes do povo, ou seja, tudo fora do alcance das letras hegemônicas.

2.1 Em torno do gênero (popular) conto

O sentido da palavra *conto* (da qual se derivam contar e contador), como documenta Simonsen (1987, p. 5), variou muito durante o tempo desde sua utilização comprovada em 1080. De acordo com a etimologia, origina-se do latim *computare*, que significa “enumerar” e depois “enumerar episódios de um relato”. Parece-me bastante esclarecedor em relação ao sentido contemporâneo, trata-se da base da significação. No histórico da palavra, entretanto, é possível comprovar um sentido impreciso: tanto pode significar (1) *relato de coisas verdadeiras* como (2) *relato de coisas inventadas*, considerando, nos casos, a imprecisão do verdadeiro e do inventado, ou, em termos práticos, a inconsistência que parecerem as diferenças entre uma notícia e um romance (típica história de amor, consolidada durante o Romantismo do século XIX). A evolução semântica da palavra *conto* foi progressiva e aquilo que constituía “um relato feito em uma situação de comunicação concreta, oral de início, veio a designar o relato de um certo *tipo de acontecimentos*.” (SIMONSEN, 1987, p. 5, grifo do autor). Assim, inúmeras expressões como “contos

da carochinha¹² evidenciam o elemento fictício, falacioso, somado à acepção da palavra na época moderna¹³.

Como prática de relato, o conto pertence simultaneamente à literatura escrita e à tradição oral popular, logo, os pontos em comum são diversos, ora ligando-se à influência genética direta, ora ao simples fato de fazer parte de um campo temático partilhado, algo específico do conto. Moisés (2014, p. 5), ao “acolher os vocábulos que a linguagem literária emprega”, enumera uma série de conceitos sem atingir, como ensina Simonsen (1987, p. 1-2), um uso fixo. O conto, se considerarmos os elementos constitutivos, surge como um gênero impreciso¹⁴, que passa a ser analisado sem que a linguística ou a teoria da literatura lhes codifiquem a produção¹⁵. Podemos, no máximo, distinguir uma visão implícita do conto na história da organização dos termos “conto” e “novela”, que parece recair na oposição verossímil x inverossímil (desde o século XVII), e cada vez menos na noção de contar. Bakhtin (2003), diante da questão que tangencia os usos da linguagem (literária ou não), consagrou, em *Estética da criação verbal* (1979), o que se tornou o ponto nevrálgico dos estudos linguísticos contemporâneos, principalmente aqueles referentes ao ensino de língua. Atesta o pensador russo (2003, p. 262):

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção

¹² Segundo Borba (2011, p. 243), em Portugal, “a carochinha ou baratinha é personagem de histórias infantis. Foi assim que chegou até nós: histórias da carochinha, conto da carochinha”.

¹³ Tal **acepção falaciosa** vai aparecer na expressão brasileira “conto do vigário”, “embuste que consiste na extorsão de dinheiro ou bem material, em que o vigarista se aproveita da boa-fé da vítima ludibriando-a com uma proposta altamente vantajosa.” (BORBA, 2011, p. 336).

¹⁴ Tal imprecisão foi objeto de estudo Freitas (2007). Segundo a autora (2007, p. 92-3): “Não parece coincidência o fato de a crônica e o conto – ou ainda a crônica-conto, como se sugere nesta dissertação – terem se solidificado entre os leitores contemporâneos [...]. Em uma época em que o novo já foi feito e refeito, o mais difícil, o que exige mais de cada um é ver a si mesmo em textos, sem distorções, nem a mais nem a menos. A idéia é pensar a própria existência de maneira que seja possível enxergar-se no que se escreve e muitas vezes distanciar-se do que se vive. O leitor é o que lê, não tal qual vive, mas tal qual existe em palavras, em literatura.”

¹⁵ A eclosão sobre gêneros discursivos é posterior à publicação de Simonsen, denominada *O conto popular* (1987). Os estudos sobre gêneros...

composicional. Todos esse três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolúvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis de enunciados*, os quais denominados *gêneros do discurso*. (Grifos do autor)

O que Bakhtin (2003, p. 262) faz, no fragmento citado, já tão lugar-comum da Linguística interacional e aplicada, é organizar e amadurecer o olhar sobre a linguagem, tendo em vista o USO linguístico dentro dos limites da atividade humana, ou seja, antes de mais nada, a questão do conto ultrapassa o debate da funcionalidade estética (se é literário ou não) e alcança o estágio atual de força motriz da produção de discursos nas diversas situações comunicativas (Pragmática). Para Simonsen (1987, p. 2), paralela às considerações de Bakhtin, a definição de conto é nebulosa, assim como a novela. Será apenas “com referência ao conto popular da tradição oral que o conto literário terá alguma possibilidade de ser distinguido com precisão”. Indicam-se algumas características reunidas pela comunhão de diversos fatores heterogêneos, a saber: oralidade, estrutura arquetípica obrigatória, “fictividade” confessada, função social no centro da comunidade, sobretudo a rural.

Um *conto popular*, expressão a que irei me referir ao longo do trabalho, é, no seu sentido estrito do termo, “um conto que se diz e se transmite oralmente” (SIMONSEN, 1987, p. 5, Grifo do autor). Tal definição, encabeçada por folcloristas, nada diz acerca da origem dos contos. Os românticos, ao contrário, percebiam na poesia popular uma produção do povo. Em português, a designação CONTO indica tanto (1) a forma artística, propriedade exclusiva de um estilo individual, peculiar; quanto, (2) a forma popular e folclórica, de caráter coletivo, sem a propriedade autora de um único criador¹⁶. Tais concepções não se repetem em algumas línguas. No inglês, é utilizada a denominação “tale” para o conto popular e folclórico e o termo “short-story” para as narrativas preponderantemente literárias. No alemão, utiliza-se “novelle” e “erzählung” para o mesmo grupo de “short-story” do inglês e

¹⁶ Em outras palavras, Maria (2004, p.10) afirma que “O conto como forma simples, expressão do maravilhoso, linguagem que fala dos prodígios fantásticos, oralmente transmitido de gerações e gerações e o conto adquirindo uma formulação artística, literário, escorregando do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo individual de um certo escritor”. O estilo, nesse sentido, é um problema da forma de escrever, ou seja, da forma literária.

“märchen” para os contos populares. No italiano, encontramos os termos “novelle” e “racconto”. Independente da vertente abarcada pelas formas em questão, também devemos cogitar a origem de alguns produtos ou textos literários, publicados hoje em forma de literatura, cujas origens estão nas antigas narrativas de tradição oral, “o certo é que se revestiu de tantas e tais roupagens artísticas, que apresenta, hoje, feição própria bastante característica” (MARIA, 2004, p. 11). Pode-se, inclusive, apontar, com isso, para a evolução dos gêneros literários de acordo com a tecnologia dos meios de expressão. Assim, o que antes foi folhetim, evoluiu para romance (ainda em vigor) e hoje ganha uma de suas representações com o gênero telenovela. Como o intuito é historicizar o forma CONTO, vale considerar o argumento de Maria (2004, p. 8):

O conto foi, em sua primitiva forma, uma narrativa oral, frequentando as noites de lua em que antigos povos se reuniam e, para matar o tempo, narravam ingênuas histórias de bichos, lendas populares ou mitos arcaicos. Reminiscências deste tempo são as figuras, ainda próximas de nós, de Tio Remus, recriada em filme e linguagem em filme por Walt Disney, Pai João, dos serões coloniais, ou Dona Benta, registrada por Monteiro Lobato.

Caracterizando os três personagens, um elemento comum: o contar. Numa tentativa de verossimilhança, de fidelidade a um aspecto real, naturalmente, os primeiros registros, em língua escrita, dos contos populares, apresentam semelhante estrutura.

O que está em questão é o CONTAR, manifestado pela forma popular, pela forma literária ou pela passagem de uma forma à outra. Segundo Mato (1992, p. 27), a “*narración em vivo* de histórias” (Grifos do autor) – presente em mitos, lendas, causos, relatos, ficções diversas – “es un ‘arte’ común a las más diversas do globo”¹⁷. O que, em outras palavras, equivaleria a “uma ‘forma’ de expresarse y crear que han desarrollado los seres humanos; del mismo modo que son la musica, la danza, el teatro, la literatura, etc”¹⁸. O contar está na ordem do mundo e da cosmogonia, que se vale para compreender o mundo. E o termo CONTO supera o gênero literário para ganhar o patamar de caso ou relato do ocorrido, tanto no plano referencial, quanto no plano artístico e naquilo que seria o meio-termo de tudo. Para tanto, do ponto de vista teórico, “el arte de narrar [...] no es el objeto de estudio

¹⁷ Tradução: “é uma arte comum como as mais diferentes do planeta”.

¹⁸ Tradução: “uma ‘forma’ de expressar-se e criar que os seres humanos desenvolveram; dessa mesma maneira são a música, a dança, o teatro, a literatura etc”.

específico de nenhuma disciplina o campo do saber estabelecido¹⁹. O meu interesse pelo CONTO, em especial, é pelo formato, por vezes mais curto, menor que um romance, fácil de ser inserido ou recuperado em um relato informal como o das Bordadeiras. Em princípio, o conto, para Maria (1992, p. 23), seria uma narrativa curta. Todavia, “não seria um simplicionismo defini-lo apenas pelo tamanho?” Não, já que a maior qualidade do CONTO estaria “no fator concisão. Concisão e brevidade”. No caso, o aspecto quantitativo seria uma decorrência do aspecto qualitativo. “Curto porque denso²⁰”. Nas entrevistas, as Bordadeiras foram requisitadas recuperarem de cor as histórias (curtas) ouvidas e as contadas, com qualquer categoria do gênero narrativo. Restringi-me ao CONTO até pela tradição oral e popular dos contos de fadas e de encantamento ter ainda hoje uma grande aceitação. Foi acionada a memória das mulheres contadoras, porque o que lhes foi indagado estava guardado e sacramentado pelo tempo. Como pondera Maria (2004, p, 12), uma especialidade do conto, o conto popular, consubstanciou-se na tradição oral, ao atuar como veículo de transmissão de valores éticos, morais ou de concepção de mundo, “sendo fortalecido na memória de consecutivas gerações, a cada noite, a cada serão, espécie de legado passando de pais para filhos”. Ao final do século anterior, não dispúnhamos de tecnologia que concorresse com uma prática tão milenar. Hoje os artefatos são inúmeros e a formação do ouvinte/ leitor é outra. Seria a tecnologia um entrave para a relação do sujeito com o contar, considerando todo repertório narrativo que tais sujeitos trazem? Não se trata de uma indagação totalmente respondida. É possível já arrolar alguns pressupostos que reverberarão na análise do *corpus*:

- O homem é uma narrativa: nascemos na ordem do mundo com nosso feixe de vivências por menores e mais corriqueiras que nos pareçam. As primeiras experiências no berço e no colo de familiares já são

¹⁹ Tradução: “a arte de narrar não é objeto de estudo específico de nenhuma disciplina ou campo de saber estabelecido”.

²⁰ Para Freitas (2007, p. 29), a “objetividade do conto aparece igualmente em sua linguagem. Excessos não são bem vistos – tudo deve ser pensado e medido, pois é preciso conseguir o máximo utilizando o mínimo de recursos, sem esquecer que qualquer intenção volta-se para a conquista do leitor e nada pode escapar a ele. Até mesmo as metáforas devem ser facilmente compreendidas, sem armadilhas para o leitor ou abstrações que desviem sua atenção da unidade que o conto representa”.

suficientes para se somarem a outras que virão ou atualizarão as primeiras;

- O contar é uma forma de construir o mundo entremeadado em uma linha temporal de diversos enunciados;
- Os gêneros literários são superados pela capacidade do homem de narrar e conceber situações comunicativas nas quais se poderá inserir como sujeito interacional protagonista (falante/ouvinte). Como aponta Bruner (1986, p. 145), a contação de histórias (contos, causos e narrativas de qualquer espécie) “is the action, the act the narrating, the communicative process that produces the story in discourse”. Não há distinção entre contação e exibição, “as the same story may be recounted or enacted or both²¹²²”.

Neste trabalho, a origem do CONTO se confunde com a história da oralidade. Tudo se deve à prática da contação surgir primeiro como manifestação da oralidade. Uma estrutura bastante comum aparece nas narrativas de tradição oral; o que fica visível é o desapego à FORMA. Sem o domínio da escrita, houvera um apego menor à expressão. Ou seja: “o que importa[va] é a mensagem a ser transmitida e nada chama a atenção para a linguagem como manifestação artística em si mesma”. O que concorre com isso é o “conto com experiência literária” nos dias de hoje. Se neste o que pesa é a questão do individualismo²³ (Cf. DUMONT, 2000) e da criação,

²¹ Tradução, respectivamente: “É a ação, o ato de narrar, o processo comunicativo que produz a história no discurso” e “Já que a mesma história pode ser recontada ou representada ou ambos”.

²² Bruner (1986, p. 145) ainda aponta a história e o discurso que, junto com a contação, formam a narrativa. Segundo o autor: a “*story* is the abstract sequence of events, systematically related, the syntagmatic structure. *Discourse* is the text in which the story is manifested, the startement in a particular medium such as a novel, myth, lecture, film, conversation, or whatever” (grifos do autor). Tradução: “História é a sequência exata de eventos, sistematicamente relacionados, a estrutura sintagmática. O discurso é o texto no qual a história se manifesta, a afirmação em mídia específica, tal como um romance, mito, palestra, filme, conversa ou outra.”

²³ Adoto a visão antropológica de Dumont (2000, p. 37). Segundo o autor, “quando falamos de ‘indivíduo’, designamos duas coisas ao mesmo tempo: um objeto fora de nós e um valor. A comparação obriga-nos distinguir analiticamente esses dois aspectos: de um lado, o sujeito *empírico* que fala, pensa e quer, ou seja, a amostra individual da espécie humana, tal como a encontramos em todas as sociedades; do outro, o *ser moral* independente, autônomo e, por conseguinte, essencialmente não-social, portador dos nossos valores supremos e que se encontra em primeiro lugar em nossa ideologia moderna do homem e da sociedade. Deste ponto de vista, existem duas

naquele restou o espírito coletivo de uma memória também coletiva. Tais significações foram flutuantes ao longo do tempo, mas com pequenas diferenças atribuídas às particularidades e aos contextos de cada época. Muitas vezes o objeto vai parecer indefinido dada à concorrência das modalidades da língua: a fala, a escrita e a escuta.

Manter-se fiel aos pressupostos do contar, dentro da tradição oral brasileira, significa evocar mitos e deixá-los vivos “nas dobras da memória” (CALVINO, 2000, p. 10). A contação sobre o lobisomem primeiro alimenta mentes e amplia o medo das gerações até incorpora-se pela escrita e pela telenovela, a narrativa popular, que alcançou os espaços da multimodalidade. Dias Gomes dominou a arte de contar ao tentar perpetuar, à sua maneira, ícones e narrativas de fontes orais. Em *Roque Santeiro* (2010), telenovela polêmica pela primeira versão interrompida na ocasião da ditadura, tem como um dos personagens o Professor Astromar, que se transformava em lobisomem nas noites de lua cheia. No produto final, sem qualquer ranço teórico, o contar passa a ocupar um lugar à parte, acima dos gêneros literários; é uma soma de narrativa, discurso, mito, tudo dentro do signo da contação. Ligado à ordem do narrar, Mário de Andrade (*apud* MARIA, 2004, p. 17) opina sobre a questão do conto: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem em si o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade”. Ou, como profetizou, Sérgio Sant’Anna (2001, p. 518), em narrativa fora do eixo do contar:

Mas digam-me: se não há ninguém, como pode alguém contar essa história? Mas isto não é uma história, amigos. Não existe história onde nada acontece. E uma coisa que não é uma história talvez não precise de alguém para contá-la. Talvez ela se conte sozinha.

Mas contar o que, se não há o que contar? Então está certo: se não há o que contar, não se conta. Ou então se conta o que não há para se contar.

A ordem do contar está na ordem do mundo, averiguado, por exemplo, na narrativa de Calcanhoto (2015), publicada originalmente no *Jornal O Globo* (22/03/2015). Nota-se, a seguir, que, mesmo diante da falta de assunto ou de repertório – imprescindível para o contador –, consegue-se, mediante a um talento

espécies de sociedades. Quando o indivíduo constitui o valor supremo, falo de *individualismo*; no caso oposto, em que o valor se encontra na sociedade como um todo, falo de *holismo*”(Grifos do autor).

literário, perceber o discurso metalinguístico da narrativa. Tal discurso está onde está o mundo, onde há leitor ou intérprete/ouvinte. Como Calcanhoto o fez no pleno exercício da palavra escrita, contar é elencar os “acontecimentos” e conceber a existência deles nos mais variados espaços que podem coexistir sem anular os constantes conflitos da humanidade, base para a construção narratológica (ontológica) do contar (“a cidade acontece ou as cidades acontecem, e as não cidades também acontecem”):

Às vezes é por estar assim, na bancada, em frente ao computador, enquanto a cidade acontece ou as cidades acontecem, e as não cidades também acontecem. Umas por cima das outras, civilizações por cima de civilizações. Enquanto tudo se repete surpreendentemente para cada um de nós. As ruas cheias de carros. Uma noiva vestida de noiva suicida-se. O porteiro do prédio foi traído pela mulher com o melhor amigo. O moleque faz em série pacotinhos de crack para (sobre)viver.

A partir do século XX, a palavra CONTO, de acordo com Simonsen, passou a ter um sentido mais definido, sempre relacionado à oralidade e à “ficticidade”; dentro do senso comum, um relato que não é verdadeiro. Dentro da vasta nomenclatura fixada pelos teóricos da literatura acerca do CONTO, há duas amplamente empregadas tanto no meio acadêmico quanto nas rodas de conversas. Trata-se dos (1) contos de fadas e os (2) contos maravilhosos. Segundo Coelho (1986, p. 11), são formas de narrativa maravilhosa bem diferentes, mas que, por ambos integrarem o mundo maravilhoso, acabam sendo vistas como iguais. É o senso comum se contrapondo à teoria estabelecida pela Teoria da Literatura. No levantamento do *corpus*, não fui tão específico com as Bordadeiras, empreguei os termos “contos de fadas” e “contos de encantamento” indiscriminadamente. Muitas vezes, em nome de uma comunicação efetiva, utilizei a expressão de largo uso no trabalho: contos de tradição oral. Não era o objetivo entrar em celeumas teóricas, ainda que ratifique a necessidade de estabelecer diferenças e apontar limites. Como Coelho (1986, p. 11) destaca, na geração dos depoimentos, o objetivo maior era “deslindar os possíveis fios que se emaranharam em torno” das narrativas e “tornar visíveis [...] atitudes que vem sucedendo na vida e na Literatura”.

Várias foram as denominações para *contos de fadas*. Como se vê, na França – *conte de fées* –, na Itália – *racconto di fata*; na Inglaterra – *fairy tale*; na Alemanha – *märchen* (para história fantasiosa ou fábula, utilizada no lugar de *feenmarcchen*,

no século XVIII). Ao final do século XIX, no Brasil e em Portugal, surgiu o termo *contos da carochinha* ou, na classificação de Cascudo (2006), *contos de encantamento*. Provavelmente o excesso de nomenclatura tenha criado um uso vulgar de sinônimo entre os termos. Os contos de fadas, de origem celta, independente da presença de fadas, desenvolveram-se dentro da magia feérica (como as figuras da monarquia: reis, rainhas, príncipes, princesas; gênios, fadas, bruxas, anões, gigantes, além de objetos mágicos, transformações, tempo e espaço diferentes da realidade comum etc.) e tem como eixo narrativo central uma problemática existencial, “têm como núcleo problemático a realização essencial do herói ou heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união do homem – mulher” (COELHO, 1986, p. 13). Ainda neste grupo estão os contos eslavos e nórdicos, em cuja efabulação a princesa, diferente do comum devido aos valores cristãos, almeja e busca o príncipe, superando provas terríveis, mesmo a de desencantá-lo. Tal aceção é contrária à idealização da mulher, presente na cultura ocidental durante muitos séculos, principalmente do Trovadorismo ao Romantismo do século XIX. De maneira geral, o encantamento e a metamorfose apresentam-se como ponto inicial e norteador para a aventura de busca.

Já os *contos maravilhosos* não têm a presença das fadas. Desenvolvem-se dentro do universo mágico e possuem, como eixo motivador, uma problemática social relacionado à vida pública ou prática. “trata-se sempre do desejo de auto-realização, do herói (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, através da conquista de bens, riquezas, poder material etc.” (COELHO, 1986, p. 14). Na maioria das vezes, o ponto de partida para essa tipologia de narrativa é a miséria e o desejo de sobrevivência material. Os contos maravilhosos também deram origem às narrativas orientais e consubstanciam a parte ética/ sensorial/ material do homem, como se verifica nas paixões do corpo e/ ou nas necessidades básicas. Para a pesquisa com as Bordadeiras, interessou-me, sobretudo, independente de nomenclatura, apontar que ambos os contos expressam perspectivas bastante distintas diante da vida, o que vale questionar, assim como Coelho, que decidir “por uma ou outra é uma questão do quê? Destino? Personalidade? Circunstâncias de vida? de meio social? Influências culturais? Quem o pode responder com exatidão?” Sempre considerei o “lugar” de onde falavam as mulheres-narradoras. Cada uma com seu histórico, com sua historicidade vazada na linguagem, cada uma com seu repertório de contos orais muitas vezes surpresas para elas mesmas, que desconsideram, em algumas

situações, que conseguiam guardar tanto de memória. Sobre essa questão, pertinente à compreensão do sujeito “contador de histórias”, Foucault (2008, p. 56) ensina:

[...] quem fala? Quem, no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem por boas razões para ter esta espécie de linguagem? Quem é o titular? Quem recebe dela sua singularidade, seus encantos, e de quem, em troca, recebe, se não sua garganta, pelo menos a presunção de que é verdadeira? Qual o *status* dos indivíduos que têm – e apenas eles – o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso? (Grifo do autor)

2.2 Reincidências sobre o popular

O próprio Cascudo (2006) encontra dentro de suas considerações o que seria oposição da produção popular. Assim, para ele, a Literatura de Tradição Escrita, movida pela obediência a certos padrões modernos ou antigos de escolas ou preferências individuais, "expressa uma ação refletida ou puramente intelectual" (CASCUDO, 2006, p. 25). Existe paralelamente outra manifestação bem mais velha e popular, que age dançando, cantando, representando, falando no meio do povo, no burburinho das igrejas, nos campos das fazendas, nas tradicionais festas dos escravos, ciganos e boiadeiros, nas festas de santos padroeiros, ao ar livre ao alcance de todos, (re)criando-se e (re)inventado-se como uma forma de distinta qualidade artística. Essa literatura é vasta e poderosa, envolvendo um público sem vaidades quanto à perfeição estilística. Não é preciso guardar o nome do autor, apenas o enredo, o assunto, o interesse, a ação etc. É um tipo de produção que se perde na antiguidade viva e sonora, além de alimentada pelas fontes perenes da imaginação, "com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, contínua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato" (CASCUDO, 2006, p. 25).

Para o emprego na tese, cujo *corpus* se serve de narrativas colhidas de mulheres Bordadeiras, acrescentarei à tabela de Simonsen (1987, p. 6) o que denominarei de *gênero relato*. Tal nomenclatura envolve tanto (1) o emprego da narrativa utilizada para explicar e dar conta da realidade vivida pela contadora

informante, quanto (2) ao movimento de se reportar às narrativas literárias sobre as quais são questionadas no momento da entrevista. O resultado é um gênero misto, híbrido (Cf. MARCUSCHI, 2008) ou subgênero. Restrinjo o termo CONTO ao universo ficcional e popular e o termo RELATO, derivado de certa forma do primeiro, como forma de atender ao aspecto heterogêneo que caracteriza a natureza do *corpus*. Assim, se considerarmos a tabela de Simonsen (1987) para estabelecer uma diferença entre CONTO e RELATO, vale ressaltar a capacidade de abrangência do segundo termo. Recai, então, nas definições dadas por Bakhtin (2003, p. 263) sobre a especificidade de gêneros ora primários (simples), ora secundários (complexos). Como explica o autor, “a diferença essencial entre gêneros discursivos primários [...] e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional” (Grifo meu), já que os gêneros discursivos secundários nascem das condições de um contato cultural mais complexo e, de certa forma, muito organizado e desenvolvido. “No processo de formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples)” (BAKHTIN, 2003, p. 263). Nesse sentido, o RELATO nada é mais do que uma ressignificação discursiva do CONTO tradicional, considerando principalmente a tipologia ou a estrutura composicional que os materializam. A diferença entre ambos estará no caráter mais heterogêneo do RELATO, que se utiliza da *performance* do contador e de sua oralidade. Diante disso, apresento uma nova versão do quadro de Simonsen, já com a informação do RELATO:

	<i>Atitude</i>	<i>Forma</i>	<i>Protagonistas</i>	<i>Função social</i>
<i>Mito</i>	verdade	poesia	divindades, heróis	rito
<i>Gesta</i>	verdade	poesia	seres humanos, clã, linhagem	política/ divertimento
<i>Lenda</i>	verdade	prosa	divindades, seres sobrenaturais, santos, seres humanos	lição moral ou sapiencial
<i>Conto</i>	ficção	Prosa/ fórmulas rimadas	santos, seres humanos, seres	divertimento

			sobrenaturais, animais	
<i>Anekdota</i>	verdade	prosa	seres humanos	informação/ divertimento
*Relato	verdade/ ficção	discurso oral	quaisquer seres	Entrevista

Do imenso “caudal narrativo” trilhado ao longo dos tempos, para utilizar uma expressão de Coelho (1987), destacam-se a literatura infantojuvenil e a folclórica não só pela vasta propagação alcançada ao longo dos séculos, mas sobretudo pela possível identidade estabelecida entre os dois gêneros, como se tivessem a mesma natureza. São os contos de fadas e os contos maravilhosos, espécie de narrativas maravilhosas surgidas de fontes bem diferentes, “dando expressão a problemáticas bem diferentes, mas que, pelo fato de não pertencer ao mundo do maravilhoso, acabaram identificadas entre si como formas iguais” (COELHO, 1987, p. 11). Nesta epistemologia dos gêneros, o problema se agiganta quando me deparo com o termo CONTO POPULAR DE TRADIÇÃO ORAL (ou apenas CONTO POPULAR, empregado de antemão como sinônimo para representar as diversas fontes orientais, célticas e europeias) (Cf. COELHO, 1987). O mais importante era se o conto atingia o POVO. Segundo Borba (2011, p. 1095), o verbete POPULAR traz as seguintes acepções:

Adj 1 do ou relativo ao povo [...] **2** próprio do povo [...] **3** quem provém do povo [...] **4** que é comum entre a população mais simples [...] **5** que está ao alcance da população menos favorecida; comum; barato [...] **6** conhecido pelo povo em geral [...] **7** que tem popularidade [...] **8** comum; convencional [...] **9** cuja autoridade está nas mãos do povo; democrático [...] **10** que se refere ao direito de todo cidadão [...] **11** pessoa do povo.

Ao tratar da voz e das artes da voz, Zumthor (2001, p. 118) define o que para ele é o popular. Trata-se de uma comodidade que permite o enquadramento dos fatos; refere-se não à essência, mas aos usos. O oral, segundo o medievalista, não significa o erudito, uma vez que designa uma tendência à satisfação das necessidades isoladas e à instauração de condutas autônomas, por meio da linguagem consciente. O termo popular é uma tendência referente ao alto grau de funcionalidade das formas, ancorada na linguagem cotidiana e coletiva, com

determinações coletivas e uma linguagem relativamente cristalizada. Preocupado com a questão da modernização nos países da América Latina, tendo em vista a complexidade cultural, Canclini ([1997] 2015) desenvolveu algumas reflexões. Para o filósofo, o popular é o excluído, ou seja, “aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado” (CANCLINI, 2015, p. 205). Isso faz com que os artesãos, e, no trabalho, os contadores de histórias, não cheguem a artistas, muito menos a se individualizarem e a participarem do mercado de bens simbólicos. Assim são os meios massivos incompetentes de perceberem, em olharem e em lerem a “alta” cultura, uma vez que desconhecem a história de estilo e de saberes. Canclini (2015, p. 205) argumenta:

Artesãos e espectadores: seriam os únicos papéis atribuídos aos grupos populares no teatro da modernidade? O popular costuma ser associado ao pré-moderno e ao subsidiário. Na produção, manteria formas relativamente próprias graças à sobrevivência de ilhas pré-industriais (oficinas artesanais) e de formas de recriação local (músicas regionais, entretenimentos suburbanos). No consumo, os setores populares estariam sempre ao final do processo, como destinatários, espectadores obrigados a reproduzir o ciclo do capital e a ideologia dos dominadores.

O ORAL ganhou sua correspondência no ESCRITO e ambos caminharam para o POPULAR. Se as narrativas de tradição oral existem, é porque houve quem alimentasse essa memória e democratizasse tal estética. Afinal, como ensina Ferreira Gullar, a “poesia transfigura as coisas, mesmo quando você está no abismo. A arte existe porque a vida não basta” (*Apud* TRIGO, 2010). Independe de a arte ser popular ou não. Salta aos olhos do filósofo que setores hegemônicos querem promover a modernidade na mesma medida que isso acarreta um destino fatídico às tradições populares. Com que finalidade, então, os setores populares buscam a modernidade misturada às suas tradições? A primeira análise é feita a partir da reestruturação das dicotomias *moderno/ tradicional* e *culto/ popular*. Considerando o objeto de estudo desta tese – a palavra do contador de histórias – evoca-se tudo o contido no signo contador dentro do contexto atual em detrimento de contextos passados e já universalizados devido a um padrão. Se a narrativa faz parte da necessidade humana, vai transitar entre as dicotomias apresentadas. Existe uma armadilha sobre a qual recaímos e que nos impede de reter o popular na sua inteireza. Na esteira de Canclini (2015, p. 206), falta indagar sobre “quem vai discutir a forma de ser do povo ou duvidar da sua existência?”. Como as pesquisas sobre a

cultura popular são tardias, os conceitos são naturalmente nebulosos e muitas as perguntas. O conceito de popular foi construído ao longo do tempo com inúmeras etapas de instauração da hegemonia. Na América Latina, o popular não é o mesmo quando tratado por folcloristas e antropólogos (a partir das décadas de 20 e 30), por comunicólogos (desde a década de 50) e por sociólogos políticos ou partidos de oposição (desde a década de 70). Assim, fica evidente que a formação de um discurso científico sobre a questão do popular – à exceção de trabalhos como o de Bakhtin e Martino – é uma problemática atual do pensamento moderno, resgatada por Canclini na tentativa de preencher a lacuna acumulada de tanto tempo. Na tentativa de historicizar a questão do popular, dentro do contexto da América Latina. Canclini (2015, p. 206) assim pondera:

O povo começa a existir como referente do debate moderno no fim do século XVIII e início do XIX, pela formação na Europa de Estados nacionais que trataram de abarcar todos os estratos da população. Entretanto, a ilustração acredita que esse povo ao qual se deve recorrer para legitimar um governo secular e democrático é também o portador daquilo que a razão quer abolir: a superstição, a ignorância e a turbulência. Por isso, desenvolve-se um dispositivo complexo, nas palavras de “de inclusão abstrata e exclusão concreta”. O povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta.

No Brasil, o povo ocupa as ruas e as praças no carnaval. E o samba de enredo aparece como uma das formas de celebração da cultura popular. A maioria conta, narra, por meio de seus versos, a história. Também o centenário do samba, completado em 2016, propicia uma visualização e uma reflexão bastante oportuna sobre o diálogo do popular com o erudito-hegemônico discutido por Canclini (2015). É um exemplo providencial, que culmina com o surgimento das escolas de samba entre as décadas de 20 e 30, nos ranchos carnavalescos, como, na verdade, uma grande manifestação do popular. As Escolas de Samba desenvolvem um determinado enredo de forma plástica e criativa. Os carnavalescos, responsáveis pela concepção artística da proposta escolhida, procuram transmutar os diferentes materiais em adereços. Por vezes, tal transmutação chama a atenção dada o efeito que desperta, junto ao jogo de luzes. Evidentemente, corrobora a parte musical – letra e melodia – também em consonância ao enredo, formando um grande complexo para uma festa que nasce, em tese, nas “favelas” (daí, o popular). O intuito pareceu difundir as culturas ou fornecer às comunidades elementos de

aculturação. Já culminância dos desfiles acontece dentro do espaço hoje hegemônico²⁴ da Avenida Marquês de Sapucaí, “palco” principal dos desfiles, projetado, em tempo real, para o mundo globalizado. Fora de situações como a dos desfiles e a do próprio carnaval, a veiculação da cultura popular, incluindo os contos orais hoje absorvidos pela escrita, é restrita, mesmo com a indústria dos filmes infantis, por exemplo, responsáveis por manter viva na memória os contos de fadas. Insisto em ressignificar a imagem do **carnaval** e das **escolas de samba** como dois dos maiores canais de **difusão do conto popular e da cultura hegemônica**.

Outra característica do fazer folclórico, ao lado do positivismo e do messianismo sociopolítico, está na **percepção do popular como tradição**. O popular como saldo elogiado: “depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças ‘exteriores’ da modernidade” (CANCLINI, 2015). Em muito desses positivistas, persiste a intempérie romântica que aponta **o popular como tradicional**. E isso vai atravessar o tempo e o espaço já que a tradição (folclórica) é marcada pela sobrevivência. Na análise de Canclini (2015, p. 210), a percepção de costumes e objetos como sobra de uma estrutura social que desaparece é a justificativa lógica de uma análise fora do contexto.

Voltando à questão romântica...

No final das contas, os românticos se tornam cúmplices ilustrados. Ao decidir que a especificidade da cultura popular reside em sua fidelidade ao passado rural, tornam-se cegos às mudanças que a redefinem nas sociedades industriais e urbanas. Ao atribuir-lhe uma autonomia imaginada, suprimem a possibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é “resgatado”, mas não conhecido. (CANCLINI, 2015, p. 210, grifo meu)

Como destaca Canclini (2015, p. 208), muitos escritores, motivados por tentar juntar o político e o cotidiano, propuseram-se a investigar os costumes populares. Foi possível chegar aos seguintes pontos da história da literatura brasileira: diante do Iluminismo, limitado às elites, os românticos enobreceram os sentimentos e as formas populares de expressão; diferente do cosmopolitismo empregado pela literatura clássica, voltaram a atenção para as situações particulares, acentuando o

²⁴ Tal hegemonia se dá pela disseminação dos desfiles das escolas de samba na mídia internacional em tempo real, fora a cobertura feita nos impressos e em outras mídias de divulgação, típicas da sociedade global.

diferente e o valor local; diante da repulsa do pensamento clássico pelo arrebatamento da emoção, pediram o que surpreende e altera a harmonia social, as paixões que ultrapassam a figura de homens honestos; os costumes exóticos de outros grupos, inclusive dos próprios camponeses. A preocupação de intelectuais por conhecer empiricamente as culturas populares é formalizada em 1978, quando, na Inglaterra, é fundada a primeira Sociedade do Folclore. Na França e na Itália, tal nome, passa a designar, em seguida, “a disciplina que se especializa no saber e nas expressões subalternas” (CANCLINI, 2015, p. 209).

Independente do trabalho de difusão, não há uma promessa social de **promoção de determinadas culturas como “as coisas que o povo sabe por boca”**. Resta-nos investigar de que maneira tais culturas sobrevivem fora dos holofotes do carnaval, por exemplo. Nas escolas brasileiras, principalmente no material didático, o que aparece como canônico é, na maioria das vezes, uma cultura letrada, escrita, determinada responsável por uma classe dominante responsável de modelar gostos e visões de mundo. Ao ditar a forma de pensar do alunado e do professorado, fica cada vez mais complexo enfrentar a onda sociopolítica criada no entorno desses sujeitos, no intuito de prepará-los para um universo crítico.

A Lei 10.639 seria uma maneira de reverter o quadro hegemônico ao tornar obrigatório o ensino da história e da cultura afrobrasileira. Segundo o Parágrafo primeiro do artigo 26-A, o objetivo seria resgatar “a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil”, com vistas a um futuro reconhecimento natural daquilo que está no bojo da célula mãe da cultura brasileira, o que diminuirá a distância e a incongruência entre os tratados sociológicos e a práxis pedagógica das escolas. Não só se trata de questões étnicas ou linguísticas, mas também antropológicas que promoveriam e localizariam o homem acima dos entraves políticos que impedem o crescimento. Se o povo é resgatado, mas não reconhecido, no entanto, a busca por cumprir a lei é inócua, mas já é um primeiro passo. Como sentenciam Schwarcz e Starling (2015, p. 105): “Lembrar e cultivar memórias, traços, vestígios de raízes culturais africanas foi outro ingrediente indispensável para formar a capacidade de resistência dos escravos no Brasil”. Com o passar do tempo, tais raízes foram misturadas, modificadas e

recriadas “no novo ambiente da escravidão²⁵”. Transformaram-se em base para a elaboração de um perfil de vida religiosa e lúdica, servindo de ferramenta importante na construção de formas de resistência grupal e identidades coletivas. Curiosamente, era muito comum escravos brigarem com seus senhores e conseguirem o direito de cantar, dançar e tocar em atenção aos seus cultos religiosos, sem a permissão do feitor e a interferência da polícia.

Os rituais de devoção [...] praticados estavam associados a um conjunto muito peculiar de fundamentos culturais e religiosos: a adoção de formas de celebração em que música e dança, ritmo e movimento estão equilibrados numa mesma e única linguagem espiritual; a possessão pela divindade; a forte conexão desses rituais com as raízes africanas, valendo-se principalmente da tradição oral [...]. (SCHWARCZ e STARLING, 2015, p. 105, grifo é meu).

Segundo Lody (2008, p. XVIII), o modelo de candomblé baiano “é uma espécie de autenticação de patrimônio”, ou seja, o mais próximo das matrizes da realidade africana, tal qual a África no momento da transposição dos negros para o Brasil. Certamente essa “baianização” da cultura afro-brasileira ultrapassa os limites das casas de candomblé e assume algo de projeção turística, estabelecendo uma padronização de um patrimônio diversificado. Isso incentiva os participantes dos terreiros e a quem se serve dessa cultura ultramarítima, com poucos contornos da cultura local. Para dar visibilidade, volto às Escolas de Samba do Rio de Janeiro, que executam a sua função ao enaltecer a cultura do negro e do candomblé por vias do popular, na ocasião de comemoração da festa do carnaval.

Os sambas “bebem na fonte” das oralidades e na fonte das narrativas africanas de resistência, sobretudo, a do tempo. RESISTIR, para o africano, tornou-se algo bastante instigante, já que se refere à perpetuação, pela palavra falada, de uma cultura esquarterada pelo tráfico negreiro. Ao traçar o perfil antropológico de Xangô, deus africano do trovão, Tavares (2008, p. 16) salienta que a cultura do negro no Brasil criou as próprias estratégias e resistência para um grupo que não

²⁵ O ambiente da “velha” escravidão, para fazer oposição à expressão de Schwarcz e Starling (2015), remete naturalmente ao escravismo do século XIX. Como atestam as historiadoras, “Padres, militares, funcionários públicos, artesãos, taberneiros, comerciantes, pequenos lavradores, pobres e remediados, e até libertos possuíam escravos. Por essas e por outras é que a escravidão foi mais que um sistema econômico: ela moldou condutas, definiu desigualdades sociais, fez de raça e cor marcadores de diferença fundamentais, ordenou etiquetas de mando e obediência, e criou uma sociedade condicionada pelo paternalismo e por uma hierarquia estrita” (SCHWARCZ E STARLING, 2015, p. 96, grifo meu).

possui “outras armas a não ser sua crença na vida, no poder do existir, na energia de seus orixás, que lhes propicia axé – poder de realização, fazendo com que vejam o lúdico como uma maneira que o grupo entendeu”. Aliás, não havia motivo dos negros escravizados reverenciarem os orixás que trouxessem algum proveito aos seus algozes. Preferiam, na verdade, os orixás guerreiros²⁶ e os “orixás de fundamento de sua vida, cultura, raiz e coesão” (TAVARES, 2008, p. 64), pois, o culto, nas prisões, era mais do que uma necessidade da existência, era um imperativo arraigado de sobrevivência, que estabelecia laços pessoais e culturais entre os escravizados que, por vezes, agrupavam-se em torno do deslocamento de negros nos eixos Brasil/ Caribe – Cuba e Haiti.

RESISTIR seria, para o africano, MELHOR LEMBRAR e LUTAR dentro sincretismo construído ao longo do tempo, exercido também pela “função guerreira” dos orixás. Do panteão presentes no Brasil, a imagem mais cultuada é a de Iemanjá (na qualidade “Ogunté”) leva o *abebé* – leque, espécie de símbolo da energia feminina – além do alfanje, na mão direita, da mesma forma que Oxum. Omolu aparece com a lança e o *xaxará*. Oxaguiã aparece de posse de uma espada. Exu exhibe o tridente. Iansã carrega o *alfange*, tipo específico de espada. Oxumarê traz lança e serpente. Obá, igualmente, impõe a espada diferente de Iansã. Como responde pelas ervas e pela medicina, Ossaim vai também representar os vegetais venenosos. Nanã, ao evocar sua lama matriz, representa, em tese, a morte. Por fim, Oxalá carrega o *apaxorô* – místico e mágico cajado que “ata e desata, fere, destrói ou vivifica” (TAVARES, 2008, p. 64). Oxalá, recorda Tavares (2008, p. 64), é “a suprema representação do espírito ancestral, como, em última análise, os orixás todos são, com raras exceções”. Verger (2002, p. 252), ao documentar a cultura africana, aponta que Oxalá ocupa uma posição incontestada dentro da escala de orixás. Sua função foi de criar o mundo em que vivemos e sua mitologia.

²⁶ Normalmente a idéia de orixá guerreiro é relacionado a Ogum, no sincretismo mantido com São Jorge. O que se vê, todavia, é algo além. Na verdade, volto a sublinhar, todos os orixás cultuados no Brasil imprimem a questão da guerra, da resistência, da superação de demandas.

2.3 O folclore na literatura

Dentro e fora do espaço religioso, circulam infindáveis narrativas de tradição oral, com seus ricos personagens, suas intrigas, tempos, clímax, enredos e desenredos. São narrativas e *performances* que interferiram no vocabulário, na literatura canônica escrita, em filmes, novelas, escolas de samba etc. Mário de Andrade, atento a tais manifestações, condensou à sua arte todos os elementos africanos possíveis para a criação de um testemunho, um manifesto, em prol de um diálogo mais profícuo entre a culturas dos candomblés, por exemplo, e a tradição hegemônica, alimentada por uma alta sociedade paulista. Além de entusiasta da Semana de Arte Moderna de 1922 e do Modernismo que daí surgiu, Mário de Andrade foi poeta, ensaísta, crítico literário, musicólogo, grande folclorista e etnólogo – as duas últimas ocupações bem em consonância com a questão do conto popular, amplamente discutida neste trabalho. Imbuído de projetar uma cultura genuinamente brasileira, *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* veio a lume em 1928 como o maior testemunho narrativo do Modernismo. Denomino-o como espécie de *romance-tese*²⁷, considerando a sua importância e genialidade, marcada, sobretudo, por mesclar formas e valores antagônicos – “atraso e modernidade, sertão e litoral, folclore e vanguarda” – que “conduz uma síntese artística superior, na contramão da redução alegórica” (RUFINONI, 2006, p. 17). Mário de Andrade materializou os ideias modernistas em forma de *rapsódia*, tessitura erudita baseada no repertório popular. “Pode-se dizer que *Macunaíma* é uma antologia do folclore brasileiro cuja realização se deve às pesquisas de Mário bem como à sua reflexão sobre o Brasil”, sintetiza o prefácio de Rufinoni (2016, p. 14) para a edição da obra publicada em 2016. Entre todos os vieses de leitura, está o Brasil da margem que sempre fugiu dos românticos e foi alvo, dentro de contornos deterministas, do Naturalismo brasileiro. O início do século XX evocou não só uma nova arquitetura (com Oscar Niemeyer) e a uma nova música (com Heitor Villa-Lobos), mas também promoveu a

²⁷ Na análise de Rufinoni (2016, p. 17) para corroborar o diálogo entre o popular e o erudito. Segundo a autora: “Fiel ao empreendimento estético e ideológico de Mário de Andrade, a especificidade da arte de vanguarda em *Macunaíma* é a apreensão de um Brasil cuja autenticidade repousa nas práticas mítico-mágicas das comunidades iletradas; daí a tarefa da arte moderna em face do contexto local: reinventar, a partir da captação do funcionamento dos diversos núcleos estruturais desse arsenal pouco conhecido, em material novo, erudito, reflexivo e crítico que possa dialogar livremente com as fontes, acrescidas de outras que lhes dão respaldo e densidade”.

ressignificação do gênero romance ao recuperar elementos populares na escrita. No caso de *Macunaíma*, o próprio subtítulo – *o herói sem nenhum caráter* – reitera a ironia criada em torno da figura do herói clássico, acadêmico. No capítulo dedicado à “Macumba²⁸” (7), Mário de Andrade, quase em exercício filológico, combina gírias, provérbios, neologismos, ditos populares, superstição (inclusive da religião), além de exagerar no emprego de africanismos e indianismos, e em uma sintaxe que, por vezes, incorpora elementos da língua falada:

Era junho e o tempo estava inteiramente frio. A macumba se rezava lá no Mangue no zungu da Tia Ciata, feiticeira como não tinha outra, mãe-de-santo famanada e cantadeira ao violão. Às vinte horas Macunaíma chegou na biboca levando debaixo do braço o garrafão de pinga obrigatório. Já tinha muita gente lá, gente direita, gente pobre, advogados garçons pedreiros meias-colheres deputados gatunos, todas essas gentes e a função ia principiando. Macunaíma tirou os sapatos e as meias como os outros e enfiou no pescoço a milonga feita de cera de vespa tatucaba e raiz seca de araqu. Entrou na sala cheia e afastando a mosquitada foi de quatro saudar a candomblezeira imóvel sentada na tripeça, não falando um isto. Tia Ciata era uma negra velha com um século no sofrimento, javevó e galguincha com cabeça branca esparramada feito luz em torno da cabeça pequetita. Ninguém mais enxergava olhos nela, era só ossos de uma compridez já sonolenta pendendo pro chão de terra.

No trabalho lexicográfico de Borba (2011, p. 865), com a proposta de explorar um *corpus* contemporâneo, localizo, entre os significados para MACUMBA (de origem angolana), a tradicional e a mais festejada das acepções empregada pelos adeptos da religião, referente ao “sincretismo religioso, derivado de elementos de várias religiões africanas, indígenas brasileiras e do cristianismo”. Ao lado disso, há o significado concorrente (“magia negra, feitiçaria”; “ritual de feitiçaria”), presente no discurso de grupos religiosos opostos, que, pelo caráter antitético, se rivalizam. Quando se considera a forma MACUMBA como manifestação cultural, já que também pode significar “dança própria desse ritual”, o emprego evidente é por Mário de Andrade. Ainda dentro do século modernista – período relevante para a popularização do popular e das artes em geral –, apenas oito anos depois da publicação de *Macunaíma*, Jorge Amado publica *Mar morto* em 1936, após ter

²⁸ A “macumba” é uma prática sociocultural acima de tudo. Nesse sentido, evoco Rufonini (2016, p. 28) para quem o “substrato popular pressupõe a aprendizagem e a valorização das práticas silenciadas e recalçadas pela cultura letrada, mas é também capaz de ver marcas que a incipiente industrialização crava na subjetividade (‘os homens são máquinas’). A autora prossegue: “Em *Macunaíma*, o povo é um *sentido de povo* tomado à sua práxis, entre rito e criatividade, religiosidade. O funcionamento profundo das estruturas e mecanismos do universo mágico é mobilizado e refeito pelas mãos do artista – mas o sujeito permanece ausente” (RUFONINI, 2016, p. 29).

demonstrado, desde o ano anterior, com *Jubiabá* (1935), a necessidade de incorporar a cultura do candomblé ao seu texto. Jovem e experiente escritor, Amado ficou conhecido, mesmo distante do Brasil, por popularizar a nossa cultura e o que estava no seu bojo. A exemplo mesmo de *Mar morto*, obra de caráter lírico-popular, está a voz de um narrador preocupado em convocar ouvintes para o texto que se anuncia: “Vinde ouvir essas histórias e essas canções. Vinde ouvir a história de Guma e de Lívia que é a história da vida e do amor no mar” (AMADO, 2008, p. 9). E as narrativas populares caminham à beira dos cais da Bahia, assim como à beira de outros cais, de outras praias, com uma autoria coletiva, que aumenta e diminui a cada versão emitida, o que só engrandece o folclore brasileiro: “O povo de Iemanjá tem muito o que falar” (AMADO, 2008, p. 9).

A dança domina a sala, Iemanjá dança mais que todos, só ela não dança, apenas olha Guma de quando em vez, com aqueles olhos feitos de água, com seu cabelo escorrido, seus seios ainda nascendo. Iemanjá mandou a sua mulher, aquela que ele pediu ainda menino, no dia que sua mãe apareceu. E ele não duvida um instante que a possuirá, que ela dormirá em seu saveiro, será sua companheira nas viagens. E canta para Iemanjá dos cinco nomes, mãe dos homens do cais, sua esposa também, que vem para eles nos corpos de outras mulheres que aparecem assim de repente nas suas macumbas. (AMADO, 2008, p. 88)

Mesmo que Jorge Amado se enquadre dentro da tradição escrita, é à polifonia da tradição oral que o escritor baiano reverencia, incorpora e reproduz em sua obra. Assim, falar da Bahia, das baianidades, das ruas, dos becos, do que corre “à boca pequena” nas ruas e nos bares, tornou-se uma marca de um estilo irreverente nem sempre bem compreendido no meio acadêmico²⁹, já que ousou evocar o “sujo” da linguagem, assim como o “sujo” das temáticas, que consubstanciam prostitutas, bêbados, homens e mulheres do povo e do candomblé. Jorge Amado ao lado de Dorival Caymmi “inventam”³⁰ a Bahia, na acepção de João Ubaldo Ribeiro e Ana

²⁹ Para Bosi (1997, p. 405-7), por exemplo, Jorge Amado não tem um lugar privilegiado no celebrado *História concisa da literatura brasileira*, que tem auxiliado na formação de muitas gerações. Em tal obra, Amado não só é taxado de “cronista de tensão mínima”, embora tivesse êxito entre os leitores, fato reconhecido por Bosi. Para ele, a obra do autor de *Mar morto* é notória pelos seguintes fatores: “pieguisse e volúpia em vez de paixão, estereótipos em vez de trato orgânico dos conflitos sociais, pitoresco em vez de captação estética do meio, tipos ‘folclóricos’ em vez de pessoas, descuido formal a pretexto de oralidade...”. Não se pode esquecer o valor que está sendo dada à oralidade, sobretudo na veia antropológica na qual a pesquisa está inserida.

³⁰ No posfácio para a edição de 2008, publicado pela Companhia das Letras, Ana Maria Machado se apropria de uma expressão cunhada por outro notável escritor baiano: “Recentemente, o escritor João Ubaldo Ribeiro escreveu que a Bahia foi inventada por Jorge Amado e Dorival Caymmi. Em

Maria Machado. 1941 foi um ano importante para Caymmi. Encantado ainda com a leitura de *Mar morto*, o poeta compõe *É doce morrer no mar* – uma referência mais uma vez *modus vivendi* baiano e da África na Bahia (de todos os santos). No registro de Stella Caymmi (2001), neta do compositor, o avô estava em almoço com Amado e o cantor ali mesmo demonstrou ao amigo seu apreço por *Mar Morto*: “vamos fazer um concurso e todo mundo aqui vai participar. Eu comecei: ‘É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar’. Propus a ele: Para escolher, escrevam três trovas, para eu encaixar no estribilho, porque eu vou fazer a música”.

A canção dos artistas baianos recupera uma parte (e em parte) a mitologia africana celebrada pelos terreiros de candomblé, incorporada ao folclore baiano e de todo o Brasil, da mesma forma que muitos medos (das magias) africanas, foram assimilados, antes de tudo, pelos brancos e colonos negros às lendas indígenas, e agregaram-se aos portugueses. Nos contos populares, o subjugo é coletivo, e o medo é criado para uma comunidade inteira.

Monteiro Lobato também investiu no medo e nos seus mistérios. Após a publicação, em 1920, de *A menina do narizinho arrebitado*, publica, em 1921, *O saci* – rico material compilado a partir de pesquisa sobre o saci, lançada em 1917 (1ª edição), depois em 1918 (2ª e última edição), contendo relatos recolhidos de leitores de *O Estado de São Paulo*³¹. A obra sinaliza para o objetivo de “difundir, agora entre o público infantil, aspectos de nossa cultura popular, tematizando, sobretudo, sobre o folclore, mais especificamente, a figura do saci³²” (CAMARGO, 2006, p. 88). Considerando a relação entre medo e folclore, exemplifico, a seguir, com a “palavras” do próprio Lobato:

dupla condição de baiano e romancista, João Ubaldo acertou em cheio. É com esses dois que esse mito nasce, cantado em prosa e verso. E talvez *Mar morto* seja a certidão desse nascimento”.

³¹ Em *A barca de Gleyre* (2010a), Lobato registra, para o amigo Godofredo de Moura Rangel, suas intenções sobre ao plano de se tornar editor da obra dedicada ao público infantil. Assim Lobato diz: “resolvi tornar-me editor. Começo publicando os contos de Valdomiro Silveira, outros do Agenor Idem e o Saci-Pererê. Faço a experiência com esses três livros e, conforme correrem as coisas, ou continuo ou vou tocar sanfona. O Saci é um livro sui generis – para crianças, para gente grande fina ou burra, para sábios folclóricos; ninguém escapa. Dará dinheiro. Faço tal reclame de você que todo mundo em São Paulo está de olho em Santa Rita [...]” (LOBATO, 2010a, p. 406, grifos do autor)

³² Corroboro a assertiva de Camargo com a explicação de Goto (2017, p. 1): “A literatura folclórica não é apenas uma forma de resgatar a cultura popular (seus hábitos e costumes), mas também uma forma de explicar o modo de pensar de uma dada comunidade. As transformações de um mito, por exemplo, podem ser estudadas através da comparação de suas versões em circulação em diferentes épocas”.

Pedrinho calou-se. Embora nunca houvesse confessado a ninguém, percebia-se que tinha medo de saci. Nesse ponto, não havia nenhuma diferença entre ele, que era da cidade, e os demais meninos nascidos e crescidos na roça. Todos tinham medo de saci, tais eram as histórias correntes a respeito do endiabrado moleque de uma perna só. (LOBATO, 2011, p. 20)

Monteiro Lobato idealizou um Brasil progressista, capaz de transformar realidades tão contraditórias que consumiram o país, com as diversas misérias, inclusive a econômica, sobretudo, a que acometeu as populações rurais. Com uma rica autenticidade, Lobato manteve-se fiel à cultura caipira dos interiores³³, cujas lições lhe foram deixadas por seus ancestrais, e que ele perpetrava, disseminando entre os filhos. Como parte da cultura, podemos apontar os mitos, as superstições, as credices, como Saci-Pererê. De expressão “irônica, zombeteira, e até um pouco maléfica” (BLONSKI, 2004, p. 165), o Saci pode ser comparado tanto ao Exu Africano, quanto ao Diabo de tradição católico-cristão. Fisicamente possui um corpo de porte adulto, com apenas perna, de cuja falta lamenta-se bem raramente.

Diante disso, pode-se dizer que a sociedade investe nos seus mistérios pela memória, alimentada pelas tradições das narrativas orais. Insisto na figura do Saci por enxergar nela um mito tipicamente brasileiro renovado e recriado a cada reconto (Cf. 2009), sobre o qual recaem os diversos discursos, que construíram a miscigenação: o branco, o índio e o negro, nesta ordem de poder ideológico, segundo Cascudo (2002, p. 47-8). Em termos de narrativa e folclore disseminado pelo mundo das oralidades, há uma proximidade de falas amalgamadas e revisitadas no universo mitológico, reservando para cada grupo uma renovação constante da forma de contar sobre tais figuras. A narrativa mitológica ou folclórica que aparece em determinado lugar vai ressurgir em outro espaço sob novo contexto antropológico. Resta-me apenas a dúvida sobre as origens dessas narrativas: de onde vieram? Onde primeiro surgiram? Na África, dentro de sua conhecida complexidade e antítese? Ou foi no eixo eurocêntrico Grécia-Roma? Por que narrativas como a do Saci permaneceram fomentadas por vozes contadoras de

³³ O Jeca Tatu é seu representante autêntico, imune às influências que não sejam as dos seus pares e as do ambiente em que vive. Quando a tristeza lhe corrói a alma, toma o violão e entoia as canções que o sentimento lhe dita. Tem a natureza, a mata e a simplicidade como suas companheiras. Identifica-se com elas, compreende-as, interpreta-as. Ao cair da noite, quando o silêncio impera, se o caboclo ouve um ruído que não identifica, logo lhe vem a suspeita de que se trata de algo acima de sua compreensão. Nesse momento fala o medo, fala o sobrenatural: “É o Saci!” E o seu olhar percorre o ambiente à procura da cruz, presa no batente da porta.

histórias, que ganharam notoriedade na tradição oral e com o reconhecimento da escrita? Confiou-se na força das oralidades. A busca das origens é totalmente inócua para Cascudo (2012, p. 9): “Dispensável é qualquer discussão sobre a permanência do folclore no tempo e no espaço”.

Medo, escuridão, dinamismo, maldade, trapaça, embuste, complexidade, dúvida, ambiguidade. Tudo remete ao universo do Saci, sob o signo da miscigenação e do renascimento antropológico, cujos discursos estão eivados das mais variadas nuances mitológicas do mundo inteiro. “Ninguém pode tornar-se Saci e andar pedindo fumo pelos caminhos noturnos. Saci é Saci a vida inteira” (CASCUDO, 2002, p. 127). O que mais interessa é problematizar a permanência da mesma narrativa recuperada ou batizada em contextos culturais diferentes, com performances muito particulares, o que nos garante uma leitura, transformada em índice de um determinado país. Todas as frentes mitológicas do Saci, “o mais recente dos assombros nacionais” (CASCUDO, 2012, p. 135), convergem para o medo e o mistério, para o aspecto dúbio ou duplo do ser humano em constante tensão, já anunciado pelas tragédias gregas e romanas. Exu (África) ou Saci (Brasil) seria bom e mau tanto quanto Medeia e Édipo. Como ensina Cascudo (2012, p. 9), todas as nações, etnias, grupos sociais, famílias, categorias profissionais, “possuem um patrimônio de tradições que se transmite oralmente e é defendido e conservado pelo costume. Esse patrimônio é milenar e contemporâneo”. É o caso dos mitos arrolados a partir da figura de Exu. Todos eles atravessaram o tempo e as nações, crescendo, dentro de cada nação, “com os conhecimentos diários” desde que se integraram aos “hábitos grupais, domésticos ou nacionais” (CASCUDO, 2012, p. 9).

No campo semântico, a partir do quadro exposto, temos aspectos variados, pensando, como Cascudo (2002, p. 47-8), a partir das etnias fundadoras no que diz respeito ao Brasil. O processo de “eufemização” da imagem do Saci-Pererê é também proposta por Monteiro Lobato não apenas na síntese da descrição do moleque, que acontece no livro *O Sacy-Pererê*, como também “no desenho a nanquim que ele faz, e que retrata o capetinha numa versão de criança, sem chifres, sem o porrete e com expressão observadora, desconfiada”. Com essa experiência de “escrever” *O Saci*, Lobato redimensiona a prática de CONTAR e OUVIR histórias, enaltecendo-as como duas práticas discursivas e/ou competências linguísticas, surgidas primeiro na nascente da oralidade. Lobato foi adaptar tudo isso dentro da modalidade escrita.

Na obra *O Saci*, outros mitos são resgatados, em prol da permanência, sobretudo aqueles ligados ao universo do medo, ganharam a popularidade folclórica para o público infanto-juvenil do início do século XX. No caso, histórias dispersas se repetem e são reincidentes para explicar a humanidade ou a civilização de determinado grupo social. Muito do folclore brasileiro (e das narrativas que daí advém) se relaciona ao medo e ao sobrenatural, este último já tão ordinário para os personagens do Sítio do Pica Pau Amarelo: “Por que é que há coisas horríveis?” (LOBATO, 2011, p. 43), indaga a negra Nastácia. Segundo o Saci, de Lobato: “A mãe do medo é a *incerteza* e o pai do medo é o *escuro*. Enquanto houver escuro no mundo haverá medo. E enquanto houver medo haverá monstros [...]” (LOBATO, 2011, p. 44, grifos do autor). Talvez o que mais tenho repetido seja a evidência de *tradição* e *permanência*. São as armas do folclore e da literatura oral. Como argumenta Cascudo (2012, p. 305), dentro da vasta experiência que congrega, onde o homem estiver residirá nesse espaço uma fonte inesgotável, de múltiplas possibilidades de criação e de difusão folclórica, o que corrobora a tese aventada, neste trabalho, de que somos o princípio e o fim do processo narrativo, antecedemos, o discurso que criamos e somos o próprio discurso, somos uma narrativa em potencial e no sentido semiótico do termo. “Não apenas contos e cantos, mas a maquinaria faz nascer hábitos, costumes, gestos, superstições, alimentação, indumentária, sátiras, lirismo, assimilados nos grupos sociais participantes” (CASCUDO, 2012, p. 305). Além dos medos e dos mistérios, há um sem número de discursos que compõem o nosso folclore e suas narrativas. A superstição, por exemplo, surge possivelmente como uma das mais instigantes indagações acerca da cultura popular. Independente de qualquer atualização arqueológica, o folclore é vida contemporânea e a superstição está no humano como uma apreensão temerosa, em uma mesma ameaça espantosa, no mesmo sinal de súplica; valoriza o imprevisível de registros milenares e distantes, além de presente na memória dos povos ignorados. Todos temos memória e historicidade e a superstição integra esse pré-discurso sobre as nações.

Sempre surpreendeu nos livros respeitadas, o resultado que a fé transmitia à confiança devota, observando-a nos mais humildes servos familiares, tímidos, analfabetos, pobres. Outra forma de manifestação foram os oráculos, ditado pelas adivinhas da tradição. Também há as frases decisivas e curtas, repletas de “sabedoria hermética”: “- *Faz mal! Não dá certo! Atrasa! É o contra!*” (grifos do

autor). A função é de aconselhar, de orientar, de corrigir. Ao menos no Brasil, fruto de tantas outras contribuições, tais frases de efeito³⁴ estariam na mesma condição de outras atitudes discursivas resgatadas, nas diferentes narrativas, como: rezas-fortes, banhos de cheiro, cascas de tronco do lado-que-o-Sol-nasce, mesinhas serenadas, praieiras para esconjurar de febres incontáveis, a defumação de leitões, aposentos, brinquedos imóveis, a coruja retangular do papel de seda, o navio do papelão, o cavalo de pau de talo de carnaúba. Também fez parte das infâncias as “doenças folclóricas” como: verruga por apontar estrelas, frieira por ter pisado em caruru, dentada de caranguejeira, mijo de maritacaca, dormir de olhos abertos, entalo, cobreiro, espinhela caída. É por isso que o “folclore estuda a solução popular na vida em sociedade” (CASCUDO, 2012, p. 305 – grifo meu). Ou seja, o folclore é a resposta à lacuna deixada pela ciência, o que foge do plano científico e filosófico, encampado pela categoria do popular-religioso. Para a etnografia de Freyre (2006, p. 407), superstições vão desdobrar-se na crença em bruxarias e/ ou feitiçarias, presentes desde a realidade do Brasil-Colônia, e incorporados nos costumes cotidianos e na literatura oral:

Como em Portugal a bruxaria, a feitiçaria no Brasil, depois de dominada pelo negro, continuou a girar em torno do motivo amoroso, de interesse de geração e de fecundidade; a proteger a vida da mulher grávida e da criança ameaçada por tantos males – febres, cãibra de sangue, mordedura de cobra, espinhela caída, mau-olhado. A mulher grávida passou a ser profilaticamente resguardada desses e de outros males por uma série de práticas em que as influências africanas misturaram-se, muitas vezes descaracterizados, traços de liturgia católica e sobrevivências de rituais indígenas.

A superstição, como manifestação folclórica, sobressai-se pela sobrevivência dos cultos que desapareceram. O que sobra para tais “textos”, à disposição do falante sempre que evocado, é a atualização das proibições ou “atos vocatórios de infelicidades de outrora”: novas informações, como os detalhes de um século, são acomodadas dentro da mesma alçada e tornam-se visíveis no automatismo da mímica (como o sinal da cruz), a enunciação de frases que afastam o mal (“vade

³⁴ Sobre frases-feitas supersticiosas, Cascudo (2013, p. 132) declara: “O *É proibido* do direito penal reaparece no *Faz mal* popularíssimo e com maior extensão jurisdicional. A superstição vale crédito; de *credere*, acreditar. Que é um ‘conceito’ senão uma superstição, imperativa e renovável? Não creiam que a superstição esteja cedendo sob a pressão científica. Muda de continente e não de conteúdo. Há uma superstição científica que segue como uma sombra a irmã formal e grave, vez por outra confundindo-se notadamente no domínio da interpretação psicológica [...]. A propaganda é uma fórmula supersticiosa, impondo aceitação antes da evidência.” (Grifos do autor).

retro”) ou a renúncia que denuncia os limites genuínos de devoções perdidas ao longo das nossas histórias.

Ao relacionar pontos do folclore na sua representação com o conto popular, o intuito foi trazer à baila a compreensão teórica sobre folclore para este trabalho e aludir o repertório social que constitui a memória brasileira. Os falantes – no caso, as Bordadeiras – vivem inseridos dentro da complexidade cultural referida e a partir daí produzem narrativas por meio da tradição oral (com muitos recontos), e da tradição escrita, dentro das formas encampadas pelo gênero narrativo, como o conto, a novela, o romance, a crônica e o relato.

3 EXISTE LITERATURA ORAL?

[...] tantas linguagens quantos desejos houver.

Roland Barthes

Neste capítulo, com o auxílio sobretudo da concepção consolidada por Mato (1992), chegou a etapa, dentro do sistema conceitual da presente pesquisa, de interrogar sobre a validade epistemológica da expressão “literatura oral”, vastamente empregada em situações em que se evoca a temática do folclore e contos das tradições orais. O objetivo seria também problematizar a figura do autor e o conceito de autoria, ambos variáveis com a época em que estão inseridos. Como se verificará na análise do *corpus*, muitas vezes as Bordadeiras, de posse de suas *performances* ou fazendo referência a elas, assumirão a função de agente maior da narrativa recobrada.

3.1 Manifestações poéticas da oralidade

A literatura, como salienta Barbosa (2001, p. 22), por ter sua origem no âmbito popular, foi difundida por meio do canto (as cantigas medievais) e das declamações. A linguagem era clara e praticamente musical como se verifica também nos jograis, repentes, adivinhações, e só depois alguns desses gêneros foram incorporados pela escrita como os textos palacianos. As poesias, ditas como cultas e compostas na primeira metade do século XII, foram compostas em língua provençal e divulgadas pelo canto de julgadores que recorriam a numerosas cortes da França, da Catalunha e do norte da Itália. Esse tipo de produção, como amplamente divulgado pelos fundamentos da literatura portuguesa, revelava como grande tema o amor e, como veículo, a voz das canções. Ao trovador, autor das composições, não designaram poeta, tampouco seus textos considerados poesia. Segundo Ríquer (2004, p. 50):

Este procedimiento de transmisión oral, de la voz del ejecutante a los oídos del receptor, suponía, como es natural, que esta poesía viviera efímeramente y limitada al recorrido que hacía el juglar y a los pocos capaces de recordarla de memoria. Se hizo imprescindible, pues, poner por escrito las composiciones de los trovadores para su conservación fija y para que los interesados por esta literatura, desde los mismos trovadores y juglares hasta los escritores de todo género, amantes de las letras, aficionados e incluso bibliófilos, tuvieron cómodamente a su alcance las canciones, sirventeses y coplas de los trovadores más famosos y conocidos. Y así surgieron los cancioneros, manuscritos por lo general en buen pergamino, bien caligrafiados, a veces ricamente ornados e ilustrados con miniaturas, en los que se transcribía el texto de poesías de trovadores, en ocasiones también con la notación musical. Gracias a estos cancioneros, de los que se conserva casi un centenar, hoy conocemos el texto de las 2.542 composiciones poéticas que constituyen la literatura provenzal trovadoresca³⁵. (Grifos meus)

A partir das ponderações de Riquer (2004), volta-se ao ponto da *memória* no período de produção medieval. Mesmo com um registro escrito das cantigas, tais textos só assim se tornavam quando executados oral e musicalmente como o que hoje denominamos de gênero canção (letra + melodia). Com isso, retomo uma questão ceifada em torno do equívoco da antiga supremacia da escrita. O intuito é sinalizar para as possibilidades que existem de integrar as duas modalidades da língua, além de tentar elevar o exercício das narrativas orais como manifestação cultural mantida pela própria prática de contar histórias. Os trovadores pertenciam ao clero ou à nobreza, criavam a melodia para os poemas e os cantavam para um seleto grupo da corte. Quando também se lançavam na tarefa de cantar poesia, o texto não mostrava o perfil narrativo. O desejo era cantar para a mulher que, muitas vezes, amavam, o que aponta para o valor argumentativo e catártico das cantigas. Entre os mais populares, quem executava as canções, sem criá-las, eram os *jograis*. Em todas as composições, havia a participação da oralidade, ou seja, ela era tratada como recurso imprescindível para a execução dos textos como notável no

³⁵ Tradução para o português: “Este procedimento de transmissão oral, da voz de quem executa aos ouvidos do receptor, suponha, como é natural, que esta poesia vivera efemeramente e limitada ao caminho que fazia o trovador e aos poucos capazes de lembra-la de memória. Tornou-se imprescindível, portanto, colocar por escrito as composições dos trovadores para sua conservação fixa e para aqueles interessados por esta literatura, dos mesmos trovadores e poetas até os escritores de todo gênero, amantes das letras, fãs e até mesmo bibliófilos, tinham confortavelmente ao seu alcance canções, rimas e versos dos trovadores mais famosos e conhecidos. E assim surgiram os cancioneros, manuscritos em geral em bom pergaminho, bem caligrafados, às vezes ricamente adornados e ilustrados com miniaturas, nos quais se transcrevia o texto de poesias de trovadores, às vezes com a nota musical. Graças a estes cancioneros, que se mantêm quase um século, hoje conhecemos o texto das 2.542 composições poéticas que constituem a literatura provençal trovadoresca”.

cancioneiro contemporâneo³⁶. No século XIII, expressa-se tudo por meio das rimas, até mesmo a história natural e a medicina, fora a literatura da Índia antiga que documentava toda a ciência em forma de versos. Essa popularidade leva-nos a crer que a declamação e a apresentação oral eram os meios mais consagrados para se comunicar. "Não a declamação pessoal, sensível, expressiva, mas o recitar apressado, pois em épocas literárias mais primitivas o verso era o meio cantado numa melodia fixa" (HUIZINGA³⁷, 2010, p. 510). Com a nova necessidade da prosa, há o desejo pela expressão, o surgimento da leitura moderna em oposição à velha apresentação oral. A tudo isso também se relaciona a distribuição dos pequenos temas em capítulos, na mesma medida em que os livros mais antigos não se segmentavam assim. Requeria-se mais da prosa do que da poesia (oral), "nas antigas formas rimadas, ainda se aceitava tudo; a prosa, ao contrário, é a forma artística" (HUIZINGA, 2010, p. 510).

Na segunda época medieval (que compreende o século XV e início do século XVI), a poesia consumida pela nobreza nos palácios já dispensa a música, deixa de ser cantada e passa a ser dita, declamada. É a poesia palaciana que, além de uma elaboração maior do que as cantigas, atenta-se para o uso de redondilhas, aliterações e ambiguidades. Quanto à temática, tanto o amor platônico quanto a exaltação sensual ou recatada da mulher amada podem aparecer explorados nos textos. Como salienta Huizinga (2010, p. 485), a literatura no século XV apresenta um efeito enfadonho e cansativo, com a exceção de alguns poucos poetas. Com frequência, a repetição da mesma temática formal: o passeio matinal no início de maio, o debate entre o amante e a dama, ou entre duas amigas ou entre qualquer outra variação minuciosa sobre o amor.

Todo esse cenário caminha com as produções populares transmitidas de geração para geração. Já em fins do século XVII, noticiou-se a publicação de alguns principais contos da tradição oral, agora sedimentados pela escrita. Considerando a tradição escrita de até mesmo deixar registrado à sua maneira a tradição oral, a língua, sob outra perspectiva, vai despontar como a personagem protagonista sobre a qual o usuário se debruça. Para Gil (2013, p. 437):

³⁶ Ver, neste capítulo, explicação dada a partir das canções de Caetano Veloso. Retorna-se ao ponto para ratificar a informação anterior. As cantigas sem a melodia seriam de outro gênero.

³⁷ Huizinga (1872-1945), importante historiador da cultura no século XX, na obra citada (HUIZINGA, 2010), trata da Idade Média na França e nos países baixos.

A língua portuguesa como patrimônio cultural da humanidade transmite-se de uma geração para outra, em perspectiva diacrônica. Mas, em perspectiva sincrônica, ela é uma espécie de fratrimônio que une e irmana, no mundo, todos os cidadãos que escrevem, catam e falam a língua portuguesa. Nesse sentido, podemos compreender nosso idioma como um grande museu constituído de elementos sensíveis e inteligíveis.

Gil dá conta do primeiro ponto do processo ao refletir, de algum forma, sobre a permanência linguística e o resgate da memória cultural de um povo. Ambos facilmente se relacionam com a prática de contar histórias. É o que se vê de tempos em tempos. Assim, no universo que precede à escrita, a preocupação de quem narra é a de alimentar a tradição do narrado num tempo anterior. Para tal quadro, não há nenhuma preocupação com a forma significativa, o que só acontecerá com o surgimento da escrita literária³⁸. O narrador popular sabe de mente ou de cor, propiciando, sempre que necessário, a reelaboração ou o reconto de certos textos. A tradição escrita surge para corroborar a tradição oral, agora com as preocupações típicas da modalidade, como aquelas de natureza estilística e sobre fatores de coerência. Tudo isso favorece ao "fratrimônio" cultural da humanidade segundo Gil.

Os contos populares sinalizam como efetivamente a língua escrita serviu, a seu tempo, para nos unir e nos irmanar sem que pudéssemos apagar o que precedeu a este momento de codificação. Para Cascudo (1986), que mergulhou no assunto com afinco, "os motivos dos contos tradicionais são cinco, oito, dez mil, para todo mundo". No entanto, "variam infinitamente, mas os fios são os mesmos" (CASCUDO, 2004b) e serão visíveis na prática do RECONTO. Conforme salienta Silva, se recontar, como propõe o prefixo reduplicativo, é contar novamente, podemos incluir no processo uma série de opções de produtos obtidos com base em textos anteriores. "Recontar histórias pode tanto constituir uma atividade oral [...] como uma elaboração escrita, processo de que resulta de um texto para se lido". Muito desses textos foram depois recolhidos em antologias por estudiosos, com maior ou menor respeito ao original. Os textos foram recontados e reelaborados - ora recebendo à devida qualidade literária nas novas formas, ora perdendo com adaptações preocupadas em corrigir as matrizes populares, por tentar manter o vigor original, ou para se diluir em pasteurizações (MACHADO, 2010, p. 12). Por

³⁸ A produtividade dessa escrita literária se dá a partir do período Humanismo com o advento da escrita.

isso, é bastante difícil tratar de versão original quando se trata do universo ficcional. O discurso adâmico³⁹ não é reconhecido como discurso fundador e a estética do texto literário passa a reconhecida a partir do jogo intertextual. O repertório das Bordadeiras se expõe por algumas das questões: há a ideia e o desejo do narrar nos seus projetos discursivos sem a estilização literária. O que importa foi contar bem e de forma satisfatória. Afinal todo o processo de elaboração narrativa estava relacionado à catarse necessária advinda dos relatos. O importante, com o reconto, é manter a tradição oral viva com as suas idiossincrasias de estilo, de variedade e de modalidade linguística como reconto mantém viva a cultura de outrora pela simbiose com universo da escrita. São todas as formas de dizer a cultura popular e "fazem parte de um patrimônio comum de todos nós, um tesouro que a humanidade vem preservando pelos tempos afora" (MACHADO, 2010, p. 13). Dentro da história do Brasil, aliás um importante episódio da nossa formação cultural, o repertório de contos maravilhosos contados por negros e seus descendentes era europeu, transmutado pela habilidade e linguagem africanas. A palavra, como sentença Zumthor (2010, p. 14), "se apoia no instinto de conservação; conservar-se é nutrir-se; uma pulsão de linguagem repete na articulação da voz aquilo que se confirma alhures, entre conservação e erotismo".

Na reunião dos *Contos tradicionais do Brasil*, em 1967, Cascudo, ao propor uma tipificação pedagógica para o entendimento dos textos, pondera e sinaliza que o conto popular é, antes de tudo, "o primeiro leite intelectual". A mãe preta protagonizada nas obras de Gilberto Freyre surge das *mil e uma noites* a "Sherazade humilde" sem os prêmios e as consagrações, inclusive de reconhecimento cultural, já que toda contadora de história da senzala despontou nesta função tão cedo nas Casas-Grandes. Essas mulheres foram responsáveis pelos primeiros heróis e princesas, os primeiros sonhos, as primeiras cismas, os movimentos de amor, ódio, compaixão, solidariedade, tristeza, medo, paixão etc., todos ouvidos na infância. "Quando lhe ouvimos contar, segue, lentamente, ao nosso lado, emergindo nas horas tranquilas e raras de alegria serena". (CASCUDO, 1998, p. 10) É nessa esteira que o conto popular, cada vez mais aperfeiçoado pelas coletagens etnográficas, assume o caráter de vértice de ângulo, fruto do diálogo da

³⁹ Cf., por exemplo, com Pêcheux: "Deste modo, dado discurso envia a outro, frente ao qual é uma resposta direta ou indireta, ou do qual ele 'orquestra' os termos principais, ou cujos argumentos destrói. Assim é que o processo discursivo não tem, de direito, um início: o discurso se estabelece sempre sobre um discurso prévio." (Os grifos são meus).

memória com a imaginação. A primeira, aqui já explorada, é o arcabouço do edifício, ou seja, vai conservar traços gerais e esquemáticos do texto a ser contado. Já o segundo, modifica, ampliando, por assimilação, alguns aspectos da narrativa. Como se nota na leitura de tradição popular, o início e o final dos textos são as partes mais modificadas desse tipo de literatura⁴⁰.

É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omissos nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo.

De sua antiguidade, atestam detalhes de ambiente, armas, frases, hábitos desaparecidos. Raro é o conto que menciona as armas de fogo. Falam sempre de carruagem, espada, transportes a cavalo, reclusão feminina, autoridade paterna, absolutismo real. (CASCUDO, 1998, p. 11)

Para o folclorista, os contos aludem também:

ao cabelo solto das donzelas, às crianças enjeitadas que o achador envolvia com a capa, ao rei triste que só vestia branco, a co-habitação prévia, antes da marcha nupcial. Foram "usos", regras da vida diária, legalizados em sua ancestralidade histórica.

A partir das considerações Cascudo (2004b) apresentou a sua tipificação em doze categorias: contos de encantamento; contos de exemplo; contos de animais; facécias; contos religiosos; contos etiológicos; demônio logrado; contos de adivinhação; natureza denunciante; contos acumulativos; ciclo da morte; tradição. Na primeira edição da obra *Contos maravilhosos infantis e domésticos* - Tomo I⁴¹, de 1812, os irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhem Grimm (1786-1863) não fazem uma classificação com o mesmo rigor de Cascudo (1998), embora apresente um prefácio, de 1810, no volume, em que justifica a natureza e os objetivos da obra então

⁴⁰ Outras são, todavia, as características apontadas por Cascudo (1998, p. 11) para a definição e o reconhecimento de um texto popular, conforme já anunciado. São elas: (a) antiguidade; (b) anonimato; (c) divulgação; (d) persistência.

⁴¹ Os *Contos maravilhosos infantis e domésticos* é uma obra em três tomos. O primeiro (1812) contou com oitenta e seis narrativas recolhidas da tradição oral. Já o segundo volume, publicado três anos após o primeiro, reúne 70 novas narrativas. O terceiro tomo, sem tradução para o português, é de 1822. Trata-se de obra filológica que reúne comentários e notas, bem como variantes referentes ao material dos volumes anteriores. Com esses *Contos*, os Grimm entraram para o mercado mundial de livros dada o seu reconhecimento. Dentre os livros alemães mais traduzidos, a obra em questão chega a ultrapassar o *Manifesto Comunista* (1848), de Marx e Engels. A importância dos Grimm é tamanha que para a construção de uma identidade cultural é possível, inclusive, fazer uma comparação dos *Contos* com a *Bíblia*, de Lutero, ou com o *Fausto*, clássico de J. W. Goethe.

estreante: "tudo foi coletado na tradição oral na região de Hessen, e nas redondezas dos rios Meno e Kinig, no condado de Hanau, de onde descendemos". A ideia de compilar todo o material precioso vem do fato de que "as pessoas que as guardam são cada vez mais raras". As histórias, no entanto, não morrem com as pessoas. No caso, a escrita só ratificou o que já estava sedimentado pelo tempo em que já eram contadas. "O que de forma tão diversificada e repentinamente alegrou, comoveu e ensinou traz em si sua necessidade, e certamente provém daquela eterna fonte que deixa cair seu orvalho sobre tudo o que é vivo".

Os Grimm designam os contos populares de poesia, o que me pareceu bastante peculiar, considerando que, de acordo com Paz (2012, p. 22), "há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos muitas vezes são poéticos: são poesias sem ser poemas"⁴². O fato é que tais poesias se preservam, já que não será possível existir sem uma relação com a vida, "nasce com ela e volta para ela como as nuvens voltam para seu berço depois de terem regado a terra"⁴³ (GRIMM, 2012, p. 29). Tal natureza assemelha-se com todas formas populares e folclóricas de poesia, isto é, não são estáticas, uma vez que se transformam em todas as regiões. Estão em "quase em todas as bocas" e nem por isso têm sempre o conteúdo dos textos modificado drasticamente. Os próprios Grimm, aponta Mazzari (2012), na passagem do oral para o escrito, investiram em certa elaboração estilística, com padronização e homogeneização dos textos, passagens incompletas que foram complementadas, contradições diminuídas. Tal questão fica bastante visível na segunda edição dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, em 1819, quando, Wilhelm Grimm, principalmente, procurou adaptar cada vez mais às narrativas para o público infantil, diminuindo, logo de início as passagens de caráter sexual mais explícito.

Os textos reunidos nos volumes dos contos mais difundidos da tradição oral europeia contam com fórmulas recorrentes do "Era uma vez...", que antecedem histórias cujos eventos maravilhosos acontecem de maneira inteiramente normal e bem integrada ao contexto em que se insere. É como se isso fizesse parte da verossimilhança e convidasse ao leitor a participar do jogo da leitura. Quanto à

⁴² O conceito de poesia é bastante adverso. O que chamou a atenção foi a relação feita pelos próprios autores de combinar prosa com poesia, mesmo que seja num pequeno adendo.

⁴³ Cf. Conceito de mímese, cunhado por Aristóteles. Ver Dicionário de termos literários.

estrutura, os contos seguem um determinado paradigma, analisado por Mazzari (2012, p. 14):

Outras de suas características fundamentais é a introdução, logo com a primeira frase do herói de uma circunstância diretamente relacionada ao desafio a ser enfrentado e superado na história. E isso porque, em seu sentido mais autêntico, esses contos nos dão notícia da vitória de seres inocentes e frágeis - crianças, animais, jovens aflitos - sobre terríveis adversidades ou poderes malignos, encarnados por bruxas, ogros, adultos cruéis e desnaturados. Apresentam-nos um mundo em que os acontecimentos se desenvolvem no sentido de corresponder por fim ao nosso mais profundo sentimento de justiça e ética.

A publicação dos contos dos Grimm (1812), passagem do oral para o escrito, se tornou histórica, do ponto de vista da crítica textual, dada às adaptações incorporadas ao longo do tempo. Entre os clássicos, considerados obras-primas, estão as narrativas genuinamente "maravilhosas", tais como: "A gata borralheira", "Branca de Neve", "O rei sapo ou o Henrique de ferro", "O amado Rolando", além dos textos elaborados por Goethe, Brecht e Günter Grass ("O pescador e sua mulher", "A pastora dos gansos" e "O pé de Zimbo"). Em muitos outros textos, os protagonistas são animais e apresentam, por isso, afinidades com as fábulas: "O gato de botas", "Gato e rato em sociedade", "A raposa e os gansos", "O rei da sebe e o urso". Outra categoria também se refere às narrativas de estrutura hagiográfica como "A protegida de Maria") e outras mais próximas do burlesco como "O ferreiro e o diabo", "Bom jogo de boliche e de cartas", "o alfaiate valente", além de outro texto que nos conduz a um inferno que não deve aterrorizar as crianças, "O diabo e seus três fios de cabelos dourados".

Para reproduzir um exemplo quase sempre revisitado, escolhi *Chapeuzinho Vermelho* para verificar e aprofundar as questões expostas. Parto de um volume organizado por Ana Maria Machado com vinte narrativas de bruxas, princesas, contos de fadas, encantamentos e finais felizes, traduzidas diretamente do original⁴⁴ e sem adaptações. A obra oferece ainda ao público leitor ilustrações de artistas célebres como Walter Crane, Gustavé Doré e Arthur Rackham. *Chapeuzinho Vermelho* aparece na coletânea na versão de Charles Perrault (doravante, CP), de

⁴⁴ O original, no caso, não é a obra *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Trata-se do conto "Rotkäppchen", em *Kinder- und Hausmärchen*, 7ª edição. Note-se que a análise feita anteriormente faz referência à primeira edição dos *Contos dos Grimm*.

1697, em pleno Renascimento europeu; e na de Jacob e Wilhelm Grimm⁴⁵ (doravante IG), de 1857, juntamente com o Positivismo e a Revolução Científica do século XIX. As variações apresentadas são notórias sem a típica preocupação com a forma, conforme já salientado.

Quando se explora, por exemplo, a obra de Rabelais dentro da tradição popular é no intuito de explorar questões até então pouco debatidas dentro do universo de uma cultura universal. A essa altura, indaga-se por que Rabelais permaneceu quatro séculos sem cair no esquecimento, da mesma forma como Shakespeare com *Romeu e Julieta* ou o trágico romance de *Tristão e Isolda*⁴⁶. Como reforça Bakhtin, é por esse caráter popular "que explica o 'aspecto não literário' de Rabelais, isto é, sua resistência ao abster-se aos cânones e regras da arte literária vigentes desde o século XVI até nossos dias", independentemente das variações que possa ter sofrido. Na obra em que se dedica aos entraves da cultura popular (dentro da qual localizo o *conto*), o pensador russo acolhe a literatura cômica como grande forma de expressão e de ligação com uma cultura mais erudita. Certamente que tal contexto abre espaço para inserirmos contos populares como Chapeuzinho Vermelho na encruzilhada formada entre o erudito e o popular.

Há nisso tudo uma curiosidade. No universo da tradição oral, existem outras fontes ou manifestações diferentes daquelas recolhidas da Península Ibérica por Perrault e pelos Grimm, por exemplo. É um grande equívoco, todavia, fomentar tal pensamento, já que a literatura popular surgiu e cresceu em outros pontos como na África, antes mesmo de passar a integrar as bases da cultura brasileira. A obra *Mitologia dos orixás* (2001), do sociólogo Reginaldo Prandi, é uma prova de como outras culturas populares de tradição oral, presentes no dia a dia do brasileiro, foram relegadas ao desprestígio, provavelmente censurado por um patriarcalismo europeu do colonizador português de outrora. O processo civilizatório dos jesuítas consistiu na seguinte inversão: "no filho educar o pai; no menino servir de exemplo ao homem; na criança trazer ao caminho do Senhor e dos europeus a gente grande".

⁴⁵ Os Irmãos Grimm apresentam, ao final da narrativa, uma variação da versão narrada. No caso, não se trata exatamente de um reconto, mas da continuação da história, já que sinaliza para uma outra vez em que Chapeuzinho Vermelho se encontrou com o lobo.

⁴⁶ Cf. Bakhtin (2010).

(FREYRE⁴⁷, 2006, p. 219). Não se trata de um preconceito contra brancos, mas do reconhecimento das práticas culturais predominantes (como a institucionalização da língua portuguesa, assinada por Marquês de Pombal) desde a colonização da *terra brasiliis* no século XVI. Sobre isso, salienta Freyre (2006, p. 367):

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo - há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil - a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga e remota do africano. Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama de vento, a primeira sensação completa de homem. Do moleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo.

“Se a alma não é pequena”, como diria Fernando Pessoa (2012, p. 232) acerca do navegantes, vale considerar, com base em tal aforismo/ silogismo literário, a negritude da alma brasileira, fruto da grande miscigenação que é o Brasil. Esse fator socioantropológico chamado "negro" deveria contagiar inclusive a superação das diferenças em nome da heterogênea cultura brasileira⁴⁸. É desse tipo de carência que Prandi (2001) se propõe, da mesma forma que os Grimm, a catalogar o sedimentado no universo das oralidades, considerando que, para certos "causos",

⁴⁷ Freyre (2006, p. 218) assim também se manifesta em relação ao papel dos jesuítas na formação da cultura brasileira: "No Brasil, o padre serviu-se principalmente do culumim para recolher de sua boca o material com que formou a língua tupi-guarani - o instrumento mais poderoso de intercomunicação entre as duas culturas: a do invasor e a da raça conquistada. Não somente de intercomunicação entre as duas culturas: a do invasor e a da raça conquistada. Não somente de intercomunicação moral como comercial e material. língua que seria, com toda a sua artificialidade, uma das bases mais sólidas da unidade do Brasil. Desde logo, e pela pressão do formidável imperialismo religioso do missionário jesuíta, pela sua tendência para uniformizar e estandardizar valores morais e materiais, o tupi-guarani aproximou entre si tribos e povos indígenas, diversos e distantes em cultura, e até inimigos de guerra, para, em seguida, aproximá-los todos do colonizador do culumim com o padre, das primeiras relações sociais e de comércio entre as duas raças, podendo-se afirmar do povo invasor que adotou para o gasto ou o uso corrente a fala do povo conquistado, reservando a sua para uso restrito e oficial. Quando mais tarde o idioma português - sempre o oficial - predominou sobre o tupi, tornando-se ao lado deste, língua popular, já o colonizador estava impregnado de agreste influência indígena; já o seu português perdera o ranço ou a dureza do reinol; amolecera-se em um português sem rr nem ss; infantilizara-se quase, em fala de menino, sob a influência do ensino jesuítico de colaboração com os culumins.

⁴⁸ Cf. FREYRE (2006, p. 370).

existem muitas versões como a que se vê em Chapeuzinho Vermelho, cujos recontos persistem até hoje.

3.2 Velhas histórias africanas

No mito africano, é contado que Exu⁴⁹ recebeu o conselho de ouvir do povo todas as histórias sobre os dramas vividos pelos seres humanos, pelas divindades e pelos animais e outros seres que habitam a Terra com o homem. Na tarefa, tinha de ser considerado todas as histórias cotidianas, por mais irrelevantes que lhes pudessem parecer. Exu também deveria registrar providências tomadas e oferendas feitas aos deuses a fim de se chegar a um final satisfatório em cada desafio enfrentado. O resultado foi 301 (trezentas e uma) histórias que, dentro do sistema de contagem dos antigos iorubás, trata-se de um sem número de histórias contadas. Todo esse saber foi dado a um adivinho, o Ifá, que o retransmitiu aos seus sacerdotes denominados babalaôs ou pais do segredo. As histórias primordiais são aprendidas por tais sacerdotes que, a cada oportunidade, mencionam fatos passados diariamente refletidos no presente. Segundo os iorubás antigos, "nada é novidade, tudo o que acontece já teria acontecido antes. Identificar no passado místico o acontecimento que ocorre no presente é a chave da decifração oracular" (PRANDI, 2001, p. 18).

Prandi (2001, p. 19), nesse sentido, pondera...

Os mitos, entretanto, continuaram presentes nas explicações da Criação, na composição dos atributos aos orixás, na justificativa religiosa dos tabus, que são muito presentes, no cotidiano do candomblé, no sentido das danças rituais etc. Tudo, porém, muito difuso, embutido nos ritos, sem organização alguma.

Como procuro ratificar, tais mitos africanos existiam, até então, dentro do universo ancestral das oralidades, da mesma forma que as narrativas coletadas

⁴⁹ Segundo Prandi (2001, p.21), na época dos primeiros contatos de missionários cristãos com iorubás, o "Exu foi grosseiramente identificado pelos europeus com o diabo e ele carrega esse fardo até os dias de hoje". Na mitologia africana, Exu "é o orixá sempre presente, pois o culto de cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele, orixás e humanos não podem se comunicar". (PRANDI, 2001, p. 20).

pelos Grimm. A natureza dos discursos é a mesma: narrativas orais de autoria desconhecida, que se proliferaram. No caso da cultura africana, destinava os iorubás que "homens e mulheres descendem dos orixás não tendo, pois, uma origem única e comum, como no cristianismo" (PRANDI, 2001, p. 24). A mitologia africana, em certa medida, foi pouco documentada com os registros da escrita. Provavelmente o desejo era primeiro preservar à tradição oral. Em segundo lugar, sempre foi relevante proceder dessa maneira para manter a cultura dominante. Como os iorubás desconheciam a escrita, seu corpo mítico se valeu da transmissão oral. A premissa é a de que os "humanos são cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem" (PRANDI, 2001, p. 24), daí surgem as narrativas em forma de poemas oraculares cultivado pelos babalaôs. Tratam da criação do mundo e da maneira como foi dividido entre os deuses. Abordam, ainda, situações infundáveis que abarcam deuses e homens, plantas e animais, a natureza e a vida em sociedade. A conclusão é a de que somente "pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida" (PRANDI, 2001, p. 24). Sobre a criação do mundo, há o seguinte "causo":

No começo, o mundo era todo pantanoso e cheio d'água,
um lugar inóspito, sem nenhuma serventia.
Acima dele, havia o Céu, onde viviam Olorum e todos os orixás,
que às vezes desciam para brincar nos pântanos insalubres.
Desciam por teias de aranha penduradas no vazio.
Ainda não havia terra firme, nem o homem existia.
Um dia Olorum chamou à sua presença Orixanlá, o Grande Orixá.
Disse-lhe que queria criar terra firme lá embaixo
e pediu-lhe que realizasse tal tarefa.
Para a missão, deu-lhe uma concha marinha com terra,
uma pomba e uma galinha com pés de cinco dedos.
Orixanlá desceu ao pântano e depositou a terra da concha.
Sobre a terra pôs a sombra e a galinha
e ambas começaram a ciscar.
Foram assim espalhando a terra que viera na concha
até que terra firme se formou por toda parte.

O mito africano sobre a origem do mundo se aproxima do padrão dos deuses gregos, cujas virtudes governam o mundo ocidental, sem contar com o perfil judaico-cristão de Adão e Eva. Serão as culturas grega e africana que preservarão o universo paralelo das oralidades ancestrais. E disso tudo, me interessa constatar a convivência irmanada de fala e escrita mais do que simples modalidades da língua.

São duas formas de expressão, possibilidades discursivas que ganham, neste trabalho, valor antropológico. As histórias coletadas por Prandi (2001) já existiam como em um tempo mítico na cultura africana. No Brasil, tais histórias tiveram como primeiro registro o caderno escrito por Agenor Miranda Rocha, iniciado em Salvador e concluído, em 1928, no Rio de Janeiro. São registrados os odus ou capítulos oraculares do jogo de búzios, "cada um com seus mitos, interpretações e *ebós*, isto é, as oferendas propiciatórias prescritas nas situações indicadas pelo oráculo" (PRANDI, 2001, 28). Na obra de 1957, Verger informa ter utilizado as tradições mantidas por descendentes de africanos como fonte. Refere-se vagamente a uma espécie de caderneta de um adivinho (Cf. PRANDI, 2001, p. 29).

Assim como nos contos coletados pelos Grimm, a autoria indeterminada, que será aprofundada adiante com base nos estudos de Foucault (2008) e de Orlandi (1987, 1993, 2012, por exemplo). A partir de marcas como "conta-se" e variações, o ouvinte/ leitor é transportado para o tempo narrativo do verossímil. Na coleta de Prandi (2001), selecionei alguns casos dentro do universo de trezentas narrativas, transcritas em versos livres:

- 1) Conta-se que, tendo partido para a guerra, Ogum retornou a Irê depois de muito tempo. Chegou num dia em que se realizava um ritual sagrado. (89)
- 2) Dizia-se que noutros tempos existia uma senhora que vendia arará ou mingau pela manhã. (98)
- 3) Dizem que Ogum abusava das mulheres que iam à floresta. Com elas mantinha relações sexuais usando de violência. (105)
- 4) Era uma vez⁵⁰ um grande caçador, que gostava de andar pelo mundo sem parar. Seu nome era Orô e era filho de Iemanjá. (186)

Como traço estilístico marcante, é recorrente a quebra do *status quo*, típico das narrativas, inclusive as orais, como forma de inserção do conflito.

- 1) Um dia mandaram Exu preparar um *ebó* para conseguir fazer fortuna depressa. (47)⁵¹

⁵⁰ Referência ao um tempo mítico e indeterminado, muito comum em narrativas de tradição oral, que conta com a imprecisão.

⁵¹ Os parênteses aqui fazem referência ao número da página da obra em questão.

2) Havia um homem que tinha muitos discípulos.
Um dia, quando esse homem adoeceu,
 mandou seus discípulos a todas as partes do mundo
 em busca de quem pudesse curá-lo. (57)

3) Um dia, foram juntas ao mercado
 Oíá e Oxum, esposas de Xangô, e Iemanjá, esposa de Ogum. (70)

4) Um dia essa senhora foi à casa de um entendido na "ciência",
 que lhe mandou fazer um *ebó* para melhorar a vida. (98)

3.3 Mas quem conta a história?

Abordamos o conto popular do ponto de vista da estilística e de aspectos socio-históricos. Resta-me, na abordagem sobre o referido conto, clarificá-lo da perspectiva dos *processos textuais*, como o da *intertextualidade* e da *autoria*.

É preciso também pensar na questão do conto popular no universo das narrativas de tradição oral do ponto de vista da sua constituição textual. Portanto, a responsabilidade técnica e linguística de alimentar o universo simbólico, a partir da gramática interna do falante, está no debate e na prática da *intertextualidade*. Segundo Pereira (1998, p. 284), o fenômeno em questão pressupõe um leitor - crítico, atualizado, voraz - de todas as linguagens no intuito de observar, cobrir presente e passado, com um olhar no futuro, possuir repertório amplo, conhecimento literário suficiente. Para a compreensão desse conceito, presente no bojo do conto popular, é necessário considerar os seguintes pontos:

- O discurso adâmico é um mito do ponto de vista linguístico, mas de grande valor antropológico como a negação de um discurso exclusivamente religioso;
- A transtextualização refere-se ao processo pelo qual um dado enunciador elabora seu texto (objetivo) diante da incorporação ou transformação da totalidade ou de grande parte de um texto-fonte (AZEREDO, 2008, p. 96). Nas palavras de Kristeva (1974, p. 60), um texto é um mosaico de citações construído com a absorção e transformação de um outro texto;

- Nenhum texto⁵² pode ser avaliado ou compreendido isoladamente, ou seja, ele estará em diálogo com outros textos (Bakhtin, 2003; 2004);
- Dentro do processo de produção discursiva, existe um jogo intertextual com outros textos relativamente autônomos - rascunhos, manuscritos, primeiras versões etc. -, que não vão aparecer na superfície de um texto finalizado. Para Verón (1980, p. 82), trata-se de uma intertextualidade considerada "profunda", já que tais textos fazem parte do processo e jamais (ou raramente) atingirão "a consumação social dos discursos" (KOCK, BENTES e CAVALCANTI, 2007, p. 82);
- O texto em potencial, para Yunes (2009, p.51), está no mundo "à espera de quem lhe dê forma, e tanto a leitura e a escrita o recortam enquanto discurso". A autora aponta o *amor* como tema de um número sem fim de gêneros. Quem percebe tudo isso, no entanto, é o "leitor do mundo", "aquele que subitamente lhe dá forma peculiar, transformando-o em obra". No caso da prática de contação de histórias, o narrador (leitor) apresenta, por vezes, uma visão daquilo que recobra da memória, haja vista as muitas versões para contos como Chapeuzinho Vermelho;
- O conceito de *intertextualidade* se insere no universo mais amplo da *polifonia*. Na medida em que o primeiro conceito precisa do intertexto para reconhecimento como tal, o segundo tem uma exigência: que perspectivas ou pontos de vista de diferentes enunciadorees (reais ou virtuais) sejam "encenados" no interior do discurso, de acordo com a orientação de Ducrot (1980, 1984), a partir da obra de Bakhtin que, por sua vez, denomina o texto de Dostoievski de romance polifônico. Em sua defesa, Ducrot enumera alguns índices para a classificação da polifonia, a saber: negação; operadores de pressuposição; operadores argumentativos como *pelo contrário* e *ao contrário*; emprego do futuro do pretérito como metáfora temporal; operadores concessivos, englobando todos os adversativos; operadores conclusivos; emprego de aspas, no sentido da não concordância do locutor com a voz que

⁵² Texto e discurso aqui são entendidos como sinônimos. Tal debate será retomado na análise do *corpus*.

enuncia; expressões como "parece que", "segundo X", dizem que" etc. (Cf. KOCK, BENTES e CAVALCANTI, 2007, p. 79-83).

Como os itens arrolados acima, surge o seguinte axioma: toda intertextualidade contém polifonia, mas o contrário não acontece. Interessa-me, portanto, o primeiro ponto, a relação biunívoca de um conceito (intertextualidade) em relação ao outro (polifonia), ratificando o dialogismo próprio da linguagem como se defende neste trabalho. Seria importante salientar aspectos que formam a chamada *transtextualização*, dividida em três grandes pontos:

- *Incorporação*: este processo, categoriza Azeredo (2008, p. 96), faz referência ao processo pelo qual o texto fonte e o texto base guardam, respectivamente, uma relação de *parte* e *todo*. Subdivide-se em dois tipos: a citação e a alusão. A primeira se caracteriza pela "reprodução de um texto ou parte dele". No caso, o enunciador evidencia que o texto citado provém de outra fonte com a identificação da autoria. Utiliza-se de recursos formais como os discursos direto e indireto;
- *Alusão*: consiste em retomar um discurso anterior de outro contexto, época ou cultura para produzir um efeito de *sentido autorizado/ legitimado* no discurso presente. Difere-se da citação por não apresentar marcas formais e por depender do repertório cultural do interlocutor para que tal recurso seja percebido;
- *Reelaboração*: trata-se de produzir um texto (meta) derivado de outro (fonte). A relação entre os dois, como na *incorporação*, também é de parte e todo. Subdividem-se em cinco outros conceitos inter-relacionados, a saber: (a) *paráfrase*, refeitura de um texto tomando por base seu conteúdo; (b) *tradução*, reelabora um texto base em outro língua; (c) *paródia*, recriação de um viés crítico com base no cômico e no satírico; (d) *plágio*, surge como imitação ou apropriação ilícita do texto alheio; (e) *retificação*, nessa caso, o enunciador modifica ou corrige uma palavra, uma construção ou formulação qualquer, no intuito de tornar mais clara e/ou adequada a expressão. Como aponta Azeredo (2008, p. 99), o "alvo de retificação é normalmente um

fragmento de texto, e pode ser extraído de um discurso alheio ou do discurso em processo do próprio enunciador."

Alguns caminhos são percorridos para a elaboração discursiva da intertextualidade. Todos que narramos, que nos lançamos no universo ficcional e popular das narrativas de tradição oral, somos capazes de acessar intuitivamente uma das formas explicitadas de elaboração textual. Está subjacente o debate sobre autoria bastante discutida pela literatura linguística, sobretudo pelos analistas do discurso (ORLANDI, 1987, 1993, 2012, por exemplo). Optei iniciar por Foucault (2001), não só pelo reconhecimento acadêmico, mas também pela problematização necessária que propõe para a (re)construção da figura do autor dentro de um viés filosófico. A análise deixa de lado a perspectiva histórico-sociológica para ampliar e discutir a figura do autor no contexto da *individualização* na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, da história da filosofia e das ciências. É com esse tipo de reflexão que poderemos justificar a *ausência de autoria*⁵³ ou de *autoria coletiva* nos textos da tradição oral. A ideia de reenquadrar a figura do autor chega, inclusive, na reelaboração do conceito de *obra*: "ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma de interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada" (FOUCAULT, 2001. P. 87). Ou seja, "ela é um jogo de signos comandados menos por seu conteúdo significado do que pela natureza do significante." (FOUCAULT, 2001. P. 87). Infelizmente é uma noção que atende mais à natureza do texto literário.

A noção de narrativa tem, para mim, um sentido atávico, já que o mundo sempre esteve na ordem do contar. Pensar na figura do autor frente aos elementos de constituição do discurso (textualidade, ideologia, intertextualidade, interdiscursividade etc.) decorre, portanto, da necessidade de sinalizar como certos conceitos dentro do universo das ciências humanas mudam de acordo com o caminhar da sociedade. Ao analisarmos as tragédias de Shakespeare, é possível observar também uma transformação sucessiva da realidade que incide sobre suas personagens, em um contexto semântico de atos, pensamentos e vivências de tais personagens. "A coisa", segundo Bakhtin (2003, p. 404), ao permanecer coisa, pode

⁵³ Considerando a teoria de Foucault, todo texto tem uma autoria. O que se poderia pensar é em *autoria autorizada*.

influenciar apenas as próprias coisas, para influir sobre os indivíduos ela deve revelar seu *potencial de sentidos*" (Grifo do autor), ou seja, deve ser incorporada ao possível contexto de palavras e sentidos. É por isso que:

Não se deve esquecer que a coisa e o indivíduo são limites e não substância absoluta. O sentido não quer (e não pode) mudar os fenômenos físicos, materiais e outros, não pode agir como força material. Aliás ele nem precisa disso: ele mesmo é mais forte que qualquer força, muda o sentido total do acontecimento e da realidade sem lhes mudar uma vírgula na composição real (do ser); tudo continua como antes mas adquire um sentido inteiramente distinto (a transfiguração do ser centrada no sentido). Cada palavra do texto se transfigura em um novo contexto. (BAKHTIN, 2003, p. 404)

De posse de tal entendimento proposto por Bakhtin admito os variados sentidos de obra e de autor para chegar à compreensão de autoria das narrativas de tradição oral. Tanto a obra quanto o autor serão orientados pela mentalidade predominante de cada época. O problema é mais complexo como se verifica nas ponderações de Foucault para a clareza e a real importância do conceito em questão: "[...] será que tudo o que ele [o autor] escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte de sua obra? Problema ao mesmo tempo teórico e técnico. Quando se pretende publicar [...] as obras de Nietzsche, onde é preciso parar?" O fato é que as indagações são infundáveis para o que o filósofo tenta concluir: o signo "obra" e sua respectiva unidade provavelmente são tão problemáticas quanto a individualidade do autor. No conto de Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, o foco é na obra e nas vozes polifônicas que remetem o leitor atento a outros discursos prévios. As epopeias, como *Os Lusíadas*, de Camões, se referem a outros discursos históricos para fazer disso objeto de ficção. Em cima desse raciocínio é que Foucault (2011, p. 91) propõe a polêmica tese sobre a morte do autor:

A desapareção do autor, que após Mallarmé é um acontecimento que não cessa, encontra-se submetida ao bloqueio transcendental. Não existe atualmente uma linha divisória importante entre os que acreditam poder ainda pensar as rupturas atuais na tradição histórico-transcendental do século XIX e os que se esforçam para se liberar dela definitivamente?

A crítica para o entendimento de instância discursiva submersa aos textos de uma forma geral marcou a literatura linguística. A visão filosófica de desestruturar e

obrigar-nos a olhar por outro prisma foi talvez o impacto maior. Apesar desse efeito para os estudos da linguagem a visão sobre a figura do AUTOR mudou com os tempos, as vontades e as ideologias; já os textos, nem sempre reclamaram uma atribuição de autoria. Textos literários como contos, epopeias, comédias e tragédias eram aceitos e postos em circulação, muitas vezes anonimamente, sem que a questão de autoria fosse colocada em questão. A antiguidade, verdadeira ou suposta, era algo suficiente, funcionava como argumento de autoridade. Passaram a tê-la "na medida em que o autor pode ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores" (FOUCAULT, 2011, p. 91). Uma certa inversão acontece a partir dos séculos XVII e XVIII quando se começam a produzir discursos científicos por eles mesmos, "no anonimato de uma verdade estabelecida ou sempre demonstrável novamente" (FOUCAULT, 2011, p. 96). O máximo que se verificou foi o nome do autor empregado para nomear grandes destaques da história das ciências, tais como um teorema, um efeito notável, uma proposição, uma propriedade, um corpo, uma síndrome patológica, um conjunto de elementos. Os discursos literários, por sua vez, só passaram a aceitos com a função do autor bastante clarificada. "O anonimato literário não é suportável para nós. Só o aceitamos na função de enigma". Tudo nos leva a crer que não se trata de indicar a origem da obra, mas de conferir um certo grau de credibilidade às técnicas e aos objetos de experiência da época em foco. Uma outra característica é a que atribui o *status* de realista. Em termos mais ou menos psicologizantes, é apenas uma projeção do tratamento que se dá aos textos, "das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem, como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam". Há de se considerar também as marcas estilísticas como forma de identificação do autor. Tais marcas, segundo Foucault, não atuam da mesma forma (1) nos discursos que tem a função de autor e (2) aquela em que essas funções inexistem. Os textos literários, preso ao universo ficcional como o que alçamos por vezes no dia a dia, guardam uma complexidade maior e mais variável. A explicação está, por exemplo, em romances escritos na primeira pessoa, que não sinalizam para o autor imediatamente. Trata-se de "um *alter ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar mesmo ao longo da obra" (FOUCAULT, 2011, p. 98). No caso dos contadores de histórias, a história que narra, não remeteria automaticamente à figura física do

autor. As narrativas das Bordadeiras perpassam pelos meandros da ficção sem que para isso façamos a clássica literatura.

Para arrematar, Foucault destaca três egos dentro da função do autor. O primeiro trata do indivíduo sem equivalente que, em outro espaço e tempo marcados, encerrou um determinado trabalho. Vai aparecer por meio de expressões como "eu concluo" ou "eu suponho". No segundo ego, o "eu" determina um plano e um momento de demonstração que qualquer um pode ocupar. Para tal, é necessário ter aceito "o mesmo sistema de símbolos, o mesmo jogo de axiomas, o mesmo conjunto de demonstrações preliminares. Já o terceiro ego vai se referir àqueles que falam, como os matemáticos, dos problemas encontrados, os resultados alcançados e os problemas teóricos futuros. É preciso salientar, no entanto, que, para o filósofo, nesses discursos, a função do autor atua de tal maneira que cede lugar à dissipação dos três egos concomitantes. A discussão é infundável e a contribuição de Foucault é uma provocação importante dentro do contexto acadêmico e dentro da historicidade do contador de histórias.

Outras teorias do discurso se serviram dessa fonte e apontaram novos caminhos e acréscimos. Como o intuito, neste trabalho, é observar o percurso narrativo das Bordadeiras contadoras de histórias, trazer à baila questões sobre a figura do autor é necessário. Orlandi (2012), por exemplo, partidária da análise do discurso de Pêcheux ([1988] 2009, principalmente), faz alguns esclarecimentos na releitura de Foucault, que convergem para o sistema conceitual discursivo que tento construir. A visão do filósofo sobre o que se denominou depois de "autor original" será transformada quando repaginada pelo modo particular da história. Ou seja, "o autor consegue formular, no interior do formulável, e se reconstituir, com seu enunciado, numa história de formulações⁵⁴" (ORLANDI, 2012, p. 69). Segundo Orlandi (2012), Foucault guarda a noção de autor para as situações enunciativas especiais, privilegiado de produtores originais da linguagem, opondo-se a texto comuns como o comentário. A nova proposta é ampliar a noção de autoria para o uso corrente, como função enunciativa do sujeito, diferente da de enunciado e de locutor (ORLANDI, 1987). A função-autor vai surgir toda vez que o produtor da linguagem se representar na origem, produzindo um texto pleno com unidade, coerência, não contradição, progressão e fim. Em outras palavras, o autor "responde

⁵⁴ Confronte com o início do capítulo quando tratei da historicidade da linguagem, de acordo com GERALDI (2003).

pelo o que diz ou escreve pois é suposto estar em sua origem. Assim, estabelecemos uma correlação entre sujeito/ autor e discurso/ texto (entre dispersão/ unidade, etc.)" (ORLANDI, 2012, p. 69).

A peculiaridade e amadurecimento de Orlandi (2012) vêm quando assinala que a noção de autoria deve voltar-se para um evento interpretativo. O sujeito, para a analista do discurso, só assume a função de autor, caso o que produza seja interpretável. Tal sujeito historiciza seu dizer, inscrevendo-o na formulação do interdiscurso, abordado anteriormente. O que só se repete como um exercício mnemônico foge à regra. Assim, será possível distinguir a (a) *repetição empírica*, sem historicidade; da (b) *repetição formal*, que também não historiciza, por se caracterizar por exercícios gramaticais; por fim, da (c) *repetição histórica*, que insere o dizer no repetível na acepção de memória discursiva ou do saber discursivo resumido em uma só palavra-conceito: o interdiscurso.

Em um *continuum* discursivo, Geraldi (2003, p. 15-16), dentro do seu repertório teórico, sinaliza para o que considera a questão central no que diz respeito às ações linguísticas como a das Bordadeiras aqui analisadas.

A historicidade da linguagem afasta, ao mesmo tempo, dois mitos: aquele da univocidade absoluta, identificável com o sonho da transparência, e aquele da indeterminação absoluta em que não seria possível atribuir qualquer significação a uma expressão fora de seu contexto. Entre os dois extremos está o trabalho dos sujeitos como atividade constitutiva. Elegendo o trabalho dos sujeitos como fio condutor da reflexão, pretende-se afastar também qualquer interpretação que tome o sujeito como fonte de sentidos. Entre o tudo (produtor único dos sentidos) e o nada (assujeitamento completo a uma estrutura sem frinchas), há uma prática cotidiana em que os sujeitos não podem ser concebidos como “autômatos sintáticos”, “monstros da gramática” e também – e no mesmo sentido – não podem ser concebidos como meros porta-vozes da hegemonia discursiva de seu tempo.

Insisto no tópico da função do autor porque, no agrupamento de vozes sobre o discurso, fica mais visível “o efeito da historicidade inscrita na linguagem e torna, conseqüentemente, mais claros certos aspectos da interpretação” (ORLANDI, 2012, p. 71). Por outro lado, pode ser melhor compreendido o aspecto histórico da noção de sujeito, em sua função autora, por meio do que, dentro da Análise do Discurso se denomina *silenciamento*. Tal conceito está estritamente ligado à incompletude da linguagem, “é o lugar do possível, é a condição dos movimentos e dos sentidos”, onde “inscrevemos a questão do silêncio, e, por esta via, a da interpretação como

movimento” (ORLANDI, 2012, p. 71). Nos contos de tradição oral, o *silenciamento* presente nas lacunas dos textos favoreceu ao sem número de versões de recontos produzidos ao longo do tempo, considerando a premissa de que nem tudo está dito de forma transparente. E recontar é bem distinto de plagiar. No nível da autoria, o plágio ignora a voz retomada e isso acontece discursivamente, como atitude do falante, como uma imposição. O enunciador repete, apaga, toma o lugar indevido do autor “original”, interfere na historicidade, na trajetória de sentidos e nos processos de identificação como a negação da identidade do outro, além de ludibriar a si próprio. Elimina-se o fluir histórico do sentido, esquecendo-se de que o dizer é sempre heterogêneo e estará entre o já dito e o futuro discursivo em que o sujeito e o sentido podem (ou não) conseguir novas determinações, produzir (ou não) o que se conhece por *deslocamentos*.

Como o intuito é lançar luz sobre uma compreensão mais moderna do caráter discursivo da autoria, retomo algumas questões (implícitas até então) para que se possa redobrar a atenção em busca da resposta mais adequada aos objetivos deste trabalho. Para tal, servi-me de uma teia discursiva de conceitos que se repetem e se redescobrem nas teorias contemporâneas como a Linguística do Texto (KOCK, 2004; MARCUSCHI, 2012, por exemplo) e a Análise do Discurso (PÊCHEUX, [1988] 2009; ORLANDI, 1987, 1993, 2012, por exemplo), além de estudiosos que se colocam acima de encastelamentos científicos ao amalgamar mais de uma postura teórica.

Tornou-se possível sumarizar alguns pontos que serão retomados nos capítulos posteriores, tais como:

- A noção de **autor/ autoria** dependerá bastante do contexto sociohistórico. Trata-se, pois, de conceitos que evoluíram e ganharam contornos bem particulares;
- No caso dos textos de tradição oral, Sabe-se ainda hoje (e valoriza-se isso) que, mesmo com a divulgação de C. Perrault e dos irmãos Grimm, a autoria dos textos por eles coletados é desconhecida, perdeu-se ao longo do tempo e das culturas;
- Diferente da proposta de Foucault, a autoria não se consagra apenas em textos literários. Caminho, no caso, com Orlandi, que amplia o

conceito em questão e considera autor aquele que produz algo interpretável, ou seja, o que tem historicidade;

- O reconhecimento dos conceitos de polifonia e de intertextualidade com a evolução dos estudos contemporâneos promove uma releitura do arcabouço teórico da autoria dos textos de tradição oral. Dessa forma, a ideia de ORIGINALIDADE perde-se para, de fato, caminhar em direção ao discurso açambarcado pela pluralidade e pela historicidade.

3.4 Literatura oral: *performances*

A criação estética da linguagem não se concretiza apenas na modalidade escrita. No conjunto, deveriam ser incluídos os textos orais ou a literatura oral que, durante muito tempo, por força da etimologia, carregou o peso do paradoxo. “Estamos usando o termo ‘literatura’ mesmo para termos puramente orais” (GOODY, 2012). Como se constata, o termo ‘literatura’ cria diversos problemas, já que, em última instância, deriva de *littera*, “letras”, naturalmente um conceito escrito e até mesmo alfabético. Tal definição revela postura e recorte teórico dos quais se afastam as manifestações orais e seu estudo por parte da crítica especializada, ou seja, a tradição tem privilegiado a escrita como fonte exclusiva e teorizadora do texto literário. Goody (2012, p. 43) sugere as denominações “formas orais padronizadas” e “gêneros orais” para substituir “literatura oral”, amplamente sedimentado pelo uso. Por fim, conclui-se que, independente das diferenças entre fala e escrita, é preciso considerar a influência do segundo sobre o primeiro a que o autor denominou de *lecto-oral*. A questão, no entanto, não é pacífica. O debate e as propostas perdem-se no tempo. No início do século XX, momento em que a Linguística se firmava como ciência, o folclorista francês Paul Sebillot, apresentava aquilo que se tornou uma forte visão concorrente dentro dos estudos sobre a criação artística na oralidade. Segundo o autor:

La literatura oral comprende aquello que, para el pueblo que no lee, reemplaza a las producciones literarias. De este modo como su nombre lo indica claramente, Ella se manifiesta por La palabra o por el canto [...]. Ella

precede a la literatura escrita, y uno la encuentra em todas partes más o menos viviente, dependiendo del grado de evolución de los pueblos [...] ella no puede ser comparada a las obras escritas, pero Ella existe sin embargo. (*apud* MATO, 1992, p. 45⁵⁵)

A postura de Sebillot determinou o rumo dos estudos sobre a oralidade no século XX. Até a escola, instituição de maior expressão cultural, priorizou a escrita em detrimento da fala, na medida em que íamos sorvendo os estudos linguísticos com a teoria de Saussure sobre o signo e os novos métodos para a descrição gramatical. Assim, como os intelectuais e as pesquisas sobre oralidade se enfraqueceram nas universidades, a literatura oral se limitou à prática social em canaviais e terreiros nos grupos sem despertar grande interesse para uma investigação acadêmica. Foi preciso contar com a percepção de medievalistas como Zumthor (1993, p. 35) para se reconhecer e admitir que um texto, independente de qualquer momento de sua existência, tem sua gênese na oralidade, o que já lhe garantiria um espaço nos estudos literários.

A partir da década de 70, os estudos sobre literatura oral foram ampliados até que em 1981 e 1982, os debates sobre o tema ganharam uma consistência maior durante o Salão do Livro, no Centro George Pompidou em Paris. A ideia era resgatar o estatuto de texto artístico, do qual compartilhava somente a escrita. Com a evolução permanente de outros estudos, foi possível destacar as especificidades pertencentes à natureza oral, cuja literariedade é acentuada pela função da voz e pelos aspectos “translinguísticos da comunicação”, que focaliza o ritmo e as sonoridades significativas, no lugar da tradicional estrutura textual, aparato tradicional da escrita. Dentro da mesma perspectiva, Mato (1992), atento ao desempenho de narradores venezuelanos, adverte já no início de seu trabalho, sobre a relevância da expressão vocal e gestual dos contadores de histórias, bem como a revelação de emoções e sentimentos, além da recorrência interpretativa de personagens e o estabelecimento de relação informal e interativa com o público. Parece plausível afirmar que esta noção de ‘literatura oral’ aparece como uma dificuldade de denominação “desde la propia cultura y experiencia personal, um

⁵⁵ Tradução: “A literatura oral compreende aquilo que, para pessoas que não leem, substitui às produções literárias. Desse modo, como seu nome indica claramente, ela se manifesta pela palavra ou pela canção [...]. Ela precede à literatura escrita e a encontramos mais ou menos viva em todos os lugares, dependendo do grau de evolução dos povos [...] ela não pode ser comparada às obras escritas, mas, no entanto existe. (*apud* MATO, 1992, p. 45).”

conjunto de fenómenos ajenos a ella y se opta por nombrarlos, precisamente, desde ella y acriticamente” (MATO, 1992, p. 48⁵⁶)

A partir da análise acurada de bibliografia, principalmente, linguística e teórico-literária, é possível, ao lado das ponderações de Mato (1992), evidenciar o conceito que se deseja desenvolver – a contação de histórias como objeto da ciência – devido à série de exceções⁵⁷ acolhidas e elevar tal conceito ao patamar de PARADIGMA (“modelo para la formulación de problemas, procedimientos, aplicaciones y soluciones”, MATO, 1999, p. 49⁵⁸), que só pode ser criado dentro da revolução científica pela qual passamos, caso considerarmos a pluralidade dos métodos mediante uma transgressão metodológica (SANTOS, 2009, p. 78). Em trabalho anterior, o pesquisador venezuelano explica:

Como quiera que sea, el concepto así generadose convierte em uma suerte de equívoco y también de obstáculo epistemológico (Bachelard, 1972) que hace las veces de momento inicial em la constitución de um paradigma (Kuhn, 1976), el cual irá poco a poco decantando un método y las reglas que hábran de perpetuarlo. (MATO, 1990, p. 166⁵⁹)

É preciso enquadrar a Literatura Oral dentro de um histórico capaz de justificá-la como **paradigma**. Se reconhecêssemos, como desejam muitos, a Literatura como um fenômeno que só se materializa em plenitude dentro da modalidade escrita, excluiríamos equivocadamente as tradições orais medievais das comunidades europeias. Tais produções não dependiam de um texto escrito entre os séculos XII e XV (ZUMTHOR, 2001), momento em que a língua portuguesa se estabelecia como idioma oficial na Península Ibérica e em Portugal. Como acrescenta Zumthor (2001, p. 96), nada impede à Idade Média uma idade da escritura, o que levou o medievalista (e outros estudiosos) à seguinte indagação:

⁵⁶ Tradução para o português: “desde a própria cultura e experiência pessoal, um conjunto de fenómenos alheios a ela e se opta por nomeá-los, precisamente, dela de forma acrítica” (MATO, 1992, p. 48)

⁵⁷ Entendam-se aqui as EXCEÇÕES como o conjunto de características que não cabem dentro da noção de LITERATURA na acepção geral e coerente com a produção estritamente escrita.

⁵⁸ Tradução para o português: “modelo para a formulação de problemas, procedimentos, aplicações e soluções”.

⁵⁹ Tradução para o português: “Como quer que seja, o conceito assim gerado se transforma surpreendentemente e também causa um obstáculo epistemológico (Bachelard, 1972) que age às vezes na construção de um paradigma (Kuhn, 1976), no qual irá pouco a pouco decantando um método e as regras que irão perpetuar-se. (MATO, 1990, p. 166)”.

“haverá em poesia, de alguma maneira, uma contradição entre o uso da escritura e as práticas vocais?”. Embora possível com a difusão da imprensa, número de livros à disposição e atividade escritural corrente, nada disso foi necessário para construir o primado da escritura. Apenas, no decorrer do século XIII, nas cidades de Bolonha e de Paris, surgiram os primeiros sinais do comércio de livros, mantido embrionariamente durante muito tempo. Quanto à publicação, dificilmente se ultrapassava número pequeno de exemplares, até porque tal número estava ligado ao público leitor restrito da época. Quando um texto foi preservado por diversos manuscritos são de data e origem também diversas e testemunho da persistência mais de uma tradição do que uma difusão horizontal e imediata. “Da maioria dos textos poéticos em língua vulgar um pouco antigos, só possuímos cópias muito posteriores à data provável – ou provada – de sua composição” (ZUMTHOR, 2001, p 99).

No Renascimento, momento em que se polariza a dicotomia **popular versus erudito**, a escrita surge como produto de uma revolução cultural e tecnológica, separando um universo comum a todos. Zumthor (2001, p. 114), ao se referir ao tema, acentua que o “par voz/escritura é atravessado por tensões, oposições conflitivas e, com o recuo do tempo mostra-se muito frequentemente aos medievalistas como contraditório” (Grifo meu). No caso, se há contradição, é porque os limites entre uma modalidade e outra não se fazem de forma tão precisa, o que considero inteiramente desnecessário, uma vez que identifico as modalidades na cisão, na encruzilhada de conceitos da qual é possível extrair certo “ponto de equilíbrio discursivo” e não de poder, ainda que a prática negue isso dada a força do hábito. Isso não existe uma vez que ambas configuram situações de extrema formalidade e de execução artística. Ao final, se pondera que escrever “é um ofício árduo, cansativo, cujo exercício constitui um artesanato organizado: dos mosteiros carolíngios aos ‘livreiros’ urbanos do século XIV, mas sem viradas bruscas” (ZUMTHOR, 2001, p. 100). Já o termo ESCRITURA, amplamente empregado por mim, segue a orientação de Zumthor (1993, p. 99), que antecipa para o leitor a celeuma em que se envolve o termo:

[...] a escritura preenche duas funções. Assegura – conjuntamente ou não com a tradição oral – a transmissão de um texto. Ademais, assegura para um futuro indeterminado a conservação – o arquivamento e de algum modo, por esse meio, o enobrecimento. Essas funções não são sempre cumulativas, e a primeira pode ser exercida com a exclusão da segunda.

Cumpra assinalar, ainda com Zumthor, que

Uma forma qualquer de oralidade precede a escritura ou então é intencionalmente preparada, entro do objetivo performático. Esses dois casos podem combinar-se. Pelo menos, a escritura sempre interpõe seus filtros. Essencialmente, ela constitui um processo de *formularização*. A colocação por escrito dos sermões oferece um exemplo extremo. Contudo, mais ou menos todos os textos que nos foram transmitidos pelos séculos anteriores ao XIII ou mesmo XV, alguns mais tardiamente ainda, estão assim marcados. Donde a nossa impossibilidade de perceber o verdadeiro rosto e de fisgar a originalidade da época medieval, em particular das canções de gestas francesas. Outro filtro: a ausência, antes do século XIV, de toda idéia de coerência textual na composição dos manuscritos. Um mesmo códice enfileira textos de ordem, de espécie, de data, às vezes de língua, diferentes; quando muito, um vago princípio os une: textos litúrgicos ou, mais geralmente, de interesse eclesiástico; ou históricos; ou que apresentam não importa qual semelhança formal ou temática, às vezes mais discernível para nós. Eis aí, provavelmente, o efeito de uma procura de utilidade imediata [...] ao mesmo tempo que de economia. A ideia que fazemos da “obra” não coincide com a sua realidade no manuscrito. (Grifos do autor)

Com o processo de criação literária, equivocadamente passou-se a associar a produção artística com a modalidade escrita. Homero passou a ser reconhecido como modelo de escritor a partir da Renascença, pela produção exaustiva e de grande verve estilística de a *Ilíada* (Séc. VIII a.C.) e a *Odisseia*. Enquanto isso, a poesia oral, na documentação de Zumthor (2001, p. 9), “havia sido durante longo período renegada, ocultada, recalcada em nosso inconsciente cultural”. Paralelamente – a escritura que desponta principalmente no Renascimento – está o público-leitor dos textos produzidos, que ganha um passo maior com a invenção da imprensa. Havia dois obstáculos na leitura. O primeiro, externo, contava com a má iluminação e a pouca maneabilidade de diversos volumes. Já o segundo, interno, contava, por vezes, com a variante linguística bastante diferente da fala cotidiana, a falta de legibilidade de certas letras, a qualidade do suporte, a diversidade do sistema abreviativo e dos estilos da escritura, etc. Ou seja, “A leitura exige iniciativa e ação física tanto quanto audácia intelectual”. No século XIII, se reuniram verdadeiros comitês de leitores para assegurar a correta decifração de um documento difícil. A conclusão espantosa trazida por Zumthor (2001, p. 104) é a de que muitas pessoas sabiam “escrever [...] mas não ler. Leitura e escritura constituem duas atividades diferentes, exigindo aprendizagens distintas, que não são percebidas como necessariamente ligadas”. Há outra atividade de leitura importante: a leitura em voz alta, que envolvia o movimento do aparelho fonador, minimamente

batimentos da glote, um sussurro e mais costumeiramente a vocalização. Tal maneira de ler estava tão bem integrada num jeito de ser que, por volta de 1570, ela é apresentada aos indígenas do Novo Mundo como um dos traços dos conquistadores. E, nos distantes da semiologia de Roland Barthes que tanto tempo depois foi celebrar a “sua” escritura como materialização do poder e, por isso, segundo ele, a literatura é apresentada como a força de liberdade, que há fora desse poder. Barthes (1997, p. 16-7) ainda argumenta:

Entendo por *literatura* não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto portanto, essencialmente, ao texto, isto é, ao tecido de significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. (Grifo do autor)

A proposta, neste trabalho, é inserir a Literatura Oral dentro dos pressupostos da Tradicional Literatura Escrita, buscando zonas de encontro e de perspectiva. Não é difícil, portanto, enxergar a busca pela EXPRESSIVIDADE⁶⁰ quando a arte está no Oral. Não só a língua aflorará na construção do texto ou relato, mas também nas nuances significativas do corpo. Nas sociedades ocidentais, o corpo é, pois, “o signo do indivíduo, o lugar da diferença, de sua distinção; e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, está frequentemente dissociado dele devido à herança dualista” (LE BRETON, 2013, p. 11) que recai sobre sua caracterização. O fato é que o artístico não se restringe ao literário. Ao contrário: o artístico é mais plural e se relaciona com o que se define como princípios básicos da literatura, sem que seja necessariamente literatura; portanto, liga-se ao expressivo-ficcional do que já amplamente foi denominado de Literatura Oral, alvo, de uma maneira ou de outra, do problema do estilo das modalidades artísticas. Vale resgatar os procedimentos estilísticos empregados por Homero, vistos primeiro na oralidade. Uma dicção poética baseada em fórmulas é a prova de composição oral, considerando que poetas populares produzem mediante tais “fórmulas” para ficar mais elucidativo, na cantoria de cantores/poetas repentistas que se desafiam por meio do canto poético improvisado. Verifica-se que alguns elementos não verbais ou paralinguísticos –

⁶⁰ Ver Aristóteles, Pereira e Ribeiro.

refiro-me à palavra falada exclusivamente – são imprescindíveis para que se dê conta de tais manifestações. As variações são inúmeras e a descrição pode se iniciar pelas variações fonéticas, lexicais e léxico-semânticas. Os demais elementos procuram dar conta da cena enunciativa, envolvendo minuciosamente aspectos não verbais do corpo, daí os titubeios que apontam falhas de memória, além das pausas, os ruídos, as lacunas deixadas em trechos de gravação. Fora isso, estão os elementos prosódicos, característicos da Literatura Oral.

Considerando o imaginário intercultural da memória coletiva de um número sem fim de gerações, o discurso (texto) oral é, ao mesmo tempo, um texto etnográfico e artístico. O narrador costumeiro, no ato da transmissão, procura a coesão do texto recriado não pode ser somente artisticamente verdadeiro, mas também culturalmente correto para a capacidade narrativa da sua plateia. Do ponto de vista da estruturação de tais textos, o discurso oral tradicional organiza-se a partir da voz do locutor, de um enunciador, responsável pelo discurso direcionado a certo alocatário. Dessa interação, o auditório, concomitantemente, consegue perceber e distinguir, na mesma figura do autor, o narrador/ contador e o transmissor do discurso narrativo. No conjunto, além da fala do enunciador (ou eu da enunciação), há o coro de vozes, gerando o efeito de uma só coisa: “a voz imemorial, a voz de um ‘eu’ que representa o senso comum e a voz de um eu coletivo, representação da voz de uma comunidade específica”. Tal conjunto, espécie de “feixe dialógico”, “concerto de vozes” e “de outros códigos de linguagem”, confunde-se com o sujeito da enunciação ou eu enunciador, gerando, muitas vezes, ambiguidade na transcrição do texto (ALCOFORADO, 2008, p.2).

O texto oral, mantido virtualmente na memória do transmissor, incorpora signos atualizadores do universo cultural para o público, como faz a personagem velha Totonha, em José Lins do Rego. É a condição *sine qua non*. Em seguida, é produzido durante sua *performance*, é mais do que indicar ou demonstrar um texto não verbal. Relaciona-se às práticas estéticas, que envolvem maneiras de falar, maneiras de se comportar corporalmente, padrões de comportamento. A repetição desses fatores amalgamados irá situar os atores sociais no tempo e no espaço, estruturando identidades individuais ou coletivas (KAPCHAN, 1995). Também Schechner (2003, p. XVII), ao discutir o fenômeno social da *performance*, assevera:

Performance is an inclusive term. Theater is only one on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude⁶¹.

É por isso que, ainda segundo Schechner (2003, p. XIX),

Any semiotics of performance must start from, and always stand unsteadily on, these unstable slippery bases, made even more uncertain by the continually shifting receptions of various audiences. Because performances are usually subjunctive, luminal, dangerous, and duplicitous they are often hedged in with conventions and frames: ways of making the places, the participants, and events somewhat safe. In these relatively safe make-believe precincts, actions can be carried to extremes, even for fun⁶². (Grifos meus)

O conceito de *performance* estaria, portanto, relacionado a uma pluralidade humanística e semiótica, subvertendo a quem, no senso comum, a considera, muitas vezes, como simples texto não verbal. No caso desta tese, a *performance*, além de plural, constrói o cenário das manifestações artísticas orais, incluindo, nesse rol, a prática cotidiana de repentistas e de contadores de histórias. O fato é que tais manifestações, para dar visibilidade à *performance*, leva em consideração aspectos translinguísticos específicos do discurso oral e que se associam à voz no intuito de lhe atribuir maior concretude, como os gestos, a dicção entonacional, as pausas, a mímica facial, os movimentos do corpo, sem contar com os estímulos da plateia, que não reduzem a oralidade à ação exclusiva da voz. É o que há de mais real, forte e expressivo na linguagem eivada de AFETIVIDADE. Fatores como esses podem-se perder na necessidade de uma transcrição, procedimento comum nos estudos acerca da oralidade. Todos os elementos performáticos precisam ser cogitados, de modo que o texto oral perca, o menos possível, a sua situação

⁶¹ Tradução: “*Performance* é um termo abrangente. Teatro é apenas um em um *continuum* que se inicia na ritualização dos animais (inclusive dos humanos) através de performances na vida cotidiana-cumprimentos, expressões de emoção, cenas de família, papéis profissionais etc. – por meio de brincadeiras, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos e performances de grande magnitude.

⁶² Tradução: “Qualquer semiótica da *performance* deve começar, e sempre manter-se equilibrado, sobre essas bases instáveis e escorregadias, que se tornam ainda mais incertas pelas recepções sempre diferentes de várias audiências. Porque as performances são geralmente subjuntivas, luminosas, perigosas e duplas, são frequente e severamente limitadas a convenções e enquadres: maneiras de se tornar os lugares, participantes e eventos um pouco seguros. Nesses relativamente seguros cercos de faz-de-conta, as ações podem ser levadas ao extremo, até mesmo por diversão.”

enunciativa. O “transcritor” deve estar atento não só a variações nos planos mórficos e léxico-sintáticos, mas também aos outros aspectos registrados como os ruídos, as pausas e os silêncios, extremamente relevantes para a natureza modalidade linguística a que os elementos se inserem. Isso significa que a oralidade precisa ser enxergada como oralidade no bojo da sua concepção, ou seja, a sintaxe da língua oral conta sobretudo com os fatores performáticos. As hesitações, por exemplo, surgem, no contexto em questão, como forte manancial a partir do qual o contador experimentado dosará o fluxo narrativo com o objetivo de gerar ambiguidades, já que conhece o poder do envolvimento e a consequência disso sobre a plateia.

Do ponto de vista linguístico, Marcuschi ([1999] 2002, p. 159), ao propor uma gramática para o português falado, analisa a função da hesitação, como recurso da modalidade em questão. A hesitação “é parte da competência comunicativa em contextos interativos de natureza oral e não uma disfunção do falante”, como se verifica no ofício do contador de histórias. O recurso “é uma atividade textual-discursiva que atua no plano da formulação textual” (MARCUSCHI, 2002, p. 159). Isso não quer dizer que ocorre de forma aleatória; ao contrário: “obedece a alguns princípios gerais de distribuição e serve como indicação de organização sintagmática da língua”. A partir de então, a oralidade passa a ser retratada pela parte mais densa dos estudos linguísticos. Seria a outra perspectiva, vislumbrando alguns pontos ainda obscuros daquilo que ficou separado dentro da epistemologia do conhecimento. Embora meu objetivo recaia sobre os aspectos transculturais da oralidade, reconheço a pertinência de verificar como a linguística explicaria determinados fatores. Chego à seguinte indagação, retomada retomo no contexto da contação de histórias:

- O que acontece com o contador de histórias?
- O que acontece com o narrador quando ele narra?

No caso da hesitação especificamente, recurso valioso à disposição do contador, o falante reincidirá sobre alguns aspectos como os seguintes apontados por Marcuschi ([1999] 2002, p. 164):

- I. **Fenômenos prosódicos:** pausas, geralmente alongadas e alongamentos vocálicos;
- II. **Expressões hesitativas:** “ah”, “éh”, “mm”, “ahn”;
- III. **Itens funcionais:** preposições, artigos, pronomes, conjunções, verbos de ligação;
- IV. **Itens lexicais:** verbos, adjetivos, advérbios, substantivos;
- V. **Marcadores conversacionais acumulados:** “então né ah”, “quer dizer a sabe”, “sei lá” etc.;
- VI. **Fragmentos lexicais:** palavras iniciadas e não concluídas.

A pausa, por exemplo, é objeto precioso da contação e não se pode confundir, segundo as asserções de Marcuschi ([1999] 2002), com os silêncios. Há os 1) *silêncios inter-turno* (“*switching pauses*”), manifestação discursiva que pode constituir até mesmo um turno; e os 2) os silêncios intra-turno, são prováveis hesitações com certa duração e padrão entoacional característico. “Neste caso contrastam com as chamadas *pausas de juntura* que aparecem entre grupos fonêmicos ou nas fronteiras sintáticas entoacionalmente marcadas e não formam hesitações” (MARCUSCHI, [1999] 2002, p. 164 – Grifo do autor).

Na contação de histórias, outros recursos⁶³ de natureza fônica, como as *onomatopeias*, surgem como criações quase que espontâneas justificadas por associações sonoras imitativas, o que viabiliza a aproximação de significantes e significado, reinventando a teoria do signo linguístico, de Ferdinand de Saussure. Também Martins (2000, p. 50), ao debater a respeito dos fenômenos fônicos expressivos, esclarece que a onomatopeia, fora do domínio lexical, poderia se desdobrar em conceito mais amplo, como a *harmonia imitativa*, fenômeno que, estendido ao longo do discurso (e não apenas do enunciado escrito), forma um complexo de recursos estilísticos, “peculiaridades dos fonemas, repetições de fonemas, de palavras, de sintagma ou frase, do ritmo do verso ou da frase”. Segundo a autora, há outros recursos como as *alterações fonéticas* (metaplasmos), *prosodemas* ou *traços suprasegmentais*, dentre os quais ainda seria possível apontar o *acento de intensidade e duração* e a *entoação* (espécie de curva melódica

⁶³ Não foi meu intuito aqui esgotar todos os fatores linguísticos. Parece-me que a hesitação ganha um destaque dentro do conjunto de todas elas.

ou inflexão)⁶⁴. Assim, atento, ainda que intuitivamente à sua gramática interna, o falante-contador mantém o texto oral vivaz, atuante e portador de verdadeiros ensinamentos nas diversas situações comunicativas, o que ratifica a tese de que o homem é a mais verdadeira narrativa. A palavra poética, vocalmente transmitida com o auxílio da *performance* e das estruturas da língua oral,

reatualizada, reescutada, mais e melhor do que teria podido a escrita, favorece a migração de mitos, de temas narrativos, de formas de linguagem, de estilos, de modas, sobre áreas às vezes imensas, afetando profundamente a sensibilidade e as capacidades inventivas de populações que, de outro modo, nada teria aproximado. Sabe-se quantos contos circularam assim de um extremo a outro da Eurásia. O fenômeno se reproduziu nas próprias fontes de uma palavra. Mas nada teria sido transmitido nem recebido, nenhuma transferência se teria eficazmente operado sem a intervenção e a colaboração, sem a contribuição sensorial própria da voz e do corpo. O intérprete (mesmo que simples leitor público) é uma presença. É, em face de um auditório concreto, o “elocutor concreto” de que falam os pragmatistas de hoje; é o “autor empírico” de um texto cujo autor implícito, no instante presente, pouco importa, visto que a letra desse texto não é mais letra apenas, é um jogo de um indivíduo particular, incomparável. (ZUMTHOR, 2001, p. 71)

Para reenquadrar a questão da Literatura Oral acima dos limites da escrita e retificar os pressupostos de Zumthor (2001), recorro à etnocenologia, que se direciona a compreender os fenômenos cênicos dentro do contexto sociocultural das sociedades, esforçando-se para estudá-las fora parâmetros e fundamentos da cultura ocidental.

Como a contação de histórias leva em consideração a inventividade da fala atrelada à *performance* do corpo, julguei oportuno escolher, antes da análise do *corpus*, uma figura prévia, de outra situação comunicativa, que, da mesma forma que um narrador-intérprete, levasse a palavra falada às suas dimensões mais expressivas, corroborando a idéia de que a Literatura Oral implica reconhecer fatores expressivos que não sejam da modalidade escrita. Assim, com o auxílio da pesquisa de Passos (2008), recorro à figura de Maria Bethânia, cantora brasileira, reconhecida, principalmente, pela sua dramaticidade na ocasião das suas apresentações. A palavra poética, nesse caso dos espetáculos que faz, divide espaço e ganha brilho, tornando-se expressiva, com o auxílio do quadro performático composto de luzes, cores, expressões faciais e corporais, além das

⁶⁴ Martins (2000), como está centrada na língua literária escrita e expressiva, considera, dentro do rol de recursos, os sinais de pontuação e a ortografia, o que estaria estritamente relacionado à escrita.

harmonias e melodias da banda da cantora. Nada parece estar fora do lugar, assim como num texto inteiramente não verbal.

O exemplo de Bethânia torna-se ainda mais pertinente quando ela insere o leitura do texto literário nos palcos no intuito de levar a literatura livresca, letrada, canônica para a grande massa de iletrados e semi-letrados. É nesse sentido que Starling (2015, p. 16) assevera que a “oralidade sempre foi uma presença marcante no Brasil devido às dificuldades objetivas enfrentadas na constituição da nossa formação histórica”, do que se depreende: a persistência e a dimensão do analfabetismo; grande parcela da população semiescolarizada; a potência de uma sociedade em que as relações privadas dominam a esfera pública. Por isso é que a canção popular (e todas as manifestações do popular) jamais passou longe da vida pública, deixando de intervir musical e poeticamente na configuração dos espaços da cultura e da imagética do Brasil.

Poesia e canto se misturam em suas histórias e origens. “Não sabemos quando o homem começou a cantar”, anuncia Cascudo (2004, p. 599). Do ponto de vista anatômico, o canto se mostra uma supremacia ou “uma vitória da rotina muscular e nervosa, uma conquista no plano da sinergia fisiológica. Dançava-se para atrair os animais. Cantou-se para seduzir os deuses” (CASCUDO, 2004, p. 599). Algo semelhante se deu no exemplo que retomo de Maria Bethânia dentro de uma unidade performática encantatória. Nas apresentações, além de buscar popularizar a poesia canônica, a cantora encerra no produto final uma reunião de cores, movimentos, expressão corporal, música, melodia, harmonia, voz, dicção de uma fala clara e precisa instada a proferir a palavra poética sem mais repousar no exclusivo universo da escrita. O canto potencializa o poder rogatório da oração ou eterniza o fazer poético como o de Cecília Meireles, declinado no masculino: “Sou poeta”. Bethânia tem pleno conhecimento da *performance* que conjectura muito bem. Quando penso na cena da contação de histórias, penso em algo performático como as apresentações da cantora. A origem do canto permanecerá sob a perspectiva físico-química, tão perdida e escura quanto a expressão dos pássaros mais nobres que nos embalam com suas expressões singulares. Cantar é elevação, transporte, dignificação, engrandecimento. Em todas as partes do mundo, cantar é sinônimo da mais distinta oração propiciatória. As nações possuem seus hinos, cantos patrióticos e sagrados tão avassaladores quanto a percepção das bandeiras nacionais. E um hino, como se sabe, requer toda cerimônia por parte do nativo,

pedindo saudação, silêncio, continência. Nos cultos cristãos se dá o mesmo. A música a serviço da irmandade oferecida pela religião. Não conhecemos um povo sem suas músicas. O canto é “o elemento aproximador, irmanente, democrático. Cantar a mesma canção é participar da mesma alma” (CASCUDO, 2004, p. 605). Nos espetáculos como os de Bethânia, o público – na condição de ouvinte, dentro do processo interacional – canta junto quando as canções lhes cabem no íntimo, quando o popular e o hegemônico perdem diferenças e particularidades em nome da harmonia musical única. A essa altura, Cascudo chega a uma conclusão natural de que a dança e o canto promoverão o surgimento da poesia. São duas performances que corroboram uma terceira, cada uma da qual com sua individualidade cultural. “É preciso levar ao canto uma continuação do interesse humano. Esse interesse foi a poesia” (CASCUDO, 2004, p. 609), iniciada por um recitativo bem espontâneo, irrefreável, reverberado com frases entoadas com entusiasmo (para Deus), inspiração, arrebatamento. Assim, que lugar a poesia ocupa?

A poesia vive nas camadas profundas do ser, enquanto as ideologias e tudo o que denominamos ideias e opiniões são os estratos mais superficiais da consciência. O poema se alimenta da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, ou seja, de suas tendências mais secretas e dolorosas. O poema funda o povo porque o poeta recua na correnteza da linguagem e bebe na fonte original. No poema a sociedade se confronta com os fundamentos de seu ser, com sua palavra primeira. Quando proferiu essa palavra original, o homem se criou. [...] O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos. (PAZ, 2012, p. 48-9)

O mesmo se dará dentro da chamada literatura oral e oralizada (a leitura em voz alta), ambas marcada pela *performance*, típica no gênero em questão. Além da expressão corporal que ajuda a desenhar o sentido, a entonação é referente a cada palavra dita com o cuidado de um signo linguístico inteiramente motivado. As nuances da voz humana dizendo, falando versos, declaram-se distintas pela “musicalidade prosodial”, que nos tornam mais suscetível à audição (CASCUDO, 2004, 611). A oralidade não está restrita pela ação da voz. Implica, na verdade, como pondera Zumthor (2010, p. 217), “tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar”. A partir de um *corpus* vivo de pesquisa formado pelo humano, o previsível é acatar inclusive a expressividade do corpo, capaz de ratificar o texto dito, já que a movimentação do corpo integra uma poética. Ao valorizar o

caráter performático de uma poética oral, Finnegan (1977, p. 125) aponta os seguintes pressupostos:

- a) Revisa-se a noção usual de “literatura oral”, ressaltando os aspectos contextuais, de evento e de execução;
- b) Destaca-se a relevância de aspectos relacionados à enunciação, mesmo quando tais aspectos ficam em segundo plano. Nesse sentido, integraria o estilo performático a relevância de gestos, ritmos, pausas, velocidade, tipo de sonoridade e expressão facial;
- c) Há uma grande dificuldade de se definir os limites entre poesia oral e poesia escrita, ambas ligadas a uma epistemologia maior, que é o conceito de poesia, frisando o caráter culturalmente relativo dessas classificações;
- d) Destacam-se os limites tênues de imbricação entre oralidade e escrita relacionadas a alguns gêneros da poesia oral;

3.5 O fascínio de *As mil e uma noites*: técnicas de narração

Não há nada de mais sedutor no universo da narrativa do que *As mil e uma noites*. Para fugir do rigor axiomático, poucas narrativas conseguiram seduzir leitores e ouvintes do mundo inteiro pelo caráter lendário, criando no seu entorno, sem contar com as versões ou recontos, que refletem, nos dias de hoje (ou não, esta é a questão central desta tese), como uma espécie de narrativa de berço ou da gênese do espírito humano. Das distintas versões acerca de *As mil e uma noites*, há um fio condutor a partir do qual se desenvolve o enlace narrativo: depois de ser traído pela esposa, o rei Shariar enlouquece e passa a desposar, a cada noite, uma nova mulher, eliminada na manhã subsequente. Sherazade vem a ser a única candidata ao “desposamento”, que consegue dominar o rei mediante a técnica narrativa ímpar, espécie de hipnose literária muito bem explorada por quem conhece os textos do

gênero narrativo como o romance. Independente até mesmo do enredo (o conteúdo), a magia narrativa está, sem dúvida, na maneira como (a forma) Sherazade conta sua história para o rei, seu interlocutor mais direto. Tal maneira não se restringe à escolha estilística, mas à *performance* de contadora de história, que marcou de vez a humanidade. Torna-se, com isso, uma das manifestações culturais mais importantes no que diz respeito ao registro dos passos do homem no mundo. Em uma análise crítica feita aos contos árabes, Jarouche (2015, 27-8) adverte:

O que deve ficar claro, desde já, é que o Livro das mil e uma noites não é literatura “oral”, ao menos não na medida em que oralidade é vulgarmente pensada como atributo de espontaneidade ou alegre caos impensado, mas em todo caso profundo porque proveniente de uma seiva popular etc. etc. trata-se de um trabalho letrado cujo percurso foi da elaboração escrita à apropriação pela esfera da oralidade, e não o contrário. Ou seja: não são lendas ou fábulas orais que alguém um dia resolveu compilar, mas sim histórias elaboradas por alguém, por escrito, a partir de fontes diversas [...]. A performance dos narradores de histórias decerto não se limitava à narração mecânica [...]; pode-se mesmo imaginá-los atirando-se ao chão e revirando-se, por exemplo, quando descreviam cenas sexuais ou lutas.

Como se constituiu clássico dentro do mundo ocidental, *As mil e uma noites* aparecerá neste trabalho como obra fundamental da escrita, nascida no seio da oralidade, e que hoje inspira as mais diferentes técnicas narrativas para um público ouvinte-leitor. Como a tese evoca a tradição oral, traz também por consequência a figura do narrador, responsável por disseminar, em uma única expressão artística, a poética da *performance*. A partir do diálogo com especialistas na arte de contar histórias, listo a seguir crenças e pressupostos referentes a essa modalidade de discurso, compreendido aqui como prática social cotidiana e não apenas profissional. No caso específico das Bordadeiras, o depoimento delas aparece como verdadeiros “celeiros da memória” das narrativas de outrora, sem que dessem conta de tal função. Parti do diálogo estabelecido entre Tahan (1961) e Sisto (2012), para traçar o perfil do que consideraria um nato contador de história. Se todos têm o potencial, registro características manifestadas no momento da contação. Fazem parte de tal momento:

1. A emoção: o enunciador só se vai pronunciar, só vai relatar uma história, tê-la de cor, aquilo que realmente o emocionou.

Acredito que a emoção está na base de qualquer texto do universo artístico, além e aquém do potencial comunicativo do texto. Como destaca Sisto (2012, p. 48), a emoção não está traduzida exclusivamente pelo choro, mas pela alegria, entusiasmo, vivacidade, atribuindo à narrativa as diversas ênfases necessárias. Tais silêncios contribuem para a significação do texto, dito sempre com naturalidade, linguagem simples e clara, sem rebuscamentos retóricos. Além das contações espontâneas e inéditas, há textos que podem e devem ser ditos em voz alta, desde que obedeça o quesito da emotividade.

2. O texto: todos temos uma história para contar, já que estamos inseridos em um mundo narrativo. O repertório do contador pode ser tanto da tradição oral (considerando a infinidade de textos que povoam a nossa memória), quanto da escrita. Refiro-me aos textos intencionalmente escritos para serem lidos em voz alta (não só aqueles que fazem parte do gênero dramático, mas também os romances híbridos como é o caso de *Grande sertão: veredas* (2015));

3. O corpo: como se viu, o corpo é elemento de significação de diversas possibilidades expressivas, que corroboram o que o locutor diz no momento da contação. Sisto (2012, p. 49-51) divide os gestos em: (a) ilustrativos –materializam o objeto a que nos referimos, ligado à objetividade ou à ideia objetiva do mundo e das coisas; (b) enfáticos – desprovidos de sentido, desvinculados da palavra proferida, “são manifestações ‘inconscientes’ da nossa emoção diante da grandeza, intensidade, amplitude de algo” (SISTO, 2012, p. 50); (c) os gestos sintéticos possuem valores mais subjetivos e pessoais, sem universalidade e coletividade.

4. A voz e o olhar: mesmo na contação cotidiana, a voz vai desempenhar papel primordial. Trata-se da “alma”, de um signo protagonista ou do espírito dado a narrativa. Na verdade, é a voz que materializa o repertório, espécie de paradigma saussureano da memória, verbalizado de forma natural, espontânea. Em termos linguísticos já exposto neste capítulo, trata-se da enunciação. Com a voz é possível explorar as dimensões do timbre, da altura, da intensidade e do ritmo. “O contador de histórias deve encarar a voz

como um prolongamento do corpo, como um membro a mais” (SISTO, 2012, p. 51). O mesmo ocorre com o “olhar”. Ele complementa a voz, ambos dentro da mesma natureza de elementos não verbais, partícipes da mesma *performance*. No caso específico do olhar, agora elemento de expressão, o contador olha para si e para o enunciatário, além de “olhar para a história que está contando” (SISTO, 2012, p. 51). Mesmo no cotidiano, possuímos expressão dramática que acompanham as narrativas;

5. Credibilidade e argumentação: é o mesmo que efeito de realidade. Este ponto vai pontuar significativamente a análise do *corpus*. Os enunciadores estão sempre em busca de credibilidade, angariada mediante ao processo argumentativo da narrativa proferida. Há quem diga até que a linguagem, em última instância é argumentativa. Levando isso em consideração, é possível afirmar que, sem a credibilidade do enunciatário, não há argumentação, tampouco contação.

Nos capítulos dedicados à fundamentação teórica (do primeiro ao terceiro), procurei, dentro de uma perspectiva transdisciplinar, esboçar um perfil teórico a partir do qual a segunda etapa da presente pesquisa deverá ser observada. Não é uma perspectiva exclusiva como há de se esperar dentro de um paradigma de pesquisa contemporânea. Trata-se apenas das escolhas dentro de uma oferta epistemológica ampla e idiossincrática. A minha trajetória como pesquisador me fez sempre acreditar na pluralidade de caminhos convergentes que fossem capazes de responder às minhas indagações. E a ciência do século XXI, no lugar de polarizar saberes, acomoda com mais facilidade as múltiplas visões e suas fronteiras, apontando para um olhar mais holístico construído com harmonia de saberes. Assim sinalizar a maneira que se vai encarar o objeto é tão importante quanto sua análise acurada. Durante todo o capítulo, preoquei-me com o discurso popular e as narrativas dele advindas, intriguei-me por que tais histórias permaneceram no tempo e na memória. Por isso, houve um cuidado talvez imenso em tratar de conceitos de **conto** e de **conto popular** agora no contexto de vida das Bordadeiras, de como elas lidam com as histórias que povoam suas vidas. Preoquei-me também como o

conceito de performance (Cf. SCHECHNER, 1988, 2003) atualiza e reinventa o que vem a ser a **literatura oral** ou **arte de expressão oral**, este último mais conveniente para o que se pretender analisar.

4 FUNDAMENTOS METODOLÓGICOS: O CAMINHAR

Todo caminho da gente é resvaloso. Mas, também, cair não prejudica demais – a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! Deus resvala? Mire e veja. Tenho medo? Não. Estou dando batalha.

Guimarães Rosa

Dentro da epistemologia, escolher um caminho em detrimento de outros significa respeitar, com coerência, determinada teia de significados que se deseja construir. Torna-se imprescindível escolher os instrumentos de pesquisa de forma acertada como busco fazer neste capítulo.

Poderia classificar esta pesquisa como da macroárea de Linguística, Letras e Artes, na interface com os estudos da Antropologia e da Ciências Humanas e Sociais, principalmente, como indicado na introdução. Tal visão de interdisciplinaridade, segundo Moita Lopes (2006, p. 19), viabiliza a Linguística Aplicada Contemporânea a fugir de conceitos preestabelecidos e trazer à discussão o que não se compreende ou o que foge dos caminhos já apresentados, chamando a atenção para o marginal⁶⁵. Mais do que definir conceitos, pretendo alinhar, de forma reflexiva, os caminhos de análise, os paradigmas a que me filio e meus instrumentos científicos utilizados na geração dos dados. Os instrumentos físicos utilizados para gerar o *corpus* transcrito em anexo. Como eixo principal, enveredarei não só pelo caminho de análise linguística, mas também pela análise do sociocultural e da etnografia da comunicação. Narrar, como tanto enfatizado, aproxima-se do viver, ou seja, antes de uma tipologia textual é um estilo discursivo alimentado pelo sociointeracionismo linguístico, que me “leva a analisar as condutas humanas como **ações significantes**, ou como <ações situadas>, cujas propriedades estruturais e funcionais são, antes de mais nada, um produto de socialização” (BRONKART, 2007, p. 13, os grifos são do autor). É significativo que se apresente os seguintes postulados (Cf. OLIVEIRA, 1994):

⁶⁵ Moita Lopes (2006, p. 19) prossegue: “Foi assim que o problema de pesquisa passou a ser construído interdisciplinarmente e a relevância desse enfoque na problematização das questões de uso da linguagem dentro ou fora da sala de aula (cf. Cavalcanti, 1986) começou a ser levantada”.

- a) A contação de histórias é um evento de fala, que se concretiza de forma colaborativa com, no mínimo, um par de participantes (narrador e ouvinte);
- b) Em grande parte, a materialidade linguística é explicada pela materialidade social;
- c) A diversidade de estilos narrativos não deve ser explicada apenas pela dicotomia do oral/escrito;
- d) Por sua natureza e essência, a linguagem é metafórica. Debruçado sobre a questão do *logos* na relação intrínseca com o *homem*, Cassirer (2012, p. 184) ensina que a “função mágica da palavra foi eclipsada e substituída por sua função semântica. A palavra deixa ser dotada de poderes misteriosos”, isto é, deixa seu caráter sobrenatural ou de influência física⁶⁶.

4.1 Contextualização teórico-metodológica: o paradigma de pesquisa emergente

O discurso científico permeia os diversos contextos de vida integrando nosso cotidiano não só para expor questões metafísicas, mas também aquelas que parecem já devolvidas ao senso comum. É como se, para uma fatia da sociedade, a ciência tivesse surgido sem o percurso que lhe é devido. Muitas vezes não se debate “sobre o sabor dos alimentos” por ser um tema prosaico, cotidiano, no entanto, a curiosidade de ir além das impressões move o homem a buscar as causas e os desdobramentos do que denominaremos de *objeto de pesquisa*. Dentro de uma história da ciência, para melhor apreender tal objeto, prevaleceu o Paradigma Quantitativo (tradição lógico-empirista), responsável por sustentar as pesquisas de caráter positivista, desde meados do século XIX. No caso, desenvolveu-se, para qualquer área do saber, uma escola que explorou, com o rigor matemático, a experimentação, a indução e a observação intensa, além de

⁶⁶ Segundo Cassirer (2012, p. 72), “Sem simbolismo, a vida do homem seria como a dos prisioneiros na caverna do famoso símile de Platão. A vida do homem ficaria confinada aos limites da sua necessidade biológicas e seus interesses práticos; não teria acesso ao ‘mundo ideal’ que lhe é aberto em diferentes aspectos pela religião, pela arte, pela filosofia e pela ciência”.

princípios imutáveis e atemporais. Um paradigma exclusivo não atendia à multiplicidade de problemas, sobretudo aqueles que envolvem a questão da *subjetividade*. Surge daí outro viés concorrente: o Paradigma Interpretativista (tradição hermenêutico-dialética), que focaliza a superioridade do olhar dialético sobre o analítico e investiga a interpretação dos significados culturais como é o caso desta tese (Cf. BERNARD, 2006; BORTONI-RICARDO, 2008; HAGUETE, 2013). Naturalmente,

Diante do resultado das entrevistas ou dos discursos que devem ser decodificados, nós, analistas, nos colocamos as seguintes questões: o que nos dizem essas narrativas? Onde procurar seu significado oculto? Estamos procurando o que está por trás das palavras porque pretendemos reconstruir uma “verdade” a partir desse depoimento⁶⁷. (CARDOSO, 2011, p. 197 – Grifo meu)

Decidi-me pelo discurso das Bordadeiras pelo desafio de extrair-lhe significados e sentidos. A questão central é: por que as histórias da tradição oral PERMANECEM? Segundo a hipótese adotada para este trabalho, a **interação verbal** (BAKHTIN, 2003, 2004; BRONCKART, [1997] 2007; GOFFMAN, 2012; MARCUSCHI, 2008) sustenta essa permanência como atividade ou evento histórico e discursivo. Tal perenidade se solidifica na tensão entre o ‘ouvir’ e o ‘dizer contando’. Na análise, será levado em conta (1) a figura do locutor ou enunciador, enunciatário ou ouvinte e (2) a mensagem⁶⁸ como um complexo gramatical, linguístico e discursivo, modelado pelas intenções do locutor e pelo interesse do ouvinte de se apropriar não só cognitivamente das narrativas ouvidas, mas também assumindo a capacidade social da escuta. O caminho percorrido pela pesquisa promove um diálogo entre o linguístico e o performático, isto é, entre o verbal e a

⁶⁷ A orientação de Cardoso (2011) direciona a análise do *corpus*, considerando que a presente pesquisa seguiu o movimento científico do trabalho de campo, ou seja, lidou-se com o imprevisível e o imponderável, elementos e signos particulares, o que sinalizou para a singularidade do banco de dados gerado. A abordagem teórica se moldou às especificidades então apresentadas. No caso da paráfrase, como busquei um *corpus* oral, o mais indicado foi tratar, como se verá adiante: o texto base A, “original” a ser parafraseado, como “enunciador genérico”, referente aos discursos da tradição oral.

⁶⁸ A MENSAGEM é compreendida nesse trecho e na análise do *corpus* como DISCURSO. Compartilho da posição de Marcuschi (2008, p. 58): “A tendência é ver o texto no plano das formas linguísticas e de sua organização, ao passo que o discurso seria o plano de funcionamento enunciativo, o plano da enunciação e efeitos de sentido na sua circulação sociointerativa e discursiva envolvendo outros aspectos. Texto e discurso não distinguem fala e escrita como querem alguns nem distinguem de maneira dicotômica duas abordagens”.

forma semiótica como se apresenta. Segundo Cardoso (2011, p. 197), na análise do modelo interpretativista de pesquisa, “para melhor elaborar essa relação entre a palavra e a vida social se acrescenta a ideia de que a fala também é ação, capaz, portanto, de efeitos sobre a situação que a criou”. Surge, então, uma dualidade entre “discurso” e “realidade”, entre aquilo que é dito e aquilo sobre o que se fala. Como Cardoso (2011), entendo que os relatos, como os das Bordadeiras, não “copiam” a realidade social literalmente, mas são suas partes essenciais, dentro de um *continuum*, em que, inclusive, o “objetivo” e o “subjetivo” não ficam de lados opostos, porque se integram. Em muitas situações, o enunciador é fiel às suas reais intenções, outras vezes a palavra surge como referência a outros contextos, formando um tecido intertextual. Para cada um dos interlocutores, a fala exprime uma maneira particular de existir. É como se o discurso fosse um grande feixe, repleto de nuances, dentre as quais se incluiria a palavra verbal, limitada, para este trabalho, à configuração do gênero narrativo e do relato (CARDOSO, 2011, p. 198).

O paradigma adotado para esta pesquisa me conduz a reavaliar a falsa neutralidade exigida em trabalhos científicos. Não há como ser NEUTRO depois de contribuições como a de Kant na Filosofia e das evoluções dentro da própria Linguística⁶⁹ Contemporânea sobre os valores que o termo DISCURSO assumiu ao longo da história, além do amadurecimento de conceitos como o de ideologia. As evoluções no plano da linguagem mesmo, especificamente dentro do estudo das *funções da linguagem*⁷⁰, me levam a enxergar, na escala de relevância, a *função emotiva* como a primeira da série estabelecida por Jakobson ([1967] 2010), considerando que toda produção ou elaboração discursiva se volta ou parte do EU. Em outra perspectiva, Benveniste defende que a subjetividade, marcada pelo EU, é a “capacidade do locutor se propor como ‘sujeito’”, o que fica bem visível com as Bordadeiras.

⁶⁹ Segundo Marcuschi (2008, p. 31), “Depositou-se na visão formal da língua uma expectativa exagerada que não deu os resultados esperados pela limitação e reificação do objeto construído para análise. Hoje, percebe-se que, ao invés da linguagem e seu funcionamento, a proposta formalista analisou um simulacro. Não se trata de recusar a forma e dar um privilégio à função, à ação, ao social e ao histórico, mas de harmonizá-los” (Grifos meus).

⁷⁰ De acordo com Jakobson (2010, p. 156), a “linguagem deve ser estudada em toda a variedade de suas funções. [...] devemos definir-lhe o lugar entre as outras funções da linguagem. Para ter uma ideia geral dessas funções, é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processo linguístico, de todo ato de comunicação verbal”. Azeredo (2008, p. 67) acrescentaria a essa ideia de *função da linguagem* sobre os processos de comunicação, a visão de Halliday, acerca das formas de conhecimento: “as operações de referenciação (recorte das coisas de que falamos, ou objetos de conhecimento)” e a predição “(expressão, situada no tempo, do que se passa com essas coisas), essenciais à expressão verbal de um raciocínio”.

Para uma pesquisa de cunho interpretativista sobre as qual estão as análises qualitativas, o *método da etnografia* (CLIFFORD, 2011; GEERTZ, 2009; PEIRANO, 1995) é o que melhor se justifica, já que reformulou a ideia de que toda “coleta” de material não era uma acúmulo de informações, mas também uma reformulação de hipóteses, com a exploração de novas pistas. Nas entrevistas, comportei-me como mediador de uma *observação participante* (DEWALT e DEWALT, 2002; SPRADLEY, 1997) que trabalhou em campo sem burlar a comprovação da tese de pesquisa. Para fugir do amadorismo, alicercei as relações sociais dentro de um contexto, analisando as condições sociais dos discursos tanto das entrevistadas, quanto do entrevistador (CARDOSO, 2011, p. 218). A relação entre mim e as Bordadeiras se desenvolve dentro de uma relação intersubjetiva, para atender os pressupostos da interação. Meus valores, como sujeito social, não foram empecilho. Ao contrário, passaram a condição para superar o etnocentrismo e compreender as diferenças. Como ensina Cardoso (2011, p. 218), é “nesse encontro entre pessoas que se estranham e que fazem um movimento de aproximação que se podem desvendar sentidos ocultos e explicitar relações desconhecidas”. Assim para garantir a autoridade etnográfica, combatida pelos positivistas pela valorização do EU, é preciso entender que a escrita de uma pesquisa como esta não se pode conceber como testemunho de uma escrita monológica. Depois de Bakhtin (2003, 2004), ficou difícil, para a comunidade acadêmica, negar a sedimentação do conceito de dialogismo dentro das formas de pesquisar.

4.2 Constituição e caracterização do *corpus*

Na minha trajetória como pesquisador (RIBEIRO, 2005; 2010; 2011), aprendi com a Linguística Aplicada o caráter “a-disciplinar” dos saberes. Um dos aprendizados foi considerar que uma pesquisa em contexto aplicado se combina com a ‘vida social’, o que se tornou uma espécie de premissa para a escolha do *corpus*. Se desejava verificar a permanência dos contos de tradição oral nas narrativas ou relatos contemporâneos, escolheria qualquer grupo que obedecesse à

seguinte configuração, compartilhada de Sardinha (2000, p. 338-9), para quem um *corpus* se constitui⁷¹:

1. de textos autênticos, em linguagem natural. A autenticidade aludida é facilmente observada nas contações, já que as informantes não eram induzidas a construírem o mesmo discurso;
2. de textos produzidos por falantes nativos;
3. por um conteúdo escolhido criteriosamente, de modo que se relacione com as características desejadas;
4. pela representatividade associada a um conjunto expressivo ou extensão do *corpus*. Considero representativo não o número indefinido de horas em entrevistas gravadas, mas a abordagem qualitativa dentro do universo das Bordadeiras.

As Bordadeiras se reúnem às terças-feiras, em período letivo, no Núcleo Espírita José, o Carpinteiro, localizado na Rua da Justiça, nº 83, Vila da Penha, no município do Rio de Janeiro. A instituição, cujas atividades são eminentemente religiosas, foi fundada em 1960. O trabalho com os bordados surgiu na década de 1970, no intuito de angariar recursos para a aquisição de sede própria, no atual endereço, realizado somente em 1997. No total, foram gravadas aproximadamente 8 horas de entrevistas com doze informantes, no período de outubro de 2015 a julho de 2016. Desse período também as anotações de campo (BURGESS, 1982; EMERSON, 1995; VAN MAANEN, 1988) sobre a *performance* do grupo escolhido. Chamou-me a atenção desde o início ter diante de mim um grupo feminino. Por quê?

1. Por resgatar a figura da eterna contadora de histórias, mitificada pela personagem Sherazade. As mulheres, como mães pretas, construíram o hábito de contar histórias para as crianças da Casa-Grande. Historicamente era função assumida pela mulher, independente de uma habilidade. Não há confronto de gêneros, não se encara aqui que o “contar histórias” é uma prática exclusiva das

⁷¹ Sobre a aplicação do método sugerido por Sardinha (2000), ver pesquisa de Novaes (2005).

mulheres negras. O que se passou nos engenhos provavelmente foi uma divisão de tarefas. Aos homens eram destinadas as tarefas de maior esforço físico⁷²;

2. Por encarar a figura da mulher pela perspectiva filosófico-existencialista de Simone de Beauvoir, sem os extremismos que conduzem uma parcela da sociedade ao consenso de que as feministas querem se sobrepor aos homens. O que Beauvoir assinala em *O segundo sexo*, desde 1949, é a complementaridade (masculino e feminino) dentro das mais diferentes situações sociodiscursivas. A escolha de um grupo feminino não é um preconceito às avessas. Estudar o grupo de mulheres foi a tentativa de ultrapassar um patriarcalismo social moderno. Por isso, debrucei-me não só sobre Bordadeiras, mas também sobre mães, avós, professoras, donas de casa, viúvas, boleiras, “contadoras de histórias” no sentido mais amplo de necessidade comunicativa e do prazer estético. O “ser mulher” está, pois, relacionado a uma identidade⁷³, dentro das diferenças oferecidas pela sociedade, sobre as quais eu poderia, da mesma forma, estudar.
3. Por se apresentar como um fator sociolinguístico (TARALLO, 1985). Cabe-me justificar a relação intrínseca entre *língua e sociedade* na esteira da interação. Como já exposto, poderei arrematar as conclusões sobre o fator linguístico bastante presente nas contações. Procuro, amparado por Da Matta (1978), transformar um “simples”

⁷² Localiza-se na etnografia de Freyre (2006, p. 424): “Histórias de casamento, de namoros, ou outras, menos românticas, mas igualmente sedutoras, eram as mucamas que contavam às sinhazinhas nos doces vagares dos dias de calor, a menina sentada, à mourisca, na esteira de pipiri, cosendo ou fazendo rendas; ou então deitada na rede, os cabelos soltos, a negra catando-lhe piolho, dando-lhe cafuné; ou enxotando-lhe as moscas do rosto com um abano. Suprira-se assim para uma aristocracia quase analfabeta a falta de leitura”.

⁷³ Segundo Schwarcz *et alii* (2016), as identidades, nesse caso a feminina, “são noções que produzem contrastes, que se apresentam em oposição a outras categorias e referências. Elas dependem também das situações sociais. Seu significado altera-se, e muito, a depender do local em que se manifestam. Por fim, elas são relativas, uma vez que, em função do momento, da nação, da geração, da classe, da etnia, os termos assumem novos significados e usos sociais. As identidades são tudo menos obviedades. Elas são por vezes tomadas como algo positivo, ligado à democratização contemporânea. Mas já serviram e servem – a movimentos de opressão”.

grupo de Bordadeiras (o familiar) em algo exótico, isto é, as pesquisas de cunho antropológico deixaram de inventariar e objetivar o mundo primitivo e estranho, para que o cientista descobrisse a si mesmo, na sua prática política e religiosa, apostando, inclusive, em um processo de ressignificação. Para Da Matta (1978, p. 28-9), o que está questão é “tirar a capa de membro de uma classe e de um grupo social específico para poder [...] estranhar alguma regra social familiar e assim descobrir [...] o exótico”. No caso das Bordadeiras, tomo o linguístico como ponto de partida.

4.2.1 As entrevistas

Pode-se apontar o gênero entrevista pode como um processo interacional entre dois ou mais participantes no qual um é o entrevistador e o (s) outro (s), o (s) entrevistado (s). As informações são capturadas por meio de roteiro com tópicos previamente estabelecidos. Às entrevistas estão submetidas as ‘contações’ e os ‘relatos’, a que me refiro na análise do *corpus*. No referido processo interacional, há alguns componentes, com os quais nos habituaremos, desdobrados dos elementos da comunicação. Nos termos da entrevista, temos: (a) o entrevistador; (b) o entrevistado; (c) a situação; (d) os instrumentos para a captação de dados; (e) o *script* (HAGUETE, 2013, p. 81). Quando se pensa na situação da contação referida, temos: (a) o enunciador; (b) a mensagem e (c) o ouvinte enunciatário. As questões que nortearam a fala das Bordadeiras ultrapassaram qualquer tipo de engessamento motivado pelo esquema de perguntas e respostas. Os dados gerados representam uma espécie de “retrato” do mundo das mulheres contadoras⁷⁴. Coube-me avaliar a relação entre o que ouvi delas e a chamada realidade objetiva ou factual do universo

⁷⁴ Para Geertz (1989, p. 7), o “que o etnógrafo enfrenta [...] é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar linhas de propriedade, fazer o censo doméstico... escrever seu diário. Fazer etnografia é como tentar ler [...] um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado”.

acadêmico. Todo material, de caráter subjetivo, está imerso também pelas diversas reações naturais e esperadas, tais como opiniões, valores, atitudes, o estado emocional variado das informantes.

As entrevistas compreenderam dois movimentos:

1. As *histórias ouvidas*: dentro do processo interacional, devemos, desde a mais tenra idade, saber ouvir. No caso, as mulheres, garantidas por suas memórias e pelo estilo, escolheram as histórias sabidas de cor. Para inibir um universo ilimitado e convidar as informantes a se sentirem motivadas a narrar, estabeleci o seguinte grupo: (a) Os contos de fadas ou de encantamento; (b) histórias bíblicas; (c) histórias dos orixás; (d) histórias do folclore brasileiro.
2. As *histórias contadas*: este seria o outro ponto da PERMANÊNCIA das narrativas de tradição oral. O entrevistado assume mais o seu papel de contador. Como parto da premissa de que somos todos contadores de histórias, elegi uma edição de contos de Charles Perrault, que tivesse ilustrações, para auxiliar na memória de quem dissesse nunca ter ouvido histórias tão impregnadas no dia a dia como Chapeuzinho Vermelho. Integram também a coletânea: “A bela adormecida”; “O barba azul”; “O gato de botas”; “As fadas”; “Cinderela”; “Riquet, o topetudo”; “O pequeno polegar”; “Pele de asno”.

4.2.2 Sobre os sujeitos de pesquisa

As mulheres, na sua maioria, se reúnem em círculo, em torno de uma mesa retangular, facilitando a comunicação. Dois fatores trabalham incessantemente: as mãos e a voz, ou melhor, vozes, superposição de vozes, de individualidades, alegrias e lamentos. Ali as Bordadeiras narram suas experiências umas para as outras. A frequência delas é regular como nas salas de aulas em que os personagens se veem constantemente. Para algumas das Bordadeiras, participar da

atividade no *Núcleo Espírita José, o carpinteiro* é uma forma de superação. Optei por não apresentar gráficos sobre o perfil sociocultural das mulheres devido a quantidade pouco expressiva para isso. Mesmo assim, chamou-me a atenção para o fator idade. A mais jovem tem 52 anos, enquanto a mais velha 74. A maioria já passou por mais de uma religião e tem, de certa forma, experiência de contação de histórias primeiramente com netos, filhos e sobrinhos. Quanto ao grau de escolaridade, a maioria delas é letrada, tendo feito o que corresponderia hoje Ensino Fundamental I. Duas das mulheres têm nível superior: uma se tornou professora aposentada e a outra, bacharel em Ciências Contábeis. Poucas têm acesso à internet e informam-se por meio do rádio, típico de suas épocas.

4.3 Normas de transcrição

Um *corpus* oral, como o que se gerou para a pesquisa, necessita de um tratamento adequado, no que diz respeito às normas que fundamentam a modalidade falada. Como demonstra Preti (2009), nunca se fará uma transcrição perfeita que imprima toda situação linguística, por vezes esclarecida insuficientemente, em nota de rodapé com informações sobre o contexto, porque “toda transcrição já é uma primeira interpretação na perspectiva da escrita” (MARCUSCHI, 2001, p. 53). Para evitar uma aproximação ainda maior com as normas da escrita, infringi muitas vezes o emprego da ortografia, como a supressão dos /r/ finais. Da mesma forma aconteceu com as variantes linguísticas: foram respeitadas, considerando que, no caso em questão, a situação comunicativa das entrevistas era de total informalidade. Como entrevistador e condutor da pesquisa, tornou-se relevante criar um ambiente mais leve para não ferir a autenticidade e a naturalidade, em certa medida prejudicada, dada a presença da gravação feita em áudio e vídeo. Os elementos fáticos da língua oral – marcadores conversacionais – foram mantidos, da mesma forma que os elementos suprasegmentais (entonação, hesitação...) e extralinguísticos (elementos não verbais que podem substituir a palavra). Sobre o turno de fala, procurei evitar a simultaneidade de fala para dar maior oportunidade da entrevistada de expor sobre o tema indicado. Para evitar dúvidas e colaborar com a clareza, o entrevistador (Locutor1) será identificado como

L1 e a entrevistada (Locutor 2) como *L2*. A ausência do nome próprio guarda a identidade das mulheres entrevistadas. Quando for preciso exemplificar, indicarei inicialmente entre parênteses o número do fragmento para facilitar na análise. Em seguida, após a transcrição, indicarei os fragmentos em *itálico* e, entre parênteses, o número da entrevista (Entrevista 1, 2, 3...) e a linha em que o fenômeno apontado se encontra.

Sequência 1

bem então a pesquisa ela trata assim da questão da leitura e: eu tinha muita vontade de fazer um estudo assim com um grupo né e isso para mim foi muito assim importante por que o grupo ele cria a ideia da unidade... né e aí eu tive a ideia de fazer aqui com o grupo... de terça feira por que na verdade é o grupo... que nem todos são espíritas né é um grupo a parte dentro da própria casa espírita isso para mim amplia né o leque de informações... então assim eu dividi a pesquisa/ esse questionário em dois pontos né o ponto das histórias ouvidas e o ponto das histórias contadas então assim meu interesse é saber quais foram as histórias no caso que a senhora ouviu e quais foram as histórias que a senhora contou é por conta né dentro né/ da sua vida da sua pratica da vida social né e:: a minha primeira pergunta seria dentro desse leque das histórias da tradição oral é: quais historias ficaram na sua memória que alguém contou essas histórias? e ai qual é o leque de opções é: os contos de fadas é: as narrativas bíblicas as/ narrativas dos orixás as narrativas no caso do folclore brasileiro Saci Pererê o Boto Rosa é: histórias na verdade que não/ tem um autor específico e que foram passando de geração para geração...

(Entrevista 2, l. 1-16)

Fica aludida, no fragmento, a língua falada *in natura*. Um mapa mais detalhado com as normas de transcrição está, em anexo, e é de responsabilidade de Preti e Castilho (1986), ambos então Pesquisadores do Projeto NURC/SP. A seguir, a análise do *corpus*.

5 BORDADOS NOSSOS DE CADA DIA: ANÁLISE DO *CORPUS*

De sorte que a fé é pelo ouvir, e o ouvir pela palavra de Deus.

Romanos 10:17

Neste capítulo, investigo o *corpus* da pesquisa, constituído de relatos de vida das Bordadeiras, conforme descrito nos Fundamentos Metodológicos. Ao adotar como conceito principal ou atitude epistemológica a questão do dialogismo bakhtiniano, presente no limiar de cada interlocução, concebo uma visão sobre a linguagem de carácter polifônico no que tange à constituição de vozes, expressamente dependente do contexto e de outros intertextos. Ao lado disso, a memória divide com os atores sociais o protagonismo frente à constituição do sentido presente na atividade de contar. Recorremos à memória sempre contamos. É na memória que armazenamos o que há de mais afetivo ou de mais triste em termos experiências. As Bordadeiras foram convidadas a falar de sentimentos, memórias, histórias. Resta-me, com a análise, atestar como a permanência se desenvolve a partir de fatores discursivos languageiros como a intertextualidade e a paráfrase.

5.1 Como as histórias permanecem?

Em um antigo país da África, segunda a percepção de Prandi (2001, p. 5),

O tradicional povo iorubá acreditava que tudo na vida se repete.
Assim, o que acontece e o que acontecerá na vida de alguém
já aconteceu muito antes a outra pessoa.
Saber as histórias já acontecidas, as histórias do passado,
significava para eles saber o que acontece
e o que vai acontecer
na vida daqueles que vivem o presente.

As Bordadeiras fazem o mesmo movimento. Ao que indica, de uma forma geral, elas acreditam “que tudo na vida é repetição. E as histórias tinham que ser

aprendidas e transmitidas de boca em boca, de geração a geração” (PRANDI, 2001, p. 6). Se o que está em questão é a PERMANÊNCIA dos contos de tradição oral nos relatos contemporâneos, cabe-me observar como os aspectos discursivos e interacionais, mediados pela língua, colaboram para tal problemática. Ficam as indagações: por que contam histórias? Quem é capaz de contar? Na interlocução, qual o papel do ouvinte? Para responder aos questionamentos, deve-se considerar 1) os aspectos relativos às *ações comunicativas* de falar e de ouvir e a 2) outra referente aos *direitos comunicativos*. Na qualidade de entrevistador (falante secundário), deixo para a Bordadeira o turno principal (falante primário). Como falante protagonista, elas detêm a informação as contribuições desejadas para o desenvolvimento do tópico. As citações nem sempre se aterão aos recontos. Por vezes, será necessário trazer à baila alguma informação ligada à maneira de contar da Bordadeira. Ao final de cada entrevista, as mulheres ponderaram:

Sequência 2

L2 – contar histórias... seria de repente começar de uma história já contada conhecida passar isso para outra pessoa mas botando alguns ensinamentos para melhorar a vida melhorar a moral melhorar/ melhorar de alguma forma aquela pessoa que esta escutando isso seria uma boa história...

(Entrevista 1, l. 425-428)

Sequência 3

L2 – [...] ficção ficção é uma coisa boa porque leva a gente para outros caminhos não problemas a gente está vendo ali que tem um problema realmente mais não é nosso então é uma cena é um entendeu/ e depois quando acaba (inaudível)...

(Entrevista 2, l. 195-198)

5.2 O ouvir: primeiros bordados

O **ouvir** seria um dos movimentos pouco explorados da contação de histórias. Trata-se de uma ação ativa e crítica de um co-enunciador. Quando o tema é tratado, focaliza-se demais a figura “ativa” do contador, arregimentador da enunciação. Considero o **ouvir** como o primeiro item porque é com ele que podemos atuar de

forma responsiva no processo de comunicação/ interação no período da infância. A presença do ouvinte é importante até mesmo para que sinalize e confirme que está atento ao que está ouvindo. Após poderá julgar a informação recebida e transformá-la em conhecimento partilhado (OLIVEIRA, 1994, p. 94). Nas entrevistas, considerei como *interlocutor-ouvinte* não só as pessoas de quem as Bordadeiras ouviram histórias mas também a figura do enunciador/ ouvinte/ entrevistador, responsável por mediar a conversa e introduzir questões:

Sequência 4

L2 – olha só o que eu posso (inaudível)= L1 [primeiro as que ouviu] =que eu ouvi?= L1 [é não precisa contar todas digamos assim] =mas as histórias que eu ouvi vem do espiritismo e aí? pode ser= L1 [pode] =não foi contada porque foi acontecendo acontecimentos... também é por isso que hoje em dia eu estou no espiritismo... eu era pequenininha e ouvia isso da minha mãe lá na Espanha teria o quê? uns seis sete anos mas isso ela contava eu não vi ela contava e o pessoal também afirmava...

(Entrevista 2, l. 17-23)

Sequência 5

L2 [isso tudo os nomes⁷⁵] =você lembra?= L2 [os nomes eu lembro mas dizer lembra como era a história?... não] =mas você/ lembra...

L2 – agora a única coisa que eu lembro eu tive/ tive um tio né por parte de mãe que ele adorava dar livros de história e ele me dava sempre um livro grande assim que tinham várias histórias isso eu me lembro ele me dava eu lia aquelas histórias mas dizer que eu lembro o que lia...=

(Entrevista 1, l. 68-74)

No primeiro caso (4), a entrevistada elege a mãe, como é natural, a figura de quem ouviu as primeiras histórias, no entanto, há uma fuga do tópico quando se compreendem “histórias” como qualquer acontecimento. Optei por não interromper até para avaliar em que momento poderia chegar às histórias de ficção, como vai aparecer adiante dentro desta entrevista. Fica claro na fala algo que muito me interessou em vários depoimentos: a questão da emotividade. Lembramos daquilo que tem uma relação emotiva conosco. No segundo caso (5), as contações pareciam não acontecer, o que, a princípio, contradiz a tese deste trabalho de que, independente de fatores sociolinguísticos, todos são contadores de histórias. No exemplo, as contações da infância foram conduzidas por uma figura familiar que

⁷⁵ Referência ao repertório da tradição oral dito anteriormente. Ver texto original.

presenteava uma criança com livros. A “contação”, no caso, chega à futura Bordadeira via leitura e escrita. Os dados da memória ecoaram no momento da entrevista. Para Pinker (2002), defensor da universalidade da linguagem nas sociedades humanas, somos biologicamente programados pela linguagem a narrar, a ordenar⁷⁶ as coisas do mundo (emoções, sensações, pensamentos) e a contar histórias, experiências únicas e particulares corroboradas pelas pesquisas de Brown (Cf. PINKER, 2002, pp. 534-5) acerca de um desejo de descrever o chamado *Povo Universal* (PU), baseado na Gramática Universal de Noam Chomsky. Esse tipo de fundamentação sobre o *inatismo da linguagem* (PINKER, 2002) e todo aparato teórico de Freud acerca da *memória* poderiam justificar a inabilidade de uma das Bordadeiras diante daquilo que, para mim, seria uma lembrança natural. Não me refiro a uma lembrança obrigatória dos pais como contadores de histórias exclusivos, mas em figura próxima. Se o mundo é uma narração e nós co-partícipes, quem lhes teria contado histórias? Esta foi a indagação do momento, cuja resposta foge aos propósitos deste trabalho. No fragmento a seguir, a narradora tenta justificar a ausência de contadores na infância:

Sequência 6

não sei se por que eu fui criada assim muito na realidade né... muito na realidade explicando/ por que que não faz isso? por isso isso/ minha filha... acho que eu não vi-ven-ci-a-va as histórias eu não entrava dentro das histórias() eu lia uma história e ai depois eu esquecia... acho eu...
(Entrevista 1, l. 96-100)

Sequência 7

L1 – mas você é:: é:: isso/ isso já era alfabetizada né? mas antes de você ir para a escola você lembra= L2[não] =por exemplo de mãe pai contando história para você?
L2 – não eu não lembro... meu pai não tinha tempo meu pai era aquela pessoa que trabalhava de dia quando ((era)) médico e dentista... trabalhava durante o dia... de noite ele descia e ia fazer prótese isso eu me lembro
(Entrevista 1, l. 101-106)

Cumpramos assinalar, como Bosi (2015, p. 90), que entre “o ouvinte e o narrador há um interesse comum em conservar o narrado”, o que nem sempre vai acontecer, se tomarmos por base os fragmentos (6) e (7). Apesar de estarmos todos inseridos

⁷⁶ Tal ordenação, de caráter aristotélico, se subdivide nas mais diferentes atividades humanas independente de cultura ou país de origem. Cf. a obra de Pinker (2002) e o artigo de Machado (2016, pp. 24-43) sobre leitura.

em uma narrativa, a informante não deixou, ainda que negativamente, de se mobilizar pelas vivências que criariam a lembrança. A ligação intrínseca a um imaginário social e ancestral pôde sinalizar para a absorção de valores e representações culturais de determinada cultura. Refiro-me às narrativas africanas, transplantadas de outro continente, e que ganharam adesão da nossa sociedade miscigenada em termos linguísticos e antropológicos. Tais representações vão subsidiar o escopo das religiões de matriz africana nascidas e reelaboradas em terra brasileira. Dessa maneira as narrativas da mitologia dos Orixás, por exemplo, serão “ouvidas” pelos falantes e, por isso, vai ecoarem nos relatos do senso comum, mesclando-se com outras culturas e diversas formas de ver a sociedade e a divindade (ABIMBOLA, 1975). A religiosidade é algo que permeia o meio social e a linguagem será, como sabemos, um dos instrumentos mais férteis para fazer a mediação entre nós e o mundo:

Sequência 8

L1 [você falou aí...]

L2 =sabia essas coisas mas depois você vai/= L1 [o que mais?] =purificando Ogum né guerreiro né ai o que que você era fi::lha eu sou filha de Ogum por isso que dizem que eu tenho esse temperamento (risos) e Oxum Apara que antigamente eu sabia né por que Apara é diferente da Oxum/ mas hoje eu já não sei nada é muitos anos ai você vai esquecendo dessas coisas e você vai se preocupando mais com outro tipo de religião

(Entrevista 1, l. 227-233)

O interesse pelos romances de trama folhetinesca deu lugar, em grande parte, à “escuta” da novela televisiva, “folhetim eletrônico”, no dizer de Campedelli (2001, p. 20), notoriamente popular no sentido de que passou a atender às grandes massas: homens, mulheres, crianças, donas de casa, porteiros, empresários, todos seduzidos pelo novelo de histórias partilhadas diariamente nos horários com públicos definidos. Com as Bordadeiras não foi diferente. De todas do grupo, houve quem se deixasse envolver por tramas tão enredáveis quanto às tramas de nossas vidas e das contações tradicionais. Considerada sublitteratura, a novela tem na *performance* do corpo e do som o reforço da narrativa exposta, tão importantes para a construção de sentido. No depoimento que segue, a Bordadeira esboça seu interesse pela ação folhetinesca cuja resposta vai ao encontro da carência da fantasia por que passa o homem. Daí surge o artístico ligado à emoção que nos

protege da aridez da realidade. A contação, inclusive da telenovela, conta com envolvimento:

Sequência 9

eu acho que atualmente as histórias das novelas se firmam mais nas partes ruins que acontecem elas se fixam algumas se fixam muito naquelas/ mostram muito aquelas partes ruins aí eu acho que não é uma boa história agora determinado/ novela de época novela de época é uma linda por exemplo essa das seis Além do Tempo é uma história de época que eu estou doida que chegue no dia vinte e quatro que os personagens vão passar por não sei quantos anos na frente então esse/ a história vai dar um salto aquela história que está sendo contada vai dar um salto para uma parte mais atual então (inaudível)

(Entrevista 1, l. 434-442)

Sequência 10

não acompanho as outras quando a/ quando a mamãe as vezes vai lá para casa ela gosta de ver (inaudível) aí eu vejo todas as novelas a das seis a das sete das nove (risos) eu vejo mas no momento a das seis para mim é a mais interessante= L1 [essa que você acompanha mais?] =é eu presto mais atenção= L1 [você esta doida/ esta doida para poder] =é como eles vão fazer este salto né... porque os personagens né... que ligação né como eles vão fazer essa ligação é como você...= L1 [mas o que você/ o que te/ o que que te chama tanta atenção nessa novela?] =é justamente uma/ uma= L1 [só o fato de ser de época?] =é porque a época por exemplo tem uma parte que é assim é mais i-no-cen-te é mais bo-ni-ta tem menos mal-da-de então aquilo me prende mais...

(Entrevista 1, l. 446-456)

O segundo tipo de “ouvinte”, como apontado neste item, refere-se ao *entrevistador*. Para caracterizá-lo (BUBLITZ, 1988; OLIVEIRA, 1994), alguns traços típicos deverão ser levados em conta, a saber:

- a) Os sinais de ouvinte, de forma alguma, devem ser compreendidos como algum tipo de interrupção ou tentativa para isso. Nesse caso, ao responder ao falante, muda-se o “papel participante do ouvinte”, agora locutor;
- b) As pistas sobre o perfil do ouvinte são constituídas por formas linguísticas lexicalizadas e não lexicalizadas. Para estas estão as formas monossilábicas tais como “hum”, “ham” e as variantes “ham-ham” e “hum-hum”. Para aquelas, formas como “sim”, “é”, “sei” etc.;

- c) As pistas do ouvinte não influenciam nem no controle do tópico, nem no controle do conteúdo;
- d) Os sinais de intervenção são reduzidos durante o diálogo, ou seja, “o tom nuclear dos sinais do ouvinte é mais baixo do que o tom nuclear da contribuição do falante principal anunciada anteriormente” (OLIVEIRA, 1994. p 95). ;
- e) Os elementos “cinésicos” ou “paralinguísticos” poderão ser cogitados: a postura, os gestos, maneios com a cabeça, a expressão facial, risos, o comportamento ocular. Por vezes, esses movimentos deixam de ser expressivos na comunicação e passam a ser, até mesmo, redundantes.

5.3 O contar: arabescos

Na atividade de *contar*, como na de qualquer texto, os atores sociais são sujeitos ativos, engajados, acima de tudo, em atividade sociocomunicativa, que, de antemão, engloba, por parte do produtor, um *projeto de dizer*; da parte do ouvinte/entrevistador, considera-se uma participação ativa em busca da construção do princípio de sentido, por meio da mobilização do contexto, a partir das sinalizações e das pistas oferecidas pelo texto (KOCH, 1998, p. 153). O *projeto de dizer* mostra-se embutido no roteiro geral elaborado para as entrevistas. Mesmo sem uma colaboração direta da memória, não considerarei isso uma negativa. Busquei aproveitar ao máximo o foi oferecido pelas Bordadeiras. São, pois, os elementos da contação:

PRODUTOR	TEXTO	OUVINTE/ ENTREVISTADOR
As Bordadeiras têm um projeto de dizer, elaborado por estratégias de	Conjunto de pistas, marcas sinalizações. No caso das Bordadeiras,	A partir das pistas, marcas sinalizações pela mobilização do contexto

organização pistas, sinalização.	textual: marcas,	levarei em consideração, principalmente, os relatos feitos por elas nas entrevistas.	
--	---------------------	---	--

Quadro adaptado de Kock (1998, p. 153)

O contexto compreende não só o co-texto (situação de interação imediata), a situação mediata (o entorno sociocultural), mas também o contexto cognitivo dos falantes que, na verdade, se subordina aos demais. Nas entrevistas, meu discurso de entrevistador se subordinou ao das Bordadeiras, de modo a dar maior enfoque ao material produzido pelas informantes. O contexto, segundo Koch (1998), agrega todo o conhecimento arquivado pelos “actantes sociais”, que precisam de mobilização em qualquer intercâmbio verbal. São eles: o conhecimento linguístico em si; o conhecimento enciclopédico (declarativo ou episódico); o conhecimento superestrutural dos gêneros e tipos sociais; o conhecimento estilístico dos registros, das variedades da língua e suas respectivas situações comunicativas; sem contar com o conhecimento de outros textos entremeados na nossa cultura (intertextualidade). A atuação desses conhecimentos leva em conta as seguintes **estratégias** durante o processamento textual:

Cognitivas: como inferências e deduções, a focalização e a busca da relevância;

- a) Sociointeracionais: com a preservação da polidez, das faces, da atenuação, indicando as causas de possíveis mal-entendidos;
- b) Textuais ou textualizadoras: conjunto de decisões referentes à textualização, realizadas pelo produtor do texto, considerando seu projeto de dizer (sinalizações, marcas, pistas).

Contar histórias é um tipo de evento de fala em que a troca dos turnos não acontece de forma simétrica. Ao contar, “o narrador se identifica socialmente como aquele falante que projeta um turno mais amplo”, reivindicando a palavra até que a história finalize. Há, nessa atividade discursiva, “um engajamento mútuo” (OLIVEIRA, 1994, p. 105). O contar também é o outro lado do movimento de PERMANÊNCIA construído na pesquisa. Antes de ser um gênero híbrido e

multissemiótico, compreendo a contação de histórias como um evento antropológico, que evidencia o lugar do homem na sociedade e na cultura em que se insere. Como a pesquisa se localiza na macroárea dos estudos discursivos de Língua Portuguesa, cabe-me enaltecer os recursos que, deste ponto de vista, vão colaborar na construção do conceito de permanência ao longo do tempo e da história da prática discursiva cotidiana de contar e de ouvir histórias. Para obedecer a um rigor científico, limitarei substancialmente adiante a salientar a *interdiscursividade*, a *intertextualidade* e a *paráfrase* como três dos conhecidos fatores da literatura linguística sem os quais seria impossível produzir qualquer texto. A serviço da contação, *interdiscursividade*, *intertextualidade* e *paráfrase* destacam-se por uma imanência alcançada, o que não se percebe necessariamente em outras situações comunicativas. Mesmo que, *interdiscursividade*, *intertextualidade* e *paráfrase* sejam recursos indispensáveis na elaboração textual, é bem verdade dizer que ganham um efeito maior no que diz respeito à ideia do quadro de permanência na memória. Para ir adiante com análise do *corpus*, levarei em consideração o princípio norteador do dialogismo⁷⁷, anunciado por Bakhtin (2008, p. 47), hoje referência na literatura linguística, a partir de análise dos diálogos das personagens na obra de Dostoiévski. Segundo o autor:

De fato, o caráter essencialmente dialógico em Dostoiévski não se esgota, em hipótese alguma, nos diálogos externos composicionalmente expressos, levados a cabo pelas suas personagens. *O romance polifônico é inteiramente dialógico*. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância. (Grifo do autor)

De tal orientação, depreender-se (BAKHTIN, 2003; 2004; FIORIN, 2006, p. 167), que o dialogismo:

⁷⁷ Para Kristeva (1974, p. 89), o “dialogismo, que deve muito a Hegel, não deve, no entanto, ser confundido com a dialética hegeliana que supõe uma tríade, logo, uma luta e uma projeção (uma superação), que não transgride a tradição aristotélica, fundada na substância e na causa. O dialogismo substituí esses conceitos, ao absorvê-lo ao conceito de relação, e não visa a uma superação, mas a uma harmonia, implicando sempre uma ideia de ruptura (oposição, analogia) como modo de transformação”.

- a) É o princípio constitutivo da linguagem, ou seja, seu modo de funcionamento real;
- b) É uma forma peculiar de estruturação ou composição do discurso.

Como princípio constitutivo, pode-se ainda ir adiante e concluir com Fiorin (2006, p. 169) na assertiva: “A relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados⁷⁸ na comunicação verbal”. Relacionando com a constituição do *corpus*, a proposição exposta pelo autor se evidencia quando encaro a situação comunicativa gerada: entrevistas que exigiram das Bordadeiras, ora interlocutoras, uma “atitude responsiva” diante das indagações propostas, geradoras dos relatos. Na condição de entrevistador, motivei e, em muitos casos, conduzi o conjunto de vozes, nem sempre harmônicas, em busca da construção do sentido.

O ato de narrar, dialógico por excelência, em qualquer tempo da memória, sempre se enquadrou, principalmente, pelo encadeamento de enunciados, ordenados pela linha temporal. Segundo Bosi ([1994] 2015, p. 56), o “instrumento socializador da memória” é a linguagem, capaz de reduzir, unificar e aproximar no mesmo espaço cultural e histórico a imagem do tempo atual, a imagem recobrada e a imagem do sonho. Os dados coletivos⁷⁹ trazidos pela língua participam até mesmo do sonho em situações-limite de pureza individual. As imagens do sonho não são criações inteiramente individuais. São todas “representações, ou símbolos, sugeridos pelas situações vividas em grupo pelo sonhador: cuidados, desejos, tensões...”. Evidencio as relações de espaço, as relações de tempo, as relações de causa e consequência. Se a linguagem, então, está no cerne da contação e da memória, tratar da permanência das narrativas armazenadas pela experiência do contador torna-se uma necessidade dos estudos da linguagem em interação. No caso da informante a seguir (cf. sequência 9), ela primeiramente refere-se ao ato de

⁷⁸ Fiorin (2006, p. 178) problematiza o conceito de enunciado. Segundo o autor, “Normalmente, quando se fala em dialogismo, pensa-se em relações com enunciados já constituídos e, portanto, enunciados anteriores, passados. No entanto, o enunciado está relacionado não só aos que o procedem, mas também aos que lhe sucedem na cadeia da comunicação verbal. Com efeito, na medida em que um enunciado é elaborado em função de uma resposta, está ligado a essa resposta, que ainda não existe. O locutor sempre espera uma compreensão responsiva ativa e o enunciado se constitui para essa resposta esperada”.

⁷⁹ Essa questão dos “dados coletivos” se relaciona naturalmente com o dialogismo e a interdiscursividade.

contar como uma atividade inserida no âmbito do lar e da memória afetiva. O segundo fragmento (cf. sequência 10) é dedicado às narrativas de tradição oral, histórias que, para ela, deveriam fazer parte do repertório alheio:

Sequência 11

eu era pequenininha e ouvia isso da minha mãe lá na Espanha teria o que? uns seis sete anos mas isso ela contava eu não vi ela contava e o pessoal também afirmava... a minha mãe naquele tempo via coisas que:: não dava/ não tinha explicação se acontecesse o que aconteceu hoje em dia eu teria um irmão/ um irmão mesmo porque eu tenho três irmãos que são irmãos primos/ muito bem... esses irmãos primos eu vou te contar a história...
(Entrevista 2, l. 21-26)

Sequência 12

agora dessas histórias que eu falei até como/ até/ envolvendo a questão bíblica também né é:: isso era contado na sua casa?= L1 [sim era contada...] =o que se contava para as crianças? além das histórias verídicas?= L1 [é::] =desses/ desses contos que eu falei aqui por exemplo é: eu falei em contos de fada como Branca de Neve é: João e Maria é: Cinderela
L2 - Cinderela contava isso há setenta anos atrás/ a gente fazia muito aquele negócio tu vê/ antigamente você sabe que há setenta anos atrás não tinha/ ainda mais numa fazenda a gente ficava fazendo coisa ((sombra)) assim na parede entendeu ficava fazendo assim por exemplo gato na parede assim na escuridão você faz né... na parede e:: era isso... era isso... tinha historinha assim historinha de/ de Branca de Neve...= L1 [e a senhora lembra de alguma dessas?] =olha todo mundo lembra todo mundo sabe da história de Branca de Neve Rapunzel João e Maria as coisinhas (inaudível) eu acho que todo mundo sabe isso
(Entrevista 2, l. 67-80)

A intertextualidade, subtipo da interdiscursividade, possui um sentido plural das diversas vozes a serviço de uma mesma tessitura ou de um mesmo gênero. Refiro-me não só à voz física da contação ao viabilizar o ato de narrar, mas também aos feixes de discurso na elaboração conto popular pelas Bordadeiras. Tais vozes produzem o discurso. De acordo com Fiorin (2006, p. 191), pode-se estabelecer uma diferença entre intertextualidade e interdiscursividade⁸⁰. A primeira é fruto de

⁸⁰ Como “texto” e “discurso” são duas instâncias que se compreendem e se interpenetram, serão compreendidos adiante como intercambiáveis (Cf. KOCH, 2001; MARCUSCHI, 2008; VAL, 1999, por exemplo). Por isso, a falta de necessidade de demarcar, com precisão, os termos “intertextualidade” (comum à Linguística do Texto) e “interdiscursividade” (comum à Análise do Discurso nas suas diferentes vertentes), ainda que seja predominante o emprego de “intertextualidade” nesta pesquisa. Qualquer jogo intertextual irá pressupor um intertexto ou interdiscurso. O contrário, no entanto, poderá ser falso. De acordo com Fiorin (2006, p. 181), pode ocorrer o seguinte: “quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade”. Para Koch, Cavalcante e Bentes (2007, p. 17), a “intertextualidade *stricto sensu* [...] ocorre quando, em um

qualquer relação dialógica entre enunciados; já a segunda, um encontro, no mesmo texto, de duas materialidades textuais⁸¹ distintas. Como destaca Yunes (2009, p. 52-3), em sentido amplo, “a intertextualidade envolve objetos e processos culturais tomados como textos, já que habitamos um mundo que só pode ser identificado na e pela linguagem”. A permanência ou presença de clássicos da tradição oral se constrói como um fenômeno que se deveria estudar a partir *mais da causa* do que como efeito do processo de elaboração discursiva. Na voz das contadoras, ficou clara a preferência pelo conteúdo história em detrimento da sua forma em si. O jogo intertextual talvez tenha ficado prejudicado pela referência equivocada do texto-base. Houve quem trocasse o texto sobre o qual se faria o reconto. Mas a memória traída é recuperada e retificada pela falante (“*eu acho que é isso... se eu não estou me confundindo com outra história*”). Na verdade, o mais importante estava no sentimento revelado de lembrar-se do passado distante. Errar não era uma reprovação, já que a retificação está como um dos processos de elaboração textual:

Sequência 13

a Branca de Neve... eu acho a Branca de Neve era uma menina né que tinha um palácio um pai uma mãe mas aí o pai faleceu morreu e:: ele casou de novo e nesse casamento a... a mulher dele tinha duas filhas com ela então escravizavam a Branca de Neve eu acho que/ é isso aí/ e a Branca de Neve fazia tudo tudo aí é/ teve uma grande festa no palácio para ele escolher uma noiva e/ ela queria muito ir/ mas as/ como é?/ as primas dela entre aspas é: não queriam que ela fosse nem a madrasta queria (trecho inaudível) o que aconteceu ela tinha uma fada madrinha ((então a fada chegou)) e falou assim "não você vai sim você vai" então da abóbora ela fez a carruagem ela fez o vestido e foi chegou lá aí todo mundo ficou admirado que ela era muito bonita inclusive as irmãs dela falaram "mas como ela conseguiu isso tudo?" foi lá... aí meia noite/ a questão era meia noite ela tinha que sair de lá se não iria desmontar tudo antes de meia noite ela foi embora e correndo ela perdeu o sapato aí ela foi/ então conseguiu chegar na abóbora então no meio do caminho se desmanchou tudo mas o sapato ficou/ o sapato de cristal... aí o príncipe lá gostou dela procurou procurou mas não achou mais/ mas achou o sapato aí ele pagou lá o laçao lá deu a cidade inteira para quem servia o sapato aí eles procuraram procuraram e não acharam aí eles chegaram na casa da Branca de Neve... eu acho que é isso... se eu não estou confundindo com outra história

(Entrevista 2, l. 85-104)

texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva”. Mais uma vez a “memória social” (Cf. BOSI, [1994] 2015, p. 54) aparece como amparo para um fenômeno que ultrapassa os limites físicos ou a materialidade de um texto.

⁸¹ Fiorin (2006, p. 191) ainda salienta que “por materialidade linguística, pode-se entender um texto em sentido estrito ou um conjunto de fatos linguísticos, que configura um estilo, um jargão, uma variante linguística, etc. O caráter fundamentalmente dialógico de todo enunciado do discurso impossibilita dissociar do funcionamento discursivo a relação do discurso com seu outro”.

Trata-se de uma situação em língua oral inteiramente informal. Também as Bordadeiras não seriam premiadas ou avaliadas participando de um seminário ou arguição. A memória mostra-se como ativa pelo convite de contar. O (possível e aceitável) equívoco para resgatar algo acomodado pela memória pode estar relacionado com o verdadeiro grau de afetividade da Bordadeira em relação ao conto da Branca de Neve. Para a contadora, ficou relevante mais as ações do enredo do que seria a formalidade e a exatidão de nomes. Para aprofundar tal assunto, necessitaríamos dos avanços epistemológicos da sociologia dentro do que Bosi (2015, p. 54) denominou de tratamento da memória como fenômeno social. Segundo a autora, a memória de um sujeito dependerá do seu grau de relacionamento com o meio: família, classe social, escola, igreja, clubes, profissão. Enfim com os grupos de referência e com os grupos de convívio típicos desse sujeito. A incerteza da Bordadeira-informante ficou visível na repetição do “eu acho” e variações. Não interrompi o fluxo da fala para evitar qualquer percepção de censura. Na sequência, a Bordadeira, para se manter fiel ao “*eu acho que todo mundo sabe isso*” dito anteriormente, prossegue o relato com a versão de Branca de Neve. Ainda que sem saber os propósitos da pesquisa, a informante fez jus à ideia da permanência, ao propor um jogo intertextual, principalmente, quando conhecidos diálogos do conto de fadas em questão surgem à tona, acompanhado da *performance* da interpretação. Isso provoca o chamado efeito de veridicção, não importa se o discurso é verdadeiro ou falso, mas sim se cria efeitos de verdade ou falsidade, que aparentam ser verdadeiros. O que importa são os efeitos de realidade causados, sobretudo nas contações que acontecem no cotidiano. Ao tratar do tema, Barros ([2001] 2002, p. 94) ensina que o “discurso constrói sua própria verdade e, por essa razão, prefere-se falar em ‘dizer-verdadeiro’ e não em verdade discursiva”. Nesse sentido, o emprego do discurso direto (“*quem é a mais bonita?*” e *ele falou ‘é a Branca de Neve’*”) transpõe o ouvinte para o momento da enunciação referido pelo contador de histórias. A Bordadeira, insatisfeita em apenas contar a história, lança mão da dramaticidade da representação e da autorrepresentação, para garantir uma maior vivacidade ao contar.

Sequência 14

essa dos anãozinhos eu não lembro bem... essa não sei se é Branca de Neve ou tem outro nome= L1 [não tudo bem] =mas só que eu sei é parecida com essa eu sei que ela tinha uma madrasta também... e a madrasta/ eu acho que o texto é mais ou menos isso/ e a madrasta era ruim mas ela queria ser bonita mais do que todo mundo e todo dia ela consultava o espelho (trecho inaudível) aí ela foi crescendo mais bonita foi ficando um dia ela olhou para o espelho e falou assim "quem é a mais bonita?" e ele falou "é a Branca de Neve" e olha só/ está vendo eu confundi tudo é a Branca de Neve então o que ela fez ela levou para floresta e trazer o coração dela mas quando chegou lá o capataz para fazer isso ele ficou

(Entrevista 2, l. 122-131)

No relato sobre Branca de Neve, pela tradição construída oralmente, ainda se destacou o emprego expressivo do diminutivo não só para exaltar o tamanho minúsculo dos sete anões, mas também para chamar a atenção para o afeto. Outra possibilidade seria a contaminação na fala dos valores linguísticos da escrita, no momento em que a Bordadeira poderia resgatar o que leu e não o que ouviu. Permanece na memória é aquilo por que se tem afeto, ratificado pelo tal jogo intertextual, recuperado simultaneamente pela fala e pela escrita. A intertextualidade existe dentro da acepção antropológica, que insere a narrativa e o movimento de contar história, mantendo-o no tempo, como “uma forma de prática social estruturadora não só do discurso, mas também das relações sociais, constituindo um mecanismo rotineiro de inteligência” (FABRÍCIO e BASTOS, 2009, p. 42) acerca de quem somos nós, de quem são os outros, e o que nós e eles fazemos. Nesse viés cultural, o que garante, em grande parte, a permanência de contos como a Branca de Neve, citado anteriormente, é a fantasia (AGUIAR, 2012, p. 55). O que somos, pelo processo da mímese aristotélica, se representa na globalidade das relações humanas. O hoje vai sempre dialogar com ontem por uma questão em favor da identidade, já que somos príncipes, princesas, bruxas, anões etc., cada qual reverberando um psiquismo social compartilhado, ao nos reconhecermos nos discursos e nos personagens recuperados nas contações em cujas ações generalizadas estão acentuadas a natureza paradigmática dos eventos contados (cf. sequência 5). O jogo intertextual se dá inclusive com a reiteração do que caracterizaria o conto popular. Ao se apropriar do conteúdo da contação, o contador recupera, de discursos anteriores, o arcabouço do gênero e conteúdo temático. No plano da enunciação, é possível recuperar o conto popular e suas variações pela

fórmula introdutória do “era uma vez⁸²”, responsável por situar a narrativa em um passado indefinido e permanentemente reaproveitável nos recontos.

Sequência 15

aí você fica por aqui e não vai mais para lá tudo bem aí numa floresta ela viu... uma casinha pequenininha mas confortável então ela entrou ela entrou e viu sete caminhas pequenininhas que já estavam lá então ela juntou todas ela conseguia dormir aí foi... deitada dormindo que estava cansada aí os anãozinhos chegaram do trabalho aí começaram a cantar (os anões cantam) aí viram aquela moça bonita deitada na cama e falou olha que coisa aí ela acordou conversou com eles aí ela começou assim a ajeitar a casa aí eles começaram a gostar dela ela ficou morando lá e eles todo dia saíam para trabalhar aí quando eles chegavam ela tinha feito comida tinha feito tudo aí até que um dia a madrasta descobriu que ela estava viva aí ela foi para floresta arranjou uma maçã envenenada para ela comer aí ela deu a maçã para ela ela comeu a maçã aí ela caiu adormeceu ficou adormecida e depois disso para ela ressuscitar tinha que (inaudível) para ela e dar um beijo nela para voltar e assim aconteceu... depois de muitos anos veio um príncipe por ali achou a casa bonitinha e tal e (inaudível) e deu um beijo aí ela acordou é isso que eu lembro...

(Entrevista 2, l. 134-149)

Sequência 16

eu achava bonito/ eu achava bonito realmente quem acha/ tem ruindade? não tem que a gente vê que isso as duas são quase uma realidade porque tem a maldade mas a maldade também existe e esse estilo (inaudível) nas duas histórias... e é isso que eu penso da vida tem maldade? tem muita muita mas também tem a bondade não é?

(Entrevista 2, l. 153-157)

A atividade de “comer a maçã” faz referência a um discurso anterior ao dos contos de fadas, fundador da cultura ocidental, por estar demasiadamente enraizado. Para Koch, Cavalcante e Bentes (2007, p. 122), quando estamos diante de um “enunciador genérico”, enquadrado com “intertexto alheio”, o fragmento do texto alheio inserido não pode ser de responsabilidade de um só autor: compõe parte do repertório de uma comunidade, como clichês, usos populares e provérbios. Na sequência 6, a proibição feita às primeiras criações divinas inspirou textos mais recentes, símbolos da subversão, da irreverência e do desejo descomedido: “Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus:/ Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais”. O desfecho também é dos mais conhecidos na história da humanidade: “O Senhor Deus, pois, o lançou fora do jardim do Éden, para lavrar a terra de que fora tomado”. Daí por diante, em qualquer discurso

⁸² Para Bakhtin, é possível se reconhecer o gênero por sua moldura (Cf. Bakhtin, 2003).

construído a respeito do incidente no Jardim do Éden, o que se buscou foi a identidade com o proibido, dentro de um viés até mesmo mais erótico. O relato da Bordadeira marca definitivamente, por meio da intertextualidade, uma tentativa de restaurar a fantasia nas referências e nos implícitos dos recontos, cuja viabilidade se mantém porque, segundo Aguiar (2012, p. 55), “a magia existe e mora dentro de cada um de nós, como um princípio muito arcaico, sedimentado em nosso imaginário e pronto a reacender o desejo de um mundo mais humano”. Como se verifica, até pelo exemplo da maçã do Éden, a contação só vai ocorrer se considerarmos esse saber historicamente produzido⁸³ e organizado, espécie de “museu” discursivo, do qual faz parte o interdiscurso da sociedade, em detrimento de seu largo emprego em um número considerável de ocorrências. Ao lançar mão do saber histórico presente no discurso das Bordadeiras, me refero ao diálogo repetido com os arquétipos que, por integrar o imaginário do homem, desde já sintetiza uma série de discursos provenientes da sociedade também no seu caminhar histórico. Para a referência ao “fruto proibido” fica evidente um acúmulo de informação, cuja manutenção se dará no conto Branca de Neve. A maçã, em ambos os textos, o bíblico e o do conto popular, compartilhará a ideia de “abusar da própria inteligência para conhecer o mal, da sensibilidade para o desejar, da própria liberdade para praticá-lo” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2000, p. 572). A diferença de uma sociedade para outra está no contexto imagético em que se inseriu cada referência. Pelo viés da permanência intertextual, até os dias de hoje o homem moderno se agarra à escolha de Adão e aos desígnios de Deus na expulsão do casal do Éden no Paraíso. A seguir, a Bordadeira estabelece um “intertexto alheio” com a sabedoria popular, “enunciador genérico” (KOCH, CAVALCANTE e BENTES, 2007, p. 122), ao se reportar com a metáfora de que “a vida é um palco” (cf. sequência 7). A ideia é lançar luz sobre o que, para ela, significa narrar a própria história.

⁸³ Segundo Fiorin (2006, p. 191), é “na relação com o discurso do Outro, que se apreende a história que perpassa o discurso. Essa relação está inscrita na própria interioridade do discurso, constitutiva ou mostradamente. Com a concepção dialógica da linguagem, a análise histórica de um texto deixa de ser a descrição da época em que o texto foi produzido e passa a ser a fina e sutil análise semântica, que leva em conta confrontos sêmicos, deslizamentos de sentido, apagamentos de significados, interincompreensões, etc. Em síntese, em Bakhtin, a História não é algo exterior ao discurso, mas interior a ele, pois o sentido é histórico. Por isso, para perceber o sentido, é preciso situar o enunciado no diálogo com outros enunciados e apreender os confrontos sêmicos que geram os sentidos. Enfim, é preciso captar o dialogismo que o permeia”.

Sequência 17

nós construímos nossas histórias com certeza nós construímos não é os outros que constroem não porque se eu quero uma coisa eu vou atrás eu vou atrás vou lutar para ter aquela coisa e então eu lutei por aquilo mas eu que fiz... eu que fiz a minha história porque/ a vida é assim é um palco nós estamos em um palco agora depende de como você vai agir nesse palco... depende do artista que você quer ser...

(Entrevista 2, l. 220-225)

Recontar significa firmar compromisso com a permanência dos contos de tradição oral em um momento sempre posterior ao da “primeira” enunciação ou texto-base. Reconta-se porque se deseja preservar a memória artística e cultural do passado e pelo desejo irrefreável de despertar a emoção no ouvinte/leitor. Assim, quando me refiro ao reconto feito pelas Bordadeiras, a despeito de um novo sistema semiótico, levo em consideração, sobretudo, “uma ruína de outros discursos” (GREGORIN FILHO, 2012, p. 211), cuja relação dialógica se estabelece entre o novo e o velho, entre a transformação e atualização de mitos pelo tempo, “tempo esse entendido como transformação de espaço, e esses elementos estão presentes nos vários interpretantes: do código, do contexto e o ideológico” (GREGORIN FILHO, 2012, p. 211). Transcorreu um tempo genuíno e infundável, dotado de magia, desde o surgimento de Branca de Neve até os dias de hoje, no entanto, o diálogo com os temas do referido conto são perenes. Trata-se de um mecanismo intertextual construído pela relação com o imaginário de culturas variadas (cultura brasileira *versus* cultura europeia) por meio do tempo, uma espécie de dialogismo, se solidifica paulatinamente a materialidade que reveste a abstração do pensamento das sociedades. O cidadão comum desconhece tamanha teorização, colocada à disposição geralmente para o linguista. Dos falantes como as Bordadeiras, fica a função de produzir discursos como necessidade social, comunicativa e estética, a partir da qual enxergo a intertextualidade, mais do que estratégia, como recurso que integra o “campo minado” do discurso. A necessidade de se fazer um pesquisa etnográfica foi ao encontro de outra como a de se fotografar a situação da contação em tempo real, recuperando praticamente quase todos os elementos pertencentes à cena enunciativa. No que tange à especificidade da situação comunicativa e, até mesmo, à modalidade falada da língua utilizada, a constatação da permanência nas contações feitas pelas Bordadeiras é bastante específico, bem diferente da modalidade escrita de estilística peculiar como os textos literários, cujo

aproveitamento da intertextualidade é feito ao máximo. Considerando a etnografia, em algumas situações, houve fuga ao tópico apresentado nas entrevistas. As vozes presentes em tais ocorrências não foram as esperadas da tradição oral, conforme a hipótese da permanência no relato das Bordadeiras. Como elas, ainda que sem o desejar, falavam sobre suas vidas, sobre como percebiam o universo simbólico do mundo, muitas vezes, os recontos surgiram entrelaçados com esse contexto da vida pessoal. Na sequência, a Bordadeira diz não se lembrar da narrativa, mesmo com a motivação de figuras de livro infantil apresentado na metodologia. A justificativa vem em um tipo de aforismo: *“eu sempre fui de ouvir mais sempre...”*. Em seguida, a mulher diz:

Sequência 18

mesmo se você/ e se você olhar as figuras/ da outra vez eu mostrei para você a figura do / vamos lá/ vamos ver/ vou mostrar uma história para você aqui... vê se você consegue lembrar aqui... chapeuzinho vermelho por exemplo...= L2 [()eu não lembro de nada do chapeuzinho vermelho] =nada nada nada...= L2 [ah essa aqui é a casa da vovozinha (risos) ah essa eu lembrei agora porque que ela ia ou saía da casa da vovozinha eu não sei...] =essas são as ilustrações do livro= L2 [essa é quem a vovozinha?]
 00:10:03.20
 L1 – não essa não é não= L2[não sei quem é não sei...] =vai folheando aí...
 L2 – ih o lobo mau/ lobo mau achei o lobo mau...
 L1– mas você/ você consegue pelas figuras lembrar de alguma coisinha da?...
 L2 – eu não... nem porque esse lobo esta na cama da chapeuzinho/ deixa eu ver quem é?

(Entrevista 1, l. 365-377)

A memória vacilante da Bordadeira funcionava melhor quando envolvia a família, principalmente, a figura do pai, a introduziu na religião⁸⁴, cujo universo simbólico, além de beber nas fontes das oralidades pesquisadas, nos permite estabelecer os diversos intertextos de permanência e de preservação cultural. A seguir, a contadora tenta desmistificar o senso comum de que o Exu mitológico e entidade africana não são o diabo católico. Trata-se de um misto de ficção e realidade, bem típico do sincretismo brasileiro. Para conceber, do ponto de vista discursivo, a rede interdiscursiva presente nas contação, precisamos validar o

⁸⁴ Religião, para Brandão (1986, p. 39), “pode, assim, ser definida como o conjunto de atitudes e atos pelos quais o homem *se prende, se liga* ao divino ou manifesta sua dependência em relação a seres invisíveis tidos como sobrenaturais. Tomando-se o vocábulo num sentido mais estrito, pode-se dizer que a religião para os antigos é a reatualização e a ritualização do mito. O rito possui, no dizer de Georges Gusdorf, ‘o poder de suscitar ou, ao menos, de reafirmar o mito’”.

universo simbólico relacionado ao complexo cultural de que fazem parte as Bordadeiras. Na questão do Exu, esse entendimento, para além de que o homem é um animal biológico, faz-se presente a prática de que “quem conta um conto aumenta um ponto” (o homem também é simbólico, capaz de criar, de dizer, de construir sentidos polissêmicos). Na prática, as referências a textos fundadores, como as narrativas de tradição oral, se faz de olho na enunciação produzida para um determinado contexto e propósito comunicativo.

Sequência 19

ah entendi... geralmente as pessoas relacionam o Exu ao diabo mas não é né?
 L2 – não: por exemplo= L1 [a cultura do senso comum é né?] =agora você vê assim tem a história de um Exu que eu lembro/ que eu conheci/ quer dizer não é história é por que ele se tornou Exu... era o Exu do Lodo que era o exu do meu pai ele me contou a história dele ele era um médico muito bom ele estudava muito ele se aprimorava ele queria as técnicas todas mas modernas que tinham na época e ele era o só que cada vez que ele se aperfeiçoava cada vez que ele tinha mais cliente ele ganhava mais dinheiro e aí ele ficou fascinado pelo dinheiro e então ele começou em uma determinada época ele começou a fazer os trabalhos mas visando o dinheiro então ele começou a falhar na parte médica mesmo visando o dinheiro por isso ele se tornou depois⁸⁵ Exu pela ganância dele... então essa história ele me contou... (risos)

(Entrevista 1, l. 293-305)

Como destaca Gregorin Filho (2012, p. 212), debruçar-se sobre “os procedimentos de construção dos universos textuais⁸⁶ produzidos por determinada sociedade de textos é, em última análise, estudar o imaginário dessa sociedade”, considerando que o imaginário restringe-se à utilização, à formação e à expressão de símbolos. As figuras, por seu turno, representam um invólucro de concreto dos temas produzidos “nessa e por essa sociedade, um espelho no qual a sociedade se reflete e traça novas maneiras de viajar pelo tempo” (GREGORIN FILHO, 2012, p. 212). Dessa perspectiva, recontar uma história da tradição oral celebra uma extrema importância na percepção dos valores pertencentes à sociedade, assim como as

⁸⁵ Referência à crença no dogma religioso da reencarnação.

⁸⁶ A intertextualidade seria um desses procedimentos de construção do universo textual. A Linguística do texto, por exemplo, tem se debruçado sobre tal descrição. Para esta pesquisa, o jogo intertextual ganha, inclusive, um status social, já que a permanência se materializa garças às falas-em-interação. Para Coelho (2000, p. 13), “Literatura oral ou escrita foram as principais formas pelas quais recebemos a herança da Tradição que nos cabe transformar, tal qual outros o fizeram com valores herdados e por sua vez renovados”.

muitas transformações na progressão do tempo. No caso, o relato não se prenderia a uma estrutura fixa, podendo assumir outras formas (sequência 9), ao se somar a outras narrativas, além de arcando com certos valores sociais criados nas interações e pelas culturas. Tal imaginário se materializa nas contações de fora para dentro, do contexto para o discurso, e nas diversas formas de elaborar e construir textos por meio de tipos e gêneros, (re)atualizando-se, a cada ocorrência de intertextualidade, na busca pelo texto-base e no melhor aproveitamento da polifonia.

Do jogo intertextual, são produzidas as narrativas fundamentais mitológicas e populares, oriundas da tradição oral e que motivaram, como descrito na metodologia, a constituição do *corpus* desta tese. Tais narrativas, histórias de buscas incessantes feitas pelo homem para atribuir sentido à existência e descobrir mistérios, propiciam a interiorização e a captação de experiências do mundo material, provocando reverberações que nos ajudam a compreender aspectos compartilhados pelo ser humano. Toda forma de conhecer – destaque para a literatura – assim como nossos sonhos se originam na magia dos mitos, uma vez que as narrativas nos conduzem a olharmos para nós e a captar a informação difundida pelos símbolos míticos (Cf. MARTHA, 2012, p. 35). “Conhece-te a ti mesmo”, sentenciara Sócrates. Para Cassirer ([1994] 2012, p. 9), “Nem os pensadores mais céticos negam a possibilidade e a necessidade do autoconhecimento”. Ou ainda: “Neste imperativo [do conhecer a si próprio] sentimos, por assim dizer, uma súbita reversão do primeiro instinto natural de conhecer – percebemos uma transavaliação – de todos os valores.” (CASSIRER, [1994] 2012, p. 13). E a narrativa, principalmente a mitológica devido a seu valor fundador, convoca o homem para estar diante de si, forçando-lhe o autoconhecimento. O Cristo⁸⁷ também participa do debate e aparece como grande contador de histórias porque suas narrativas, além de acompanhadas por uma técnica de persuasão e retórica bastante peculiares, serviam (e servem) de reafirmação da sentença socrática. Independente do sujeito, estamos fadados ao mito, ao dialogismo, especificamente marcado pelo jogo intertextual e interdiscursivo. No que tange ao mito, em primeiro lugar, ele “é sempre uma representação coletiva transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo” (BRANDÃO,

⁸⁷ O Cristo, por tudo que representa no ocidente, configura-se como um dos maiores mestres da oralidade. O retorno às suas supostas ideias, ao seu *modus vivendi* e à imprecisão do tempo em que viveu desenham um modelo de homem acima das vicissitudes do mundo terreno, propagado, pelos séculos como paradigma religioso.

1986, p. 36). Como isso se relaciona com a proposta deste trabalho? As narrativas de tradição oral têm o mesmo princípio de difusão, ou seja, da mesma maneira, os contos populares, a que me referi na fundamentação teórica, foram ditos por outras gerações em nome da ancestralidade de cada um dos povos. Em termos antropológicos, a interdiscursividade é marcada na medida em que os ritos reafirmam os mitos com suas ações correspondentes. Com se eternizam? No relato seguinte, o uso litúrgico de roupa completamente vermelha em procissão de São Sebastião alude ao sangue do padroeiro da Cidade do Rio de Janeiro, antigo soldado romano, lutador inveterado, morto a flechadas e que se tornou santo católico. Tal indumentária, de caráter simbólico, teve o poder evocar e de retomar a série de discursos concorrentes e ratificadores do que se tornara mito religioso. Como preferiu destacar Brandão (1986, p. 39), por meio do rito, “o homem se incorpora ao mito, beneficiando-se de todas as forças e energias que jorraram nas origens”:

Sequência 20

L2 – olha só... eu tinha tantos né/ porque olha só tive um processo da: eu tive um processo de bronquite asmática e que andei de vermelho até os sete anos ((para ir na procissão)) de São Sebastião entendeu? então eu tinha que botar uma roupa vermelha e isso aí nada mais era do que promessas da minha mãe então fazia aquela caminhada por causa da bronquite é mais...

(Entrevista 3, l. 97-101)

Sequência 21

L1 – alguém contou a história de São Sebastião para você?

L2 – Não nunca contou/ nunca contou até porque era uma coisa interessante né é:: sempre alguém faz a promessa para o outro ah eu vou vestir (inaudível) até hoje ainda tem né na/ na procissão de São Sebastião aquelas crianças que as pessoas vestem de vermelho até os sete anos... aí eu falei assim olha só/ eu lembro que era uma coisa muito legal / mas olha só que é o outro você fala que você vai vestir o teu filho o teu neto sobrinho sei lá você se compromete com aquilo é um trabalho para você né e assim que eu vi da minha mãe então eu tinha até os sete anos eu ia com aquele uma bombachazinha vermelha uma fita/ é mais ou menos a vestia de São/ vestia de São Sebastião que ele esta com uma (inaudível) e aqui também tem algo depois que eu estava olhando engraçado é mais ou menos o que ela vestia em mim realmente...

(Entrevista 3, l. 105-116)

Além da prática de recortar a história dos santos em dado jornal carioca, a Bordadeira reconhece sua predileção por José, pai civil do Cristo, motivada pelo que

representa em termos de discurso. Em outras palavras, a alusão a José justifica-se pela identificação com a figura do pai de família. Trata-se de uma questão de texto anterior compartilhado por quem comunga da mesma crença católica:

Sequência 22

lá em Nova Iguaçu/ agora fora/ já mostrando a minha devoção com/ José eu sempre achei sabe aquele pai que carrega um filho que carrega (inaudível) e eu olhava sabe uma coisa né eu não sei talvez fosse do meu ser pela dificuldade que o meu pai né ter ido a guerra sabe ser jogado fora as coisas materiais passando por situações sabe eu acho que aquela figura do José me deu muita força... que eu sempre tive assim naquela figura naquela imagem de José e até pela própria/ historia de Jesus é: aquela força que eu sentia que é o que eu sinto de responsabilidade com a família ... eu não sinto a responsabilidade de família com Maria... eu sou diferente eu sinto a responsabilidade de família com José entendeu e aquilo/ então assim/ e aí quando eu fui/ estava fazendo um aniversário e essa minha madrinha ela vira para mim e fala assim _mas eu não sei o que eu vou dar para você de presente que disse que esta se arrumando para casar sabe/ aí eu falei para ela assim _me da um São José... ela disse _por que você quer um São José se você é:: assim a gente conversa tanto do espiritismo e eu falo _ah mas eu gosto muito eu acho uma das imagens mais lindas... aí ((inclusive)) eu tenho ela até hoje já tem quarenta/ quarenta e dois anos se tivesse casado e essa imagem me acompanha ela já tem mais de quarenta anos (inaudível) num aniversário meu/ já estava namorando não estava com casamento marcado não mas aí ela virou e falou assim para mim _é uma coisa muito interessante por que ele é o patrono da família... José... ele é o santo patrono da família... eu falei assim é uma coisa muito interessante então a minha atenção maior na Igreja Católica realmente é o São José... sabe? não quero dizer que eu não tenha algum outro

(Entrevista 3, l. 135-158)

Desde o século XIII, na Europa, o mês de maio foi dedicado à Maria, provavelmente pela grande profusão de flores da primavera. Tais flores, sinônimo de suavidade, maternidade e perfume, serviram obviamente de presente à mãe de Jesus. O discurso sobre o período dedicado à Virgem converteu-se em prática ritualística, responsável por reafirmar o mito:

Sequência 23

é: da minha formação católica eu fiz primeira comunhão toda toda/ tudo aquilo que foi (inaudível) da Igreja Católica até o casamento eu fui tá: então o que acontece TUDO que era (inaudível) que hoje em dia você vê aí na televisão a algum tempo atrás não tinha televisão então era/ na catedral então era representativo a morte a via sacra tudo aquilo tá que havia na Igreja Católica então aquilo é: sempre tocava mas para mim aquela crucificação do Cristo sempre me soou muito mau naquele tá/ naquele sabe porque você ía vendo e isso aí sabe é/ que a gente era capaz de fazer por que aquilo já me incomodava quando criança... entendeu eu fiz primeira comunhão com nove anos... mas a gente fazia como é que se diz/ você tinha que estar era mês de maio mês de Maria então você ia para

(inaudível) e era seis horas da noite to:da semana do mês de maio então a gente tinha que ter aquela/ aquela frequência né conforme a gente hoje em dia tem nas instituições mas a gente nem para para raciocinar em função de que? da hora da/ aí isso no mês de maio depois do que depois que normalmente () e aí você para naquela época de/ não vou nem dizer entre os nove dez mas uns doze treze enfim que ia/ que tem aquele habito da missa das seis no domingo a gente também também tem que ter é: aquela frequência ou você vai de manhã ou vai de tarde mais de tarde ()
(Entrevista 3, l. 49-67)

Como “procedimento cultural”, dito nas palavras de Yunes, a intertextualidade será responsável naturalmente pela reiteração do mito ou da literatura de tradição oral ao longo do tempo. Do arcabouço mitológico, Brandão (1986, p. 40) conclui que “enquanto o tempo profano, cronológico, é linear e, por isso mesmo, irreversível [...], o tempo mítico, ritualizado, é circular, voltando sempre sobre si mesmo”. Como destaca Martha (2012, p. 37), a entrada em tais espaços de ilusão pode ser a senha para que ouvintes-leitores busquem transcender o tempo histórico e “mergulhar estranho, fantástico e maravilhoso mundo da criação literária”. Tal criação fomenta inclusive a possibilidade do reconto, em que a Bordadeira se torna a personagem, dada a simbiose com conto popular. No caso, a contadora quis ter sido João e o pé de feijão, considerando a alegoria do êxito do conto. Ao perceber que estava, na verdade, contando a própria história, concluiu enaltecendo o êxito do personagem central (Cf. caderno de campo). Em sua pesquisa, para tal afastamento do enredo, Bentes (2000) classifica os recontos que se afastam da tradição como estória oral. De qualquer forma, o jogo intertextual aparece, sobretudo, na alusão ao nome do conto, cujo enredo minucioso escapou da memória.

Resta-me, a seguir, organizar uma proposta de classificação a partir da oferta do corpus. O intuito não é exaurir o conceito de intertextualidade, mas apontar, a partir da fala-em-interação, as tipologias frequentes colocadas a serviço da construção do conceito de permanência.

5.3.1 Intertextualidade: permanência e tipologia

A palavra-chave ou a característica maior de todos os tipos de intertextualidade é o “diálogo” e/ ou “retomada”. Uma materialidade linguística “A”,

reconhecida como texto-base, se manifesta, por autorização do enunciador, em outra materialidade linguística, denominada “B”. Grosso modo, como apontam Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 127) essa seria a “forma emblemática de intertextualidade” limitada por códigos tipográficos, tornando, assim, visível a inserção de um fragmento em outro. Empregar tais expedientes gráficos seria apontar para o interlocutor, co-enunciador da mensagem, sinais claros e convencionalmente aceitos sobre a heterogeneidade materializada pela ligação entre textos, pelas relações intertextuais, “unidades simbolicamente fechadas, com começo, meio e fim”. Nos termos do estudo de Cavalcante e Brito (2011, p. 267), acrescentaríamos a imitação e a transformação dos gêneros do discurso ou de fragmentos de um texto. Para caracterizar o discurso das Bordadeiras, considerarei as variações que vão do grau da intertextualidade mais marcado (+) a menos marcado (-). Dos tipos expostos pelas autoras, destaco:

- (a) A *intertextualidade explícita*: como dito anteriormente numa conceituação geral, a referência ao texto-base é feita parcial ou integralmente. Trata-se da citação, considerada representativa porque descreve um estatuto de texto submetido pela heterogeneidade e pela fragmentação (PIÉGAY-GROS, 2010, p. 220). A seguir, a Bordadeira, na ausência de saber os contos populares tradicionais de cor, apresentou-nos sua proximidade com o carnaval e oferece-nos samba-enredos também populares, afetivamente guardados na memória. A relação entre a contadora e o carnaval é extremamente íntima e foi acatada como ocorrência de citação, já que a mulher não exigiu do ouvinte-entrevistador, um conhecimento prévio das canções entoadas.

Sequência 24

L2 - e tem aquele ((cantando)) Joaquim José da Silva Xavier nasceu no dia vinte e um de abril morreu pela independência do Brasil foi traído e não traiu jamais a infidélcia de Minas Gerais Joaquim José da Silva Xavier é o nome de Tiradentes foi sacrificado pela nossa liberdade esse grande herói sempre há de ser lembrado ((para de cantar)) é uma música que tem cinquenta anos mais ou menos L1 [nossa que linda] a música é linda contando a vida dele toda L1 [é] e a/ as coisas que ele fez L1 [esse é da escola?] no Brasil foi Império Serrano L1[a senhora falou é verdade] é Império Serrano

(Entrevista 7, l. 362-369)

Ou ainda:

Sequência 25

L2 - tem mais de cinquenta anos esse Aquarela Brasileira ((cantando)) vejam essa maravilha de cenário é o rei verdadeiro relicário o artista é um ((sonho genial)) escolheu para esse carnaval e o asfalto como passarela será a tela do Brasil em forma de aquarela passeando pelas certanias do Amazonas conheci vastos seringais do Pará a Ilha do Marajó e a velhas cabanas do Timbó passeando ainda um pouco mais deparei com lindos coqueirais estava no Ceará terra de Irapoã de Iracema e Tupã fiquei radiante de alegria quando cheguei na Bahia Bahia de Castro Alves do acarajé das noites de magia do Candomblé depois de atravessar as matas de (inteligível) assisti em Pernambuco a festa do frevo e do maracatu Brasília tem o seu destaque na arte na beleza e arquitetura figuras de garoas pela serra São Paulo enaltece a nossa terra o norte por todo o centro oeste tudo ((a pele tem muito matim)) o Rio das cabrochas e das mulatas do requebras e das não sei mais o que Brasil essas suas verdes matas cachoeiras e cascatas do colono e do sutil e esse lindo ceú azul de anil emoldura aquarela o meu Brasil

(Entrevista 7, l. 377-391)

Como orienta ainda Piègay-Gros (2010, p. 223), a referência seria um segundo subtipo de intertextualidade explícita. Segundo a autora, não expõe o outro texto ao qual nos remete. A autora aponta ainda que é “portanto, uma relação *in absentia* que ela estabelece. É por isso que ela é privilegiada sempre que for o caso apenas de remeter o leitor a um texto, sem citar o texto literalmente” (Grifo da autora). No fragmento seguinte, a referência se dá após a citação explícita do início da canção católica entoada (“como Zaqueu quero subir mais alto”). A canção sintetiza a passagem de Zaqueu como interlocutor do Cristo. O uso do termo “história” pela Bordadeira identifica como significado aquilo que lhe parece verdadeiro. Não guarda nenhuma relação com a ficção:

Sequência 26

L2 - quando vem aquela música é ((cantando)) como Zaqueu quero subir mais alto ((volta narrativa)) aí veio a história né que Zaqueu subiu pra ver Jesus por isso tem essa história do/ dele subir na árvore né o mais alto que puder pra encontrar Jesus só isso que porque o resto

L1 - e você sabe por que te marca essa história alguma coisa especial?

L2 - não isso marcou pela música que veio à tona né que até eu nem lembrava mais disso

(Entrevista 6, l. 170-176)

(b) A *intertextualidade implícita*, diferente da anterior por ser menos explícita, depende do interlocutor para ser recuperada, já que não possui as marcas gráficas. O reconhecimento da autoria da fonte acontece. A *intertextualidade implícita* se subdivide em: alusão (menção indireta) e plágio (cópia). Um interlocutor deslocado da cultura cristã desconheceria naturalmente a série de narrativas que há por trás daquilo que seriam simples personagens. É preciso saber quem é “Deus”, “Divino Espírito Santo”, “virgem Santíssima”, “Jesus Cristo”, “São José” para se gerar um nível básico de compreensão. A Bordadeira, apesar de não ser mais católica, se recorda de uma oração aprendida na infância, que dialoga com outras narrativas do universo judaico-cristão a partir do que consta e evoca o presente enunciado:

Sequência 27

<p>L1 - a senhora se lembra dessa oração? L2 - eu rezo até hoje L1 - é como é que é? L2 - Com Deus me deito com Deus me levanto a graça de Deus e do Divino Espírito Santo a Virgem Santíssima me cubra com seu divino manto que eu coberta com for não tenho medo e nem pavor nem de noite e nem de dia nem batendo meio dia Jesus Cristo () São José desceu o altar assim deito em minha cama com a Virgem quero falar três coisas quero pedir uma é a confissão outra é a salvação outra é a ((cera)) da luz na hora da minha morte amém (Entrevista 4, l. 40-48)</p>
--

(c) A *intertextualidade temática* (de forma e de conteúdo), como sugere, tem o foco no mesmo tema partilhado dentro de uma esfera social, cultural e de gêneros textuais. Como cada Bordadeira foi convidada a escolher ao menos uma das opções de quatro itens de contos da tradição oral, é viável localizar no *corpus* variações da mesma narrativa. É possível, neste trabalho, consultar as diferentes versões sobre o mesmo conto como o da *Branca de neve*.

No viés transcultural e transtextual de organização discursiva, advogo, ao lado de Koch, Bentes e Cavalcanti⁸⁸ (2007, p. 130-1), por melhor reconhecer a

⁸⁸ Boa parte das reflexões de Kock, Bentes e Cavalcante (2007) tem por base os estudos de Genette (1989) e Piègay-Gros (1996), ambos têm por objeto o texto literário.

intertextualidade por graus ou nuances de explicitude, evitando, de certa forma, considerar apenas as formas classicamente definidas como as aspas e os dois pontos, o itálico, o recuo da margem, a diminuição da fonte, o emprego de verbos *dicendi*. O uso de expressões referenciais também são fundamentais para a elaboração de citações, referências e alusões, ainda que a literatura linguística explore pouco isso como possível espécie de heterogeneidade mostrada marcada⁸⁹ (AUTHIER-REVUZ, 1990). Por tal motivo é que “pensamos ser mais apropriado falar em diferentes espécies de marca, em vez de não-marcação” (KOCH, BENTES e CAVALCANTI, 2007, p. 130). Pode-se dizer que os estudos de Authier-Revuz (1990) travaram um dos principais debates que inspirou inclusive argumentos como o de Piègay-Gros (2010) em pesquisa sobre a intertextualidade. No que diz respeito à alusão, subtipo com de intertexto indireto, a autora francesa pondera:

Qualquer que seja o jogo de sentido que testemunha tal alusão, é legítimo se perguntar se ela não se desvia, quando o texto ao qual ela se refere não está mais ativamente presente na memória do leitor, numa “fonte” que deixa de interpelar diretamente o leitor e que não pode ser percebida senão pelos eruditos. É, pois, somente quando ela é posta em evidência, pela referência explícita do texto ao qual se faz *implicitamente* referência, que seu sabor sutil, a graça discretamente irônica que ela constitui podem aparecer novamente. O trabalho da leitura e a contribuição da crítica passam, inicialmente, por uma explicitação da alusão: a citação que a explica expõe o texto que a alusão tem por objetivo, ao contrário, deixar aflorar, *in absentia*. Apenas em um segundo momento, ele poderá, de novo, adotar o regime alusivo, isto é, implícito, que lhe é próprio. Manifestar a fonte é, portanto, desmontar o mecanismo de alusão para lhe permitir, em seguida, inscrever obliquamente o significado.

Outras classificações como *détournement* (KOCH, 2004; KOCH, CAVALVANTE e BENTES, 2007) vão aparecer na literatura sobre intertextualidade. Tal fenômeno, no entanto, não se aplicaria ao *corpus* devido à sua natureza oral, cuja sintaxe é bastante peculiar. Nenhuma das Bordadeiras teve o cuidado de explorar intencionalmente a estilística dos depoimentos nas entrevistas como nos

⁸⁹ Nas palavras de Authier-Revuz (1990, p. 25), logo na introdução, adverte sobre sua proposta de heterogeneidade enunciativa: “Gostaria, aqui, de me interrogar sobre um conjunto de formas de ‘heterogeneidade mostrada’ por inscreverem o outro na sequência do discurso – discurso direto, aspas, formas de retoque ou de glosa, discurso indireto livre, ironia, - relativamente ao estatuto das noções enunciativas (‘distância’ etc.) evocadas acima, bastante problemático a despeito ou em razão de seu caráter ‘natural’, ‘intuitivamente falando’.
Parece-me que estas noções estão, **de fato**, necessariamente ancoradas no exterior da linguística trazendo – de modo ingênuo ou teórico – concepções do sujeito e de sua relação com a linguagem” (Grifo da autora).

textos escritos, dada à natureza da comunicação: entrevistas de caráter informal. Não era objetivo das conversas travadas levar o entrevistador a ativar qualquer enunciado original para argumentá-lo, ironizá-lo, contradizê-lo ou adaptá-lo. Desse modo, é preciso atentar à intertextualidade adequada também a algumas especificidades do texto falado. Faltou destacar, com maior precisão, alguns pontos da fala-em-interação observados junto com Koch (2015, p. 39-46). No caso dos relatos das Bordadeiras, a materialidade do texto falado:

- (a) De uma certa forma, é relativamente não planejável, o que advém de sua natureza inteiramente interacional. As contações, por meio da fala, necessitam ser planejadas e replanejadas a cada jogo linguístico;
- (b) Constrói-se na ideia do “em se fazendo”, ou seja, diferente da escrita, em cuja elaboração o locutor dedica grande parte do tempo ao planejamento, com rascunhos, fazer revisões e correções, alterar o plano traçado previamente. No texto falado, planejamento e execução acontecem ao mesmo tempo;
- (c) Apresenta constantemente um fluxo discursivo descontínuo, impulsionadas por vários fatores de ordem cognitivo-emocional;
- (d) Expõe uma sintaxe bastante característica, sem deixar se vincular com a sintaxe geral da língua.
- (e) É dinâmica ou o próprio processo, já a escrita tem a ser mais estática.

Como na escrita, o recurso da intertextualidade se manifesta igualmente na contação de histórias com descontinuidade, uma fala em ação, cuja relação com a expressividade ficou a cargo especialmente da literatura canônica escrita. Na ocasião do relato sem o planejamento necessário, já que as Bordadeiras não ensaiavam antes o que deveriam dizer o intuito de recobrar a memória era de mostrar como existe um mundo paralelo e narrativo capaz de nos preencher do ponto de vista estético. Também não foi possível explorar o *détournement*, notório recurso da escrita. Pelos relatos do *corpus*, ratifico os dados anteriores (do item “a” ao “e”), típicos de qualquer texto oral e chamo a atenção para o valor que o jogo

intertextual ganhará sem a busca de forma perfeita, *ipsis litteris*, de um enunciador genérico modificado ao longo do tempo, considerando que o objetivo é o de preservar a memória sem se aprisionar na forma. A questão da permanência e da intertextualidade a serviço disso só vem comprovar que um texto, no caso as contações, se configura como um conjunto inquebrantável de elementos dificilmente recuperáveis, por vezes até inconscientes, composto de enunciados contemporâneos ou anteriores.

5.3.2 Paráfrase: o eterno dizer

Ao lado da intertextualidade, a paráfrase vai aparecer como principal recurso aproveitado pelas Bordadeiras em seus relatos. A paráfrase será definida como atividade discursiva languageira em que o falante diz com as próprias palavras um discurso anterior. Segundo Sant'Anna (1985, p. 28), tratar de paráfrase “é falar de *intertextualidade de semelhanças*”. Hilgert (2015, p. 257), na tentativa de colaborar com a construção de uma gramática do português culto falado no Brasil, define o recurso em foco como “um processo de construção textual que se situa entre as atividades de reformulação, por meio dos quais novos enunciados remetem, no curso da fala, a enunciados anteriores, modificando-os parcial ou totalmente” (Cf. HILGERT, 1989; 1993a; 1993b; 1996, por exemplo). Ao tratar do parafraseamento dentro do presente *corpus*, o intuito era explorar o olhar de uma linguagem às avessas, fotografar e extrair, pelo prisma da técnica, os efeitos de sentido da paráfrase e de como ela auxilia na construção do conceito de permanência. Ou seja: em que medida a paráfrase, como atividade cotidiana, ajuda o falante a alimentar a memória das histórias de tradição oral, portanto, sem a proteção e o registro que aconteceu, de maneira mais simples, na modalidade escrita. Partidária de uma perspectiva semântico-discursiva, após analisar alguns pares de exemplo em X é o texto original e Y, a paráfrase correspondente, Fuchs (1982, p. 8) adverte no início de sua obra:

Pourtant, si cherche à approfondir cette conception, on s'aperçoit qu'elle admet la possibilité de *différences* d'ordre à la fois quantitatif et qualitatif entre X e as paraphrase Y. Tout d'abord, on a coutume d'envisager que la

reformulation paraphrastique Y soit plus longue, plus étendue que la formulation initiale X, car on y voit facilement un développement de caractère explicatif. (Les cas d'une reformulation Y plus court que l'original X sont beaucoup moins spontanément envisagés comme des cas de paraphrase; ex.: resumes, contractions de textes, rapports synthétiques, style télégraphique... En droit, pourtant, on ne voit pas de raison pour que la paraphrase puisse pas être plus courte que l'original⁹⁰.)

Dentro da lógica construída para este trabalho, X seria a tradição oral, o enunciador genérico, e Y, o reconto. A paráfrase se aproximará da ideia de semelhança e de reformulação e se afasta de relação qualitativa em que Y seja menor do X. Não fica difícil acatar a natureza complexa do conceito em questão, considerando seu fundamento, como atesta Fuchs (1982, p. 10-13), desde os preceitos retóricos da Grécia. O termo “paráfrase” deriva de “para-” e “phrasis” que denotam, respectivamente, “ao lado de” e “ação de exprimir pela palavra” ou “discurso”. O mesmo emprego vai ser retomado no latim. Na França do século XVI, surgem os termos “paraphrase” e seus derivados “paraphrase”, “paraphraseur” e “paraphraste”. Já em português, o termo surge como “paráfrase”, no século XVII. O uso em questão aparece na Antiguidade para cobrir as atividades languageiras de exercícios de reformulação e como exegese de termos sagrados (bíblicos). Aristóteles (2012), em *Retórica*, chamou a atenção para as técnicas de aprimoramento do discurso, principalmente em situações em que a argumentatividade seria o destaque do texto elaborado. A “amplificação”, como denomina o filósofo, vai aparecer, por exemplo, na alternância e repetição de sinônimos, na passagem de uma forma simples à sua perífrase, no emprego de metáforas, de símiles, de epítetos, de antíteses etc.

O debate acerca da paráfrase vem à tona, porque, como em um movimento cíclico e de permanente “sendo”, sempre retomamos e recriando um discurso anterior. Da mesma maneira, as Bordadeiras foram convidadas a recuperar e a redizer a tradição oral dos contos populares. Embora Aristóteles não tenha cunhado o termo “paráfrase”, para ele “amplificação”, fica visível a preocupação em orientar-nos sobre tal produção discursiva, que, para o filósofo, envolve a compreensão de

⁹⁰ Tradução: “Portanto procura-se aprofundar esta concepção que lhe permite a possibilidade de diferenças de ordem às vezes quantitativa e qualitativa entre X e as paráfrases Y. De início se tem o costume de pensar que a reformulação parafrástica Y seja maior, mais estendida que a formulação inicial X porque se vê aí facilmente desenvolvido conteúdo de caráter explicativo. (Os casos de reformulação Y mais curta que a original X são muito menos espontaneamente vista como os casos de paráfrase; ex.: resumos, contração de textos, formas sintéticas, estilo telegráfico... Portanto, não se vê razão para que a paráfrase possa estar mais curta que a original).”

variantes estilísticas na retórica, com todos os contornos de um texto literário. As Bordadeiras, para ratificar, não possuíam intenção estética. Mesmo que surgisse a informação de que havia, dentre as informantes, uma poetisa, a situação comunicativa sugerida pelas entrevistas tinha como princípio norteador o convite à memória social, sem preocupação exacerbada com a forma. Das palavras de Aristóteles, para o então exercício de amplificação, destaco:

Daqui é que se devem tirar as metáforas: de coisas belas quer em som, quer em efeito, quer em poder de visualização, quer numa outra forma de percepção. Não é a mesma coisa dizer, por exemplo, “aurora de dedos de rosa” ou “de dedos de púrpura”, ou ainda, de forma mais pobre, “de dedos rubros”. (ARISTÓTELES, 2012, p. 181)

Preocupado com a questão do dizer, em uma espécie de retórica do século XX, Garcia ([1967] 2006) foi pioneiro, ao retomar os estudos de Aristóteles, para construir seu campo de investigação. A paráfrase surge, além dos pontos abordados, como rico exercício de vocabulário. Segundo o autor ([1967] 2006, p. 201), não só colabora para o aprimoramento da expressão, mas também “proporciona inúmeras oportunidades de reestruturação de frases, sobretudo se ela se limita [...] a simples substituições de palavras de um texto A [...] por outras, sinônimas, num texto B”. Garcia avança e, como Sant’Anna (1985), avalia o processo parafrástico como um processo de tradução dentro da própria língua. A reescritura ficou ainda no plano de substituições por sinônimos e estruturas sintáticas correlatas, tudo feito com outros contornos de expressão e, tanto quanto possível, com outras palavras. Fuchs (1982) vai adiante e coloca em xeque uma contradição essencial estruturada no jogo dialético estabelecido entre o “mesmo” e o “outro”. Tal dialética institui a problemática de base em termos de paráfrase, muitas vezes, pormenorizada, contraposta, mal compreendida e pouco evidente. A contribuição de Fuchs (1982; 1985) está em preencher as lacunas sobre o fenômeno parafrástico, posto acima de uma reconstrução linguístico-formal, que acontece entre “fundo” e “forma”, entre “expressão” e “conteúdo”. Com a evolução dos estudos da linguagem, era de se esperar uma mudança na maneira de ver o fenômeno em questão, estruturado, de acordo com Fuchs (1982), na transfiguração progressiva de um sentido idêntico (“o mesmo”) em um sentido diferente (“o outro”), correndo o risco de se dizer o mesmo enunciado de maneira diversa. Essa dialética,

resgatada em forma de trama, continua a despertar o interesse dos sujeitos, de uma forma geral, já que se caracteriza como atividade discursiva languageira.

Para Sant'Anna (1985, p. 29) “a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse”. O discurso parafrástico não é exclusivamente uma repetição redutora, tampouco se reduz ao estudo do léxico como em Bechara (1961), Cunha (1970) e Rocha Lima (1957), três dos principais volumes que integram a tradição gramatical e a gramática tradicional⁹¹. Dentro de uma perspectiva moderna de estudos discursivos, a *Nova gramática do português brasileiro* (2010), de Castilho, busca preencher a lacuna e insere a paráfrase como objeto de estudo, com base nas pesquisas do Projeto da Gramática do Português Falado. Para a análise do *corpus*, respaldo-me na perspectiva interativo-discursiva direcionada à produção de sentidos e de uma semântica da enunciação, considerando a natureza oral dos dados gerados. Como premissa, defendo que a paráfrase jamais será mera repetição de um conteúdo expresso anteriormente, assumindo, portanto, a configuração linguístico-discursiva de ato de (re)formulação⁹². Espécie de atividade em que o sujeito da enunciação, na figura das Bordadeiras, está inserido em condições específicas de produção, com intencionalidades variadas. Surge, assim, a indagação: qual a verdadeira participação das contadoras de histórias na expressão da paráfrase em face da construção/ produção do sentido da permanência? (FUCHS, 1982, p. 166; SANTOS, 2008, p, 17). Na atividade parafrástica o sujeito ultrapassa o perfil de mero repetidor e acumula a alcunha de sujeito discursivo-pragmático, capaz de, em um novo texto, levar em consideração a adequação ao contexto do interlocutor/ ouvinte/ leitor. Tal atividade discursiva do contar faz com que os sujeitos envolvidos compartilhem do mesmo contexto de um texto virtual. Vale ressaltar que o texto parafraseado é construído por elementos novos, respeitando o processo de retextualização, que possibilita, diante do já-dito, apresentar um olhar novo, com uma estilística bem própria e singular. Percebem-se duas grandes perspectivas de estudos de paráfrase, ambas motivadas pelo histórico do envolvimento do sujeito com o

⁹¹ Cf. Matos e Silva (1996) acerca do debate sobre a constituição da tradição gramatical e da gramática tradicional.

⁹² Cf. Koch (2001). Para a autora, a “reformulação retórica realiza-se basicamente por meio de repetições e parafraseamentos, cuja principal função é, sem dúvida, a de reforçar a argumentação, estratégia informalmente de ‘técnica de água mole em pedra dura’. Ao contrário da inserção, cuja macrofunção é cognitiva, a reformulação retórica caracteriza-se essencialmente pelo seu aspecto interacional”.

discurso nos estudos linguísticos. De um lado – o viés lógico-formal ou de herança estruturalista –, concentra-se nas premissas de verdade e falsidade e, por isso, vincula-se ao sistema da língua. A predominância fica sobre a forma da *langue*. De outro lado – o viés interativo-textual, a percepção sobre as estruturas sintáticas passam a ser enquadradas por normas discursivas. Observam-se, como questões de fundo, variações nas noções de língua, de discurso e de sujeito⁹³. A predominância fica sobre a forma da *parole*. Para Fuchs (1985, p. 129), o termo paráfrase mascara uma série de problemas advinda da relação com a esse esboço-síntese das ideias linguísticas. A paráfrase poderá ser objeto de uma série de fundamentações opostas, por tratar-se

- a) de um dado repentino da nossa consciência linguística, o que significa que saber uma língua significa não só produzir enunciados com o mesmo sentido, mas também o fruto de elaborações teóricas de linguistas estudiosos. Segundo Fuchs (1985, p. 129), “o número e a natureza das paráfrases descritas é função direta do modelo de referência”;
- b) não só de uma atividade languageira dos enunciadores, mas também é o objeto linguístico fruto de tal atividade (o enunciado ou “o texto que reformula o outro”);
- c) de um diálogo entre o enunciado e suas possíveis reformulações, na dimensão sintagmática da cadeia discursiva. É possível também chamar a atenção para a relação que se dá no eixo das possibilidades virtuais equivalentes na língua (dimensão paradigmática).

⁹³ De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 457), o “**sujeito discursivo** [é uma noção necessária para precisar o estatuto, o lugar e a posição do sujeito falante (ou do locutor) com relação a sua atividade languageira. Ela leva a considerar as relações que o sujeito mantém com os dados da situação da comunicação na qual ele se encontra, os procedimentos de discursivização, assim como os saberes, opiniões e crenças que possui e que supõe serem compartilhados pelo seu interlocutor. Sua competência não é simplesmente linguística, ela é ao mesmo tempo comunicacional, discursiva e linguística” (Grifo dos autores).

5.3.3 Bordados parafraseados

Para se conceber a permanência pelo viés linguístico-discursivo, seria necessário antes se ater à incrível capacidade natural e instintiva do homem de lançar-se não só ao apego irrefutável pela sobrevivência biológica, mas também à sobrevivência do cultural e identitária. Como destacaria Cassirer (2012, p. 48), “o homem não vive em um mundo de fatos nus e crus, ou segundo suas necessidades e desejos imediatos”. O homem, todavia, lida “antes em meio a emoções, em esperanças e temores, ilusões e desilusões, em fantasias e sonhos” (CASSIRER, 2012, p. 48). Desse modo, a paráfrase, como dizer permanente, ganha funcionalidade, que se constitui em um futuro de sobrevivência da memória.

As Bordadeiras vivem “em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana” (CASSIRER, 2012, p. 48). O parafraseamento, portanto, se volta para viabilizar discursivamente tal experiência. O mesmo enunciado genérico que alimenta a intertextualidade servirá de base à paráfrase. No fragmento a seguir, o referente “Nossa Senhora do Desterro”, exaustivamente repetido, é apresentado e ratificado por sua *performance*, reduzida aos traços característicos da imagem sagrada (“*e você sabe quem é Nossa Senhora do Desterro? conhece? a imagem?*”). Para evocar o aspecto parafrástico, a contadora lança mão, na sequência, do excesso de metalinguagem, materializada na busca de interlocução sobre a identidade e a representação do “desterro”, agora “Desterro” (“*você só ouviu falar né? P1[já] todas as nossa senhoras são nossa senhoras*”); no emprego também repetido de “porquês”, em linhas gerais, ora para nos da notícia dos atributos da santa (“*porque tem certas coisas na nossa vida que a Nossa Senhora do Desterro ajuda...*”) ora para se referir às demais ações que corroboram o discurso parafrástico da vida de um familiar da Bordadeira (“*porque quando ela descasou do primeiro casamento*”). Do ponto de vista estrutural, a relação é estabelecida entre “Desterro” (elemento ativo e sacralizado) e “desterrado” (elemento passivo e profano):

então isso daí eu era garota/ devia ter uns doze anos quando isso aconteceu foi relatado outra coisa que também Nossa Senhora do Desterro... quem é devoto de Nossa Senhora do Desterro... ela vem/ quando você vai morrer ela vem e você vê ela... óh eu vou morrer porque eu vi a Nossa Senhora do Desterro você sabe quem é a/ L1[isso você ouviu onde?] da minha avó pela minha vó pela minha mãe eram coisas que L1[uma foi Nossa Senhora do?] Nossa Senhora da Penha e Nossa Senhora do Desterro e você sabe quem é Nossa Senhora do Desterro? conhece? a imagem? P1[a imagem não só/] você só ouviu falar né? L1[já] todas as nossa senhoras são nossa senhoras (inaudível) aí eu vou para onde? eu vou na Aparecida do Norte... aí a minha filha foi numa mãe de santo e a mãe de santo falou assim você podia fazer a oração da Nossa Senhora do Desterro porque tem certas coisas na nossa vida que a Nossa Senhora do Desterro ajuda... porque quando ela descasou do primeiro casamento ela falou assim ah mãe sabe é: queria que já que ele não largou ((a bebida)) e tal que também não tivesse essa coisa sabe porque daqui a pouco vai começar a ele querer voltar aí ela disse eu vou numa/ vou na tia ((Dali)) é: médium lá tinha lá um terreiro não sei que entidade foi falou para ela assim óh sabe o que você deve fazer você deve fazer a oração da Nossa Senhora do Desterro porque a Nossa Senhora do Desterro a pessoa vai entendeu/ não fica pensando em você aí ela falou mãe a senhora conhece? eu falei assim Ana Carla (inaudível) o nome mas eu não estou me ligando muito na figura da Nossa Senhora do Desterro eu sei que é Nossa Senhora mas eu não sei bem mas eu vou procurar saber e tem umas coisas assim que ninguém sabia explicar/ quando eu fui na basílica de Aparecida do Norte e aí fui eu Carminha minha irmã meu cunhado/ aí quando chegou lá eu entrei em uma daquelas lojas e falei assim eu queria ver uma/ você tem a imagem de Nossa Senhora do Desterro ela disse tem poderia me amostrar ela o santinho sabe o título que se dá a Nossa Senhora do Desterro qual é o (inaudível) quando Maria e José saem com aquele bebê e vai para o Egito Nossa Senhora do Desterro está desterrado ele nasceu em Jerusalém e tinha que ir para o Egito para fugir/ está vendo como é/ aí tudo fez entendeu uma/ tem assim alguma coisa no ser né daí você fala assim invés de eu ficar orando/ L1[e essa história você só descobriu assim? agora] só/ da Nossa Senhora do Desterro quando Ana Carla se separou do primeiro casamento dela já se vai mais de dez anos eu já era adulta né aí eu fui/ falei/ olha que inédito olha que entidade seria/ olha só olha para Nossa Senhora do Desterro que ele tem que focar outro lado não mais você

(Entrevista 3, l. 203-240)

A paráfrase responde, muitas vezes, à pergunta “o que é” e, com isso, metalinguisticamente, procura dar conta de tal indagação com o movimento parafrástico-interpretativo de retomada ou reformulação, ou seja, a atividade parafrástica “est de nature *métalinguistique* [...] qu'elle consiste à *identifier* lês sémantismes respectifs dês deux séquences comparées [...], et cette identification constitue un *jugement* sur les séquences, effectué par le sujet parlant en situation⁹⁴” (FUCHS, 1982, p. 89, grifos da autora). Assim, do universo mítico-religioso ainda

⁹⁴ Tradução: “é de natureza metalinguística [...] é identificar ali respectivos semantismo de duas ou três sequências comparadas [...], e essa identificação é um juízo sobre as sequencias realizadas pelo falante.”

surtem, nos relatos, o ponto de vista ou a explicação da Bordadeira sobre como reconhecer as narrativas populares por detrás dos símbolos religiosos, construídos no misto de palavra e *performance*. A oralidade, reforça Zumthor (2010, p. 217), “não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar”. A seguir, ao me referir à experiência mítico-religiosa, encontro lugar para uma *performance* corporal⁹⁵, parafrástica como a palavra falada e igualmente responsável por contar a história dos orixás. Há naturalmente a retomada e a reformulação de discursos orais anteriores. Seguem-se exemplos:

a) Iansã e Oxum: a *performance* do corpo

Sequência 29

olha de orixá entendo eu vi muita virada de Iansã/ Iansã não fala só roda de/ Oxum só chora que também esse como é que se diz/ praticamente a impressão que se dá é que se banha tem que ter a água isso tudo médiuns que/ não saída nada disso sempre num socorro o Orixá presente socorrendo... nunca dizer assim ah eu vou numa saída que/ eu tinha muitos amigos que/ eu tive amigos que saiu de... uma saída de lemanjá precisava de ver a roupa dela toda ela agarrada assim bordada presa com aquelas conchas do mar sabe mas também fotografia a saída mesmo/ isso no Candomblé eu não vi então todas as vezes que vi Orixá socorrer era em função da cura

(Entrevista 3, l. 482-490)

b) Ogum: a paráfrase da indumentária e do corpo

Sequência 30

porque é uma coisa muito interessante os orixás eles é: a força vibracional é tão grande que é: normalmente eles querem uma indumentária que eu quando eu vi o Matinada é: eu fui e falei nossa é tão forte que bate sabe assim é tão forte que não tava na indumentária dele como é que eu identifiquei logo que era o Matinada entendeu por que ele batia aqui assim sabe eu falei assim o que é isso aí eu dele é que eu fui atrás eu disse seu Zé aí: foi/ que ele porque eu me identifiquei com/ eu falei tenho certeza que/ a fisionomia é diferente não é uma/ a impressão que dá que é puxa muito sabe de respiração sabe de energia saindo sabe como é muito interessante aí você vê totalmente/ é o rosto totalmente é diferenciado com força

⁹⁵ Para Zumthor (2010, p. 217-8), os movimentos do corpo, como fator parafrástico, no caso, “são assim integrados a uma poética. Empiricamente constata-se [...] a admirável permanência da associação entre o gesto e o enunciado: um modelo gestual faz parte da ‘competência’ do intérprete e se projeta na performance. [...] Sem dúvida, isso é apenas uma manifestação extrema do dinamismo vital que, em todo momento, liga a palavra que se forma ao olhar que se lança e à imagem que nos proporciona o corpo do outro e sua vestimenta. O intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato.”

entendeu não é que esta sofrendo não como força pra quem magnetismo a sua volta você como médium olha eu fiquei na época maravilhada entendeu eu falei assim é engraçado/ o Megê não o Megê é mais sentido já buscando a terra

(Entrevista 3, l. 627-639)

Em ambos os casos citados, o discurso da mitologia africana é reformulado na esfera da criação ou da crença na manifestação do simbólico na religião de matriz africana. Quando algum indivíduo, adepto da Umbanda ou do Candomblé se esforça para reformular algo da tradição oral popular, quando diz um determinado discurso de outra maneira e em outro contexto a partir de um discurso anterior, estamos no plano da paráfrase. Na prática, o que se vê é uma simbiose entre os dois universos simbólicos⁹⁶, o que aumenta os debates e a proliferação de vozes responsáveis pela difusão de tantos discursos. Nos exemplos transcritos, a ligação com o texto-base, o enunciador genérico, se faz por um tipo de característica (ou explicação) principal que integra a grande narrativa mítica⁹⁷.

No âmbito da reformulação, o modelo parafrástico surge como atividade direcionada à arte da oratória e à tradução de textos sagrados feita pelos gregos. Equiparando esses dois aspectos – oratória e tradução – naturalmente fica evidente como um passo adiante conceber a paráfrase como recurso do sujeito discursivo que incorpora “outras falas” em detrimento de um novo dizer, ainda que no “novo” discurso reverberem traços de ditos remanescentes. Tal perspectiva surge como consequência da evolução dos estudos linguísticos. Não se trata mais do paradigma saussureano centrado na *langue*, mas de um olhar na linha da enunciação em que se articula (e não dicotomiza) a língua e o discurso, o sistema e seu emprego, determinando as nuances de interpretação e de reformulação que continuam previsíveis para o linguista. Nas palavras de Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 420),

⁹⁶ Sobre o universo mítico, compartilho a orientação de Eliade ([1963] 2013, p. 11): “O mito é uma realidade cultural extremamente complexa [...]”. Além disso, também “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre uma narrativa de uma ‘criação’”.

⁹⁷ Cassirer (2012, 126-7) salienta que na “imaginação mítica está sempre implicando um ato de crença. Sem a crença na realidade de seu objeto, o mito perderia o seu fundamento. Por meio dessa condição intrínseca e necessária, parecemos ser transportados ao pólo oposto. A esse respeito, parece ser possível e mesmo indispensável comparar o pensamento mítico ao científico. É claro que eles não seguem os mesmos caminhos, mas parecem estar em busca da mesma coisa: a realidade”.

A reformulação pode ser encarada igualmente como um fenômeno *enunciativo*; um locutor retoma, reformulando-o, o discurso de um outro locutor ou o seu próprio discurso. Estão concernidos os fatos do discurso citado (discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre, discurso direto livre, ilhota textual), mas também o dialogismo, no sentido bakhtiniano do termo, inerente a qualquer produção discursiva. A reformulação é, por este viés, o vetor da heterogeneidade do discurso, seja ela “mostrada” (discurso citado) ou “constitutiva” (dialogismo), segundo a expressão de Authier (1982a).

Por esse viés enunciativo, Fuchs (1982) aponta três questões fundamentais:

- 1) Percepção de como o sujeito recria e/ ou reproduz o texto e a maneira como o faz;
- 2) Há uma subordinação, no que tange à identidade de sentido, entre o discurso-fonte e sua reconstrução, em função, é claro, das condições de produção do interpretante (enunciatário ou aquele que interpreta);
- 3) Como se viu nos primeiros exemplos da análise, assume-se que a hipótese de que a atividade parafrástica é de natureza metalinguística: “ou seja”, “isto é”, “em outras palavras”, “com x, quero dizer y” e derivados;

A paráfrase não se reduz, portanto, à mera repetição ou cópia, o que é possível para uma atividade languageira. Repete-se para corroborar a estrutura argumentativa de determinado texto. A paráfrase, ao contrário, dentro da construção de Fuchs (1982), estará sempre exposta às intempéries e às escolhas do contador. A seguir, a Bordadeira reconta *Chapeuzinho Vermelho*, sinalizando para o entrevistador a atualização que faz do conto sem qualquer pudor ou receio de alterar o texto-fonte de autoria coletiva, algo que poderia acontecer diante de um texto escrito. No reconto, no lugar de floresta erma, beira da praia; no lugar de um lobo violento, algo mais ameno que combine com a sensibilidade de quem controla a contação. No segundo fragmento da sequência, a própria Bordadeira, metalinguisticamente, reflete sobre a adaptação realizada da mesma forma que os irmãos Grimm:

Sequência 31

L2 - a vovó tá doente e eu fiz uns bolinhos de chuva e você vai levar pra vovó mas óh você não pode ir pelo caminho da floresta você vai pelo caminho é vamos botar uma coisa mais atual vai pelo caminho da praia que é mais livre e você vai ver o mar porque a casa da vovó sabe que é beiramar e atrás da casa da vovó tem a floresta e lá costuma ter um bendito dum lobo que todo mundo diz que ele é mau mas ele não é mau não é que ele deve tá com fome isso eu to contando hoje tá então o que acontece se eu fosse contar/ hoje eu ia contar assim

L1 - e a história acaba aí?

L2 - não entendeu ele tá com fome então você chega lá você vai pela beira da praia que você vai ver o mar entendeu? e a casa da vovó você vai poder entrar e nada dessa coisa do lobo mau comer a vovó sabe por que porque o lobo mau não vai comer a vovó ele pode só machucar a vovó porque a vovó é muito grande pra boca do lobo mau aí você chega lá da o bolinho de chuva pra vovó e pro lobo mau porque ele tá com fome e você vai encontrar ele lá se você calhar de se encontrar se calhar de encontrar o lobo não que tivesse um lobo mau na casa da vovó né (inaudível) entendeu porque porque afinal de contas lobo mau não/ lobo come alguém?

(Entrevista 3, l. 983-1000)

Sequência 32

L2 - pois é do ponto de vista de cada um né do escritor comia do meu não como animal não agora também poderia falar se você não for pela praia for pela floresta ai ele vai te comer porque você é pequena aí o que eu to fazendo com a criança to botando medo na criança é assim que eu vejo entendeu então eu baguncei a história da Chapeuzinho Vermelho

(Entrevista 3, l. 1002-1006)

“Bagunçar” a história de Chapeuzinho Vermelho significa reconhecer a tradição ao lado da possibilidade de recriação. Trata-se da visão do sujeito sobre o texto da tradição oral ou ainda de visão particular sobre a narrativa como uma espécie de apropriação. Deseja-se tanto determinado texto que o reconto vem a ser uma atividade linguageira de devolvê-lo à sociedade, uma espécie de homenagem. Segundo Fuchs (1982), a paráfrase, responsável por “dizer o já dito”, é uma atividade dos sujeitos passível ao jogo linguístico reduzido ao julgamento metalinguístico e ao processo de interpretação. Naturalmente a concepção enunciativa adotada representa a negação da primeira concepção de identidade absoluta, marcada por verdade e por falsidade. Não se trata de uma propriedade inseparável das expressões, mas de uma compreensão da paráfrase em matéria de identificação. Fuchs (1982) descreve e opta por uma concepção de paráfrase mais ampla, além das estruturas puramente sintáticas, ainda que um entendimento da

sintaxe seja relevante para se desenvolver o jogo intertextual com o texto-fonte ora então parafraseado. A autora, todavia, não anula o que considera como níveis intercambiáveis, atentando para que sejam integrados em um *continuum*, rumo ao viés enunciativo centrado na atividade de reflexão dos sujeitos.

Para a Bordadeira a seguir, na avaliação da liturgia simbólica umbandista, os pontos de macumba, ao desenvolver a atividade parafrástica, são responsáveis por tratar da história mitológica e popular dos orixás e estão a serviço dos rituais religiosos. Por outro lado, o sacerdote babalorixá, segundo a própria explicação da Bordadeira, diferente de um discurso professoral e didático da escola formal, não se vale da paráfrase linguística. Isso se relaciona com o sagrado e a confiança no papel da *performance* litúrgica (*“nenhuma mãe de santo nenhum pai de santo chega na gira e fala gente então óh vai cantar pra lemanjá mas ela é do mar a cor dela é essa a bebida é essa não sei o que não joga o ponto”*), ou seja, outros elementos do contexto dão conta de explicar e historicizar os feitos dos orixás, independente das muitas visões e versões que circulam na sociedade (*“mesmo que você não leia a história mitológica de cada orixá você através do ponto [cantado de macumba] você percebe as coisas”* ou *“mesmo que você não saiba a história dele mitológica você sabe que o Xangô é da pedreira que é da justiça entendeu que ele faz a pedra rolar”*). É uma explosão de cores, cantos, cheiros, ladainhas, rufar de tambores, murmúrios, olhares e expressões, movimentos estritamente marcados com o corpo, as mãos e os pés no comando de danças cadenciadas em forma de prece e louvação. Tudo em nome de uma identidade anteriormente perdida e então reconstituída pelo “milagre” da atividade parafrástica de caráter metalinguístico (*“quem pescar pescou”*) no misto semiótico de linguagem verbal e não verbal. A *performance* é parafrástica, no sentido de que, a partir do enunciador genérico, materializa o mito e o explica. Na verdade, para ser mais preciso, uma *performance* vai além da questão semiótica, apesar do largo uso que feito do termo na ausência de outro. Como sinaliza Pinheiro (2010, p. 670), a *performance* é, “antes de tudo, um somatório dos sentidos, sendo que se presencia somente no instante do evento, graças às trocas e comunicações com as demais pessoas”. Na leitura que faz sobre o orixá Ogum, Pinheiro (2010) ainda chama a atenção para aquilo que estaria além da palavra falada. Para o autor, a *performance* “não se encontra no campo

semiótico. Ela não é signo, não está representando algo⁹⁸. É o próprio Ogum que se entroniza e cumprimenta os demais no ambiente” (PINHEIRO, 2010, p. 670). Naturalmente há em tal assertiva um aspecto hiperbólico para que se identifique a *performance* como um conceito independente, mas a linguística não vê assim, mais ainda a semiótica, que vive do entrelaçamento de linguagens. Julgo que lhe faltaria contornos culturais e materiais que se encontram no bojo da compreensão performática⁹⁹. Seguem-se os exemplos:

Sequência 33

L2 - () tem ponto de Ogum que fala da cerveja entendeu então tu já sabe que a cerveja é a bebida o Ogum
 L2 - fala do lugar por exemplo Xangô os pontos falam sobre pedreira então você já tem um caminho você cria a história na sua cabeça quando você conhece o ponto daque/ daquele Orixá mesmo que você não saiba a história dele mitológica você sabe que o Xangô é da pedreira que é da justiça entendeu que ele faz a pedra rolar lança a ventania entendeu dos raios isso tudo e lemanjá são pontos ligados a mar praia Oxum pontos ligados/ eu vi mamãe Oxum na cachoeira então ai tu já sabe os locais a bebida o que aquele Orixá traz por traz
 L1 - nunca se falará/ aí você vai me corrigir né nunca se falará eu vi mamãe Oxum no mar
 L2 - não não nunca se falará ela não é do mar entendeu então nenhuma mãe de santo nenhum pai de santo chega na gira e fala gente então óh vai cantar pra lemanjá mas ela é do mar a cor dela é essa a bebida é essa não sei o que não joga o ponto quem pescar pescou igual Exu fala em marafo em promiscuidade né os pontos entendeu

(Entrevista 6, l. 283-302)

Outra Bordadeira, na mesma linha de paráfrase da *performance*, privilegiou “dizer o já dito”, considerando uma multiplicidade de expressão. No lugar do discurso canônico edos livros ao catalogarem o folclore ou a história do Brasil, a escola de samba, espécie de paradigma do povo ou plataforma do popular, multissemioticamente, vai atualizar o discurso do passado, considerando os elementos que integram um desfile: samba-enredos, alas, alegorias, evolução etc. Tudo em benefício da narração, “uma forma artesanal de comunicação”, resume Bosi ([1994] 2015, p. 88). Para a autora ainda, a narração “não visa a transmitir o

⁹⁸ Cf. a visão de Saussure do início do século XX. Segundo o linguista, há “segundo nos parece, uma solução para todas as dificuldades: é necessário colocar-se primeiramente no terreno da língua e tomá-la como norma em todas as outras manifestações da linguagem. De fato, entre tantas dualidades, somente a língua parece suscetível duma definição autônoma e fornece um ponto de apoio satisfatório para o espírito”.

⁹⁹ Para melhor compreensão deste texto, tomarei o termo “semiótica” e derivados como uma disciplina de acesso à *performance*.

‘em si’ do acontecido, ela o tece até atingir uma forma “boa”. Investe sobre o objeto e o transforma” (BOSI, [1994] 2015, p. 88). Nesse caso, a Bordadeira vê a narração na imagem. Quando questionada sobre “histórias ouvidas e histórias contadas”, a mulher fez questão de retomar o paradigma do carnaval e ampliou a ideia de “história”, restrita até então ao universo ficcional, para qualquer narrativa. O carnaval seria capaz de elaborar um discurso parafrástico – dizer um discurso A materializado em B – de forma lúdica e atraente. A Bordadeira devido ao seu contexto – sempre foi extremamente ligada ao carnaval – adota um nível de interpretação em relação ao tópico de temáticas culturais que recai na linguagem multissemiótica:

Sequência 34

L2 - eu te falei assim depois de adulto já vendo reprise entendeu aí passava o pica pau amarelo reprise aí eu ficava vendo assim mas nunca vi quando era pequena na televisão ficar sentada vendo história de ((quadrinho)) essas coisas não e esses mitos que tem Mula sem Cabeça Saci Pererê eu aprendi mas em enredo de escola de samba que os enredos de escola de samba contava tudo né então ali você já tá adulto aí aquilo entra mais na tua cabeça por exemplo "Joãozinho Trinta" fez a "Ilha da Assombração" né no Maranhão aí eu tava na avenida e acompanhei o enredo da escola aí entendi o que era (Inteligível) entendeu era o ((sóis)) né era o ((sol)) da ilha do Maranhão assombração (inteligível) então foi nessa época depois de adulto que eu fui sabendo

L1 - como é o nome do/ enredo?

L2 - o enredo é:/ assombração né ((lençóis)) da ilha de Maranhão né

(Entrevista 7, l. 132-144)

Sequência 35

L2 - pois é ali ele tá contando uma história então ele tem que desenvolver porque/ ele deu pro jurado a sinopse então o jurado também tá vendo o que tá passando a ala que vem se corresponde aquele carro se corresponde aquela história entendeu aí então a gente entende tudinho desde o começo no primeiro carro você já sabe o que a escola vai contar aí dali você vai sabendo tudo fora o samba enredo que você tá escutando

(Entrevista 7, l. 188-193)

Para Cassirer ([1994] 2012, p. 2012), a “linguagem e o mito são parentes próximos”. Nas primeiras fases da cultura humana, a relação entre ambos é simbiótica e a cooperação de um com o outro se faz tão óbvia que fica difícil estabelecer limites. Segundo o autor, “[linguagem e mito] São dois brotos da mesma raiz. Sempre que encontramos o homem, vêmo-lo em posse da faculdade da fala e sob a influência da função de fazer mitos” (CASSIRER, [1994] 2012, p. 181), que tem a ver com a nossa necessidade de lidar com o “supranatural”. No relato seguinte, a linguagem cumpre o seu papel parafrástico ao descrever o perfil mítico-

religioso capaz de identificar, por meio da *performance*, a imagem de São Jorge representativa no catolicismo e outra, no contexto religioso de matriz africana, segundo a Bordadeira. Elemento acessório ou não, cada imagem traz até uma informação particular da biografia do santo (e uma reforça a outra), pertencente à história das oralidades. A maneira como a imagem é descrita se relaciona com um tipo de denominação religiosa (“*por exemplo o São Jorge na igreja vem no cavalo na Umbanda até tem ele no cavalo mas é ele em pé com a espada na mão*”).

A paráfrase, na interface com a atividade metalinguística, é inerente à linguagem humana. No papel de parafrasear visto pela ótica das Bordadeiras, estabelece-se uma tensão entre o semelhante e o destoante, criando uma espécie de jogo da linguagem. Nas contações de histórias, mesmo naquelas que surgem nos relatos das Bordadeiras, a busca e a tentativa de se renovar o enunciador genérico das narrativas de tradição oral é algo que obedece a uma ordem ontológico-filosófica, linguística e cultural dentro do mesmo emaranhado de ideias. Vansina (1982), ao se debruçar também sobre a natureza oral das narrativas, aponta que tanto a forma quanto o conteúdo são suscetíveis a variações. Tal liberdade só acontece do ponto de vista literário, como é o caso do *corpus* desta tese, ainda que o meio social possa impor uma fidelidade precisa no que tange às fontes (VANSINA, 1982, p. 161). Brunner (1991), atento ao papel de uma narrativa dentro de um viés mais antropológico, apresenta o que considera fundamental em histórias como as recontadas pelas Bordadeiras. Não se trata de simples paráfrase, mas de paráfrase de nível complexo que dialoga com a seguinte matéria de narrativa:

- a) Diacronicidade: a narrativa representa uma ordem cronológica e diacrônica dos eventos humanos;
- b) Particularidade: cada tradição oral tem por base acontecimentos específicos. É apenas seu “meio” e não seu “destino”. Utilizando o processo parafrástico, a narrativa reformula uma história e a torna, de alguma maneira, genérica, uma vez que se destina a uma superfície social;
- c) Vínculos de estados intencionais: a narrativa aponta a base para interpretar por que agiu dessa ou de outra forma;

- d) Composicionalidade hermenêutica: significa que o falante tenta expressar um significado e o ouvinte tenta reter qual seria esse significado. Como não é possível aferir o nível de “verdade”, requeri a interpretação hermenêutica;
- e) Canonicidade e violação: toda narrativa que se destacar em relação aos eventos comuns – narrativas jornalísticas, por exemplo – deve violar a chamada canonicidade. Os recontos serão motivados por um “evento propiciador”: o que ocorreu e por que merece ser contado;
- f) Referencialidade: a aceitabilidade de um reconto parafraseado leva em conta, mais o grau de verossimilhança de seu evento circunstancial do que o fato de ser verificável ou não;
- g) Genericidade: referente ao gênero escolhido para a contação, motivado pelas formas de representar as situações humanas e orientar a mente dos ouvintes;
- h) Normatividade: a narrativa compartilha da legitimidade cultural, ou seja, muda de acordo com condições de produção e circulação;
- i) Acréscimo: como cada contador narra de acordo com seu nível de interpretação, todo reconto está sujeito a um acréscimo que fundamenta a cultura, a história e a tradição de uma sociedade.
- j) Sensibilidade de contexto e negociabilidade: a interação face a face volta-se para o ato de contar. São as possíveis modificações que as Bordadeiras fizeram para adaptar as narrativas às circunstâncias;

Ao se aliar Brunner (1991) e Fuchs (1982; 1985; 1994), a complexidade da paráfrase se faz cada vez mais notória e relevante para a compreensão científica do processo que é contar histórias. O entrevistador não sabia que narrativas seriam recobradas e recontadas. Apenas por uma questão de organização de método, se estabeleceram os quatro itens para orientar a escolha do que se contaria. Não havia ali, nas entrevistas repletas de relatos, um desejo de se saber em quantas narrativas

foram lembradas e quais foram deixadas de fora. Caberia aí outro estudo. O foco foi observar, pelo olhar intertextual-parafrástico como o conceito de permanência se desenrolava, no intuito de corroborar o olhar literário sobre o estudo dos clássicos, centrado na ideia de permanência. No exemplo a seguir, agora mais rico em detalhes até pelo conceito de “particularidade” de Brunner (1991), o reconto da Branca de Neve surge (“*era uma vez uma menina ah não lembro*”), por outra Bordadeira, contagiado só por uma repetição da língua falada do pronome pessoal “ela”, naturalmente com o mesmo valor do substantivo próprio, recuperado do discurso do entrevistador. O uso assinala a universalidade típica da literatura, no caso, em especial, a literatura oral. A falta de substantivo pode ser um vício de linguagem ou um reducionismo da forma. Vale lembrar que a Bordadeira usa a contação como atividade rotineira. Na situação em que se encontra, a mulher é convidada a falar, a resgatar a memória. Não estaria preocupada com uma linguagem formal-padrão tampouco com a organização (apenas a organização tópica), típico da escrita, dos termos referentes e sua referenciação de maneira mais elaborada. Também aparece, nesse reconto, a retomada de um conhecido símbolo: “a tal da maçã”, rememorada presumivelmente em muitos outros discursos e recontada em nome dos mais recônditos desejos:

Sequência 36

L2 - era uma vez uma menina ah não lembro

[...]

L2 – aí a madrasta dela era muito má pra ela aí falava espelho espelho meu se alguém era mais bela do que ela né aí ela/ o espelho respondia né (inaudível) essa madrasta resolveu matá-la né aí armou lá o capataz dela pra matar mas ele não teve coragem e mandou fugir fuja princesinha aí quando ela tava fugindo né no meio da floresta ela avistou uma casa que ela tava muito cansada aí ela entra aí as mesinhas estavam todas preparadas de quem será essa casa sete pratinhos sete cadeirinhas ela achou tão bonitinho aquelas coisas aí que ela/ mas ela tava muito cansada né aí ela foi lá no quarto ela viu sete caminhas Dunga Atichim Dengoso Zangado e sete o nome deles os anões ela foi juntou as caminhas e deitou e dormiu quando eles chegaram

[00:05:23.00]

do trabalho aí avistou lá ih é um monstro lá na minha cama ah não mexe não é uma menina e é linda aí foi/ ela acordou não mexe ela tá dormindo e ela acordou como é seu nome aí ela falou eu não tenho onde morar eu não tenho casa deixa eu morar com vocês eu sei fazer doce bolo pode? aí ela ficou morando com os anõezinhos não é assim a história eu lembro assim aí ela ficou morando lá mas essa bruxa malvada descobriu que ela estava né viva resolveu preparar lá a maçã envenenada pra dar a ela aí preparou a tal da maçã e foi lá e ela com peninha ofereceu a maçã né pra Bruxa lá aí a

bruxa pegou e mordeu a maçã e caiu e só com o beijo de um príncipe que ela ía acordar aí quando os anões souberam os bichinhos os passarinhos tudo incomodar eles lá no trabalho na mina pra eles irem pra casa aí ele foi aí quando chegou lá encontrou ela caída aí eles ficaram muito tristes e colocaram ela lá naquele caixãozinho (inaudível) aí foi isso aí chegou o príncipe com seu cavalo branco deu um beijinho nela e acordou ela

[...]

L2 – aí eles foram felizes para sempre

(Entrevista 8, l. 123-153)

Diferente do fragmento anterior, a presença do referente principal representado por um substantivo comum deixa mais claro, do ponto de vista da elaboração discursiva, o reconto de “O macaco e a viola”, dentre as narrativas da tradição oral. A Bordadeira precisou consultar a memória (“*deixa eu ver se eu lembro né*”) e lançou-se dentro do parafrástico, ou seja, retomou, repetiu e reformulou discursos anteriores que homenagearam épocas passadas, autores consagrados, ensinamentos universais. O comando e as ações seriam de “repetir” e “apropriar-se”:

Sequência 37

L2 - do macaco? L1 [e] deixa eu ver se eu lembro né o macaco vinha andando (inaudível) aí olhou-se no espelho e falou assim mas como eu to feio eu to muito cabeludo eu preciso cortar esse cabelo aí avistou um salão e foi no salão né cortar o cabelo chegando lá no salão cortou o cabelo/ e mais eu estou tão bem aí chegou em casa olhou de novo no espelho mas como eu estou feio ah não eu era mais bonito de cabelo cortado ah eu vou lá no salão pra eles me devolverem o meu cabelo aí voltou lá no salão o moço eu quero que coloque o meu cabelo no lugar porque eu to achando/ eu to me achando muito feio sem cabelo aí o dono do salão seu macaco eu não posso colocar seu cabelo de volta nem colando ah você quer vamos fazer o seguinte você quer essa faquinha em troca do teu cabelo aí o macaco tá bom eu aceito aí passou na beirada do rio aí tinha um senhora lá limpando peixe assim tirando a escama e ela precisava de uma faquinha pra poder limpar aquele peixinho aí ele/ aí o seu macaco ficou olhando aquela senhora lá hei a senhora precisa dessa faça eu te dou eu ganhei essa faquinha fica com essa faquinha vai ser muito útil pra limpar esse peixinho aí a senhora agradeceu a ele aí tudo ele se arrependia do que ele fazia na mesma hora se arrependia/ não eu vou buscar a minha faquinha de volta que eu preciso aí a senhora falou assim mas seu macaco é muito útil pra mim essa faça não posso te devolver toma esses dois peixinhos pra você aí foi embora o peixinho ah não eu vou devolver esses peixinhos aí não/ ele tá andando veio alguém tão assim sabe pobrezinho aí ofereceu o peixinho pra essa pessoa e era assim de troca aí chegou lá não tinha mais peixe aí o moço foi falou assim eu te dou essa camisa em troca dos teus peixinhos ele aceitou tudo em troca aí ele foi embora ah eu vou devolver essa camisa porque não quero essa camisa

(Entrevista 8, l. 231-255)

Na contação, a *performance* do canto veio como algo a mais e se entrelaçou com a palavra falada, na tentativa de descentralizá-la do foco principal para reenquadrá-la como uma das possibilidades de comunicação e de construção da estética. No raciocínio de Benveniste (2006, p. 51), todos esses signos “para nascerem e se estabelecerem como sistema, supõem a língua, que os produz e os interpreta”. O estudo da semiótica e das teorias de análise do discurso sairão em defesa de um sistema linguístico principal com duas tradições de expressão: a oralidade e a escrita. Para o exercício da paráfrase, e do reconto das narrativas como a de “O macaco e a viola”, o contador se exercitará dando crédito à sua memória e à saudação de objetos do passado, reverberados na construção do presente da enunciação:

Sequência 38

<p>aí ganhou um violino não tinha mais a camisa deu o violino pro seu macaco aí seu macaco saiu cantando ((cantando)) do cabelo fiz a faquinha da faquinha fiz os dois peixinhos os dois peixinhos fiz a camisa da camisa fiz a viola oi dim vou pra Angola oi dim dim dim vou pra Angola ((risos)) ((para de cantar)) é isso aí (Entrevista 8, l. 255-259)</p>

A contação é entretenimento. No cotidiano do espaço escolar, por exemplo, a contadora narra tendo em vista a ordem cronológica dos fatos ou diacronicidade. Sem esta ordem, a atividade parafrástica fica totalmente prejudicada, uma vez que o narrar estritamente se relaciona à ideia de causalidade, ou seja, um enunciado que motiva outro dentro de uma cadeia maior: a história via contação. O ouvinte busca seriam então os elementos da “gramática internalizada da narrativa”, cujas técnicas são aprimoradas na escola. A questão da ordem cronológica é um conceito prototípico, mas não fechado. Com o aproveitamento das técnicas narrativas tanto no surgimento do romance, quanto no desenvolvimento do cinema, tal conceito deixa de ser uma característica imprescindível ainda que o paradigma de contação tente revogar isso, formando uma espécie de estatuto de imprescindibilidade adotado pelos falantes. Nas narrativas, a serviço da paráfrase, foram observados, de acordo com sociolinguístas (Cf. FABRÍCIO e BASTOS, 2009), seis partes de que podem ser compostas as contações: (a) o sumário ou o resumo (“*aí eles reclamavam essa história não tem fim não acaba nunca essa história*”); (b) a orientação (“*a formiguinha ela foi andando aí veio um floquinho de gelo e prendeu*”).

não sei se você sabe dessa história prendeu o pézinho dela e ela queria sair dali e o pézinho dela tava preso"); (c) as ações complicadoras (*"aí veio o gato passou o gato gatinho gatinho você que é mais forte do que o rato e que come o rato desprende o meu pezinho"*); (d) a avaliação, no caso do exemplo seguinte, quem avalia é o interlocutor: *"é falavam que não tinha fim e ali vai inventando mais coisas entende depois do homem vem a mulher depois da mulher vem mais coisas"*; (e) a resolução (*"aí Deus fez o sol aparecer e derreter aquela pedrinha de gelo aí desprende o pézinho dela"*); e a (f) coda, opcional, capaz de transportar o leitor/ ouvinte para o tempo real. A forma interna de organização de uma narrativa integra o estudo da paráfrase, uma vez que o contador se vale de fórmula de gênero anterior reproduzida ou reformulada. Pela própria historicidade da linguagem, o que se parafraseia também é a própria cronologia do contar¹⁰⁰:

Sequência 39

L2 - também contava eu inventava também inclusive tinha uma da formiguinha né que eu contava pra eles da formiguinha aí eles reclamavam essa história não tem fim não acaba nunca essa história muito engraçado
(Entrevista 8, l. 193-195)

Sequência 40

L2 - não mas tinha um fim né a história tinha um fim porque a formiguinha ela foi andando aí veio um floquinho de gelo e prendeu não sei se você sabe dessa história prendeu o pézinho dela e ela queria sair dali e o pézinho dela tava preso e ela virou/ vinha passando um gatinho um/ ratinho aí ela ratinho ratinho você que é mais forte que/ que eu desprende o meu pézinho aí o ratinho falou assim eu não formiguinha eu não sou mais forte que você quem é mais forte que eu é o gato que me come corre atrás de mim (inteligível) aí ela/ aí veio o gato passou o gato gatinho gatinho você que é mais forte do que o rato e que come o rato desprende o meu pézinho o gato não formiguinha eu não posso desprender o teu pézinho mais forte que eu é o cachorro e assim por diante sabe até chegar o final aí o cachorro não formiguinha eu não posso desprender o seu pézinho quem é mais forte que eu é o homem que é meu dono aí vem passando o homem moço moço você que come/ você que é dono do cachorro cachorro que bate no gato gato que come rato desprende o meu pézinho aí não formiguinha eu não posso desprender o teu pézinho mais forte do que eu é Deus Deus tá lá no céu ele é mais forte que eu aí ela falou assim oh meu Deus senhor que é o dono do universo e o homem que é o dono do cachorro e o cachorro que

¹⁰⁰ Independente de uma gênese narrativa, Orlandi (2001) apresenta um conceito bem diferente do qual estamos lidando, o que nos permite, pela dialética, observar melhor os limites da teoria enunciativa de Fuchs (1982). Segundo a analista do discurso (2001, p. 20), dois são os grandes processos que fundamentam a linguagem no seu âmago: 1) "O processo parafrástico é o que permite a produção do mesmo sentido sob várias de suas formas (matriz da linguagem)" e 2) "O processo polissêmico é o responsável pelo fato de que são sempre possíveis sentidos diferentes, múltiplos (fonte da linguagem)".

bate no gato e o gato que come o rato desprende esse/ aí Deus fez o sol aparecer e derreter aquela pedrinha de gelo aí desprende o pézinho dela

(Entrevista 8, l. 197-216)

Além das narrativas que aparecem ao longo da análise do *corpus*, outros textos foram recontados, tais como “A arca de Noé”, dentro da tradição bíblica:

Sequência 41

L2 – ele contava L1 [Noé é conhecido também me lembro da minha infância] a Arca de Noé é que Noé né arrumou os bichinhos de cada casal pra poder entrar na arca porque ia ter um dilúvio né aí foi ele preparando a arca aí depois os bichinhos os casais de bichos foram entrando na arca aí depois houve realmente o dilúvio que alagou tudo foi isso

(Entrevista 8, l. 105-109)

Nas contações ou relatos, apareceram textos da tradição escrita, com autoria identificada, mas que ganharam a tradição oral tais quais outros textos aqui referidos. Independente da modalidade, o que está à frente é a questão da permanência. São narrativas que emocionam de igual maneira e que têm seus recontos recuperados pela indústria do cinema, o grande “contador de histórias” do século XXI. Walt Disney exerceu um papel preponderante, encantando com sua expressão artística. Inúmeros os contos de tradição oral incorporados pela sétima arte, com o mesmo intuito dos Grimm: atingir a um público nem sempre infantil. De qualquer forma, a permanência, via paráfrase, foi ativada sem, com isso, suplantar os contadores de histórias tradicionais e ocultos no cotidiano como as Bordadeiras. Em um dos relatos, destaca-se o encantamento de uma das mulheres por “A dama e o vagabundo”, como se o conto/filme fizesse não só parte da memória da contadora, mas da sua vida como um todo, já que remete a uma época e a um contexto familiar específico de altas afetividades. Nesse caso específico de paráfrase não se inclui a possibilidade de se ter um enunciador genérico como é com os contos da tradição oral, cuja autoria é vista pelo prisma do coletivo, em que todos de um grupo ou civilização são autores, sem medo de deteriorar uma aura como acontece com textos literários da tradição escrita. São referidos também os seguintes recontos como “Pinóquio”, “Alice no país das maravilhas” e “Zorro”, a partir de atividades parafrásticas em que os contos, de uma maneira geral, se debruçam sobre o “era

uma vez”, não só como elemento característico do gênero, mas também como senha para um mundo da fantasia, garantido pela ficção da fala e da escrita.

5.3.4 A permanência parafrástica e o tempo sincrônico

A paráfrase, inclusive para a contação de histórias, obedece também a um processo formal. Embora a tônica da análise seja enunciativa, em que o enunciado-origem ou matriz da paráfrase era um enunciador genérico dos contos de tradição oral, julguei por bem chamar a atenção de algumas ocorrências linguístico-discursivas, extraídas das entrevistas, cujas marcas constroem um discurso parafrástico no plano do diálogo. Nessa direção, vale indagar, pelo viés memória/contação, como a paráfrase foi motivada na estrutura do diálogo entre entrevistador e Bordadeira? Como aponta Hilgert (2015, p. 257), o parafraseamento tem “escopo retrospectivo”, inclusive dentro da estrutura plana do texto, o que significa que “as paráfrases sempre implicam algum deslocamento de sentido, concorrendo para a progressividade textual” (HILGERT, 2015, p. 257). Seguem-se exemplos:

Sequência 42

L2 - então era uma vez essa era uma cachorrinha e um cachorrinho ela morava numa casa de pessoas bem ela era a/ eles tinham aquele amor tratavam ela como uma família assim uma criança um casal que eles queriam engravidar e tal até o ponto que eles engravidaram e ela ficou assim meio de lado e o vagabundo o cachorro ele andava pela rua lá com a turminha dele lá fazendo um monte de algazarra e ela um dia eu acho que saiu ou ele passou no portão da casa ela estava ai eles se gostaram ai ela fugia pra ir passear com ele na rua e ficaram naquela coisa e a criança crescia e ela ficava lá tomando conta da criança dentro da casa aquela casa bonita mas não tinha mais aquela atenção ai até que ela um dia foi viver com o vagabundo sei lá foi pra rua com ele foi viver com ele mas antes disso ele vivia perto de uma pizzeria sei lá um restaurante ai chegou lá um dia o dono era um gordo e tal ((anão)) de bigodão ai deu um prato de macarrão pra eles e ela comendo de um lado e ele de outro ai foram e pegaram bem um fio até que chegaram junto ai aquilo pra mim foi muito lindo assim sabe eu fico

(Entrevista 9, l. 140-154)

- A fala didática e parafrástica com “quer dizer” e “na verdade”:

Sequência 43

L1 - e a comunhão/ como diz o próprio nome é uma/ junção de pensamentos né por que o que é estar em comunhão é estar junto com então se você esta ali L2 [povo de deus] quer dizer na verdade todo lugar existe esta comunhão L2 [é (inteligível)] na verdade aquilo ali é a entrega de uma simbologia do pão que eu acho muito bonito até o corpo de cristo como se diz né e o/ na verdade o corpo de cristo ele passa a estar com o fiel a partir do momento que o fiel adentra o recinto L2 [é (inteligível)] aquele momento

(Entrevista 7, l. 303-309)

Sequência 44

e tal todo mundo acha engraçado eu falei ah foi muito triste eu falar com ele abraçar e nessa época não tinha o celular né mandava alguém filma aqui tira uma foto eu abraçada com "Altemar Dutra" não tinha quer dizer você não tem nada pra guardar pra mostrar

(Entrevista 7, l. 456-459)

- Retomada de enunciado, repetição e paráfrase: a expressão “é Dorival Caymmi” ratifica a informação anterior:

Sequência 45

L1 - e pra gente encerrar é: o que é contar histórias?
L2 - contar histórias pra divertir as pessoas distrair ou tirar a pessoa da depressão entendeu tá com uma depressão você começa a contar uma historia vai levando ai a pessoa começa a rir e conversa também aí pronto [...]

L1 - isso aí dona L2 muito bom gostei bastante porque eu também gosto de samba ((risos))

L2 - quem não gosta de samba bom sujeito não é né P1 [não é né] é ruim da cabeça ou doente do pé ((risos))

L1 - "Dorival Caymmi"

L2 - é "Dorival Caymmi"

(Entrevista 7, l. 505-522)

- A paráfrase em forma de reafirmação interrogativa: “é isso que entendi”? Quando a paráfrase é uma tentativa de confirmação:

Sequência 46

L1 – então voltando aqui ao ponto pra você/ pra depois a gente terminar a gente faz outra parte outro dia L2 [nossa já vai dar] é: então você na verdade você foi/ é: aprendendo por esses indícios L2 [é na pratica] quer dizer você passou a fazer comida quando é no terceiro centro L2 [no

terceiro centro] que foi o centro que você L2 [o centro que eu aprendi mais coisa] então você descobriu/ que era filha de Iansã no segundo?
(Entrevista 6, l. 454-459)

- Quando a paráfrase não se confirma: “é isso”?/ “Não”:

Sequência 47

L1 – então esse primeiro que você fez é isso que o seu filho vai fazer?
L2 – não não isso que eu fiz faz no centro você fica recolhido assim vinte e quatro horas aí depois quando você faz a coroa de Jurema você dá comida pro pai e pra mãe já coroa maior você dá pro pai mãe primeiro e segundo terceiro e quarto santo
(Entrevista 6, l. 480-484)

- Na explicação do mito, na estrutura com verbo SER + explicação (retomada da tradição oral):

Sequência 48

então Ogum ele é o deus do trabalho L2 [do trabalho] e tem o sincretismo muito forte no Brasil né no Rio de Janeiro L2 [principalmente no Rio de Janeiro] muito forte é uma história muito/ e é uma história muito bonita deles né que na verdade se a gente for olhar a história deles são histórias muito bonitas né de muita força e/ quer dizer a senhora é: a Avó morreu né
(Entrevista 4, l. 139-143)

- Exemplificação como reformulação:

Sequência 49

L1 – é interessante essa sua visão porque na verdade é to tentando fazer um comparativo aqui na minha cabeça você vai a missa e conta-se essa história de Jesus se você frequentar a igreja um ano você já tem um curso completo por mais que você não tenha lido 177E/ minha questão estou tratando primeiro do ouvir então se você for a igreja um ano pelas festividades do calendário católico você consegue ter uma compreensão total do que (inaudível)
L2 – é por exemplo no dia de São João vai falar de São João Batista ele dentro da bíblia já a Umbanda cultua São João como Xangô o sincretismo
(Entrevista 6, l. 324-331)

Como se percebe, o binômio intertextualidade-paráfrase se apresentou de forma produtiva como em contações cotidianas e nada mais do que como atividades linguageiras. Foi a narrativa do ponto de vista da sua elaboração e por algo que se perpetuará como na crença nas palavras de Barthes ([1971] 2013, 19):

Sob estas formas quase que infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

conhecer é atravessar abismos.

Néstor Canclini

Quando ingressei no curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, buscava, acima de tudo, desenvolver uma maturidade científica e acadêmica. Durante as aulas no mestrado, também da UERJ, me foi chamada a atenção para o que deveria se configurar como um projeto de tese. De antemão, refutava-se o ineditismo nas pesquisas, corroborando um discurso ousado que privilegiava a íntima relação entre ‘pesquisa’ e ‘vida’. PESQUISAR É VIVER, já que somos atores sociais e estabelecemos, por isso, uma simbiose intelectual com as nossas práticas. Tais reflexões, junto com o que sobejamente aprendi no Programa de Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, se amalgamaram (e jamais se subtraíram) na busca incessante de formar o que sou hoje como pesquisador. Aprendi, ao me dedicar aos cursos de mestrado, estar diante de fato de um paradigma de pesquisa muito mais democrático e tolerante.

Foi nesse contexto que vi, nas universidades por onde passei, professores das mais diferentes áreas se debruçarem sobre a construção do conceito de transdisciplinaridade. Depois o termo ganhou os mais diferentes contornos e foi desestabilizando a sustentação de departamentos antes estanques nos organogramas de faculdades e institutos. Admirava-me a nova maneira de ver. Na UERJ, graças ao esforço de um grupo de professores, ‘língua’, ‘literatura’ e ‘linguística’, por exemplo, tornaram-se áreas afins e a marca do Fórum de Estudos Linguísticos, concebido no intuito de divulgar pesquisas do nosso programa e de quem tivesse afinidade com ele. As motivações para produzir minha tese passam por esse histórico. Fascina-me a construção do saber e o debate sobre uma epistemologia condizente com o século XXI. Foi nesse contexto que observei a **contação de histórias**, prática sociodiscursiva medieval notabilizada pela figura do bobo da corte, hoje com *status* de profissão. Considerando que a **ordem do narrar** é orientada pela **ordem do mundo e do discurso**, tal prática aparecerá em outros

espaços e continentes como é o caso da África, marcada pela tradição da oralidade, ao atravessar eras, espaços, identidades.

O ponto basilar desta pesquisa se concentrou no sentido discursivo do conceito de permanência dos contos de tradição oral verificado no *corpus* de mulheres Bordadeiras, sem que tivessem a alcunha profissional do contar. Utilizaram o contar como forma de organização da vida e do mundo ao redor. Com vistas a atingir tal objetivo, julguei que as orientações de cunho monológico e estruturalista, dominante, principalmente, na primeira metade do século XX, não seriam suficientes para embasar o fenômeno da contação de histórias, mais cotidiano do que se pensa. Em função das lacunas deixadas pelo paradigma tradicional, analisei o relato das Bordadeiras, desdobrado em eventuais contações, sob o paradigma linguístico contemporâneo, debruçado, por sua vez, sobre um complexo discursivo-cultural, sedimentado pelo espírito da interação (Cf. BAKHTIN, 2003, 2004; BRONCKART, [1997] 2007; MARCUSCHI, 2008). Nesse sentido é que acabamos por crer que a narrativa, mais do que uma tipologia textual, é um fenômeno cotidiano, dialógico, ontológico, argumentativo. Como se tratou de um *corpus* oral, fui ao encontro das mulheres no intuito de sinalizar para o fato de que a atividade de narrar se presentifica nas mais diferentes situações interlocutivas, inclusive, em conversa informal, caracterizada como entrevista para esta pesquisa.

Somos todos contadores de histórias porque, em princípio, somos verdadeiras narrativas. Contamos aquilo que somos, sabemos de cor ou com o que nos identificamos. Tudo armazenado na memória afetiva. O contexto social do qual fazemos parte nos nutre das mais diferentes histórias, o que faz o nosso repertório ser vasto. São histórias, como se pôde verificar, das diversas tradições orais, açambarcadas, muitas delas, pela tradição da escrita. Revisitar tais questões (de narrativas, de oralidade e de escrita) foi uma oportunidade de se voltar para o eterno, o perene, o permanente dentro do viés da memória. A partir da análise qualitativa do *corpus*, foi possível depreender algumas premissas que localizam a narrativa, desde já, como “evento sociocomunicativo”, além do objeto escolar, ou seja, como estudo apenas dos seus elementos, ensinados exaustivamente sem a devida relação com a realidade. Assim:

- As Bordadeiras não se dão conta da capacidade que têm de contar. A contação considerada na tese era no sentido amplo. Houve quem

reconhecesse em si a falta de talento para exteriorizar alguma narrativa. No decorrer das entrevistas, no entanto, ficou evidente a extensão do repertório, ainda que fosse além do determinado como pontos pelo entrevistador. Quando se falava em contação e na memória do ouvir, as mulheres se voltavam, para uma auto-análise, visível no diálogo, sobre a impossibilidade de desconhecê-lo;

- Fica evidente, durante as entrevistas, a percepção das Bordadeiras de aderirem ao pressuposto da língua como escuta. Tal atividade ou aconteceu no seio da família, para quem teve a oportunidade de ouvir uma contação de histórias, ou em outro momento em que a futura contadora teve uma posição mais passiva no processo de interlocução. O entendimento de passivo não significa monológico. Há, nas situações em que o ouvir impera, uma atitude responsiva do falante, cujo movimento é o de escutar a história e dialogar com ela, concordando ou não com a informação chegada. O ouvir da língua seria o primeiro movimento da permanência da contação/ audição de histórias;
- No que tange à constituição do *corpus*, o movimento, em primeiro lugar, foi o de julgar o sentido da orientação sobre a permanência nos relatos das mulheres-contadoras. A partir disso, com base nos fundamentos teórico-metodológicos, procurei delinear o perfil do contar cotidiano, presente na vida do falante comum;
- Os recontos surgiram no curso dos relatos como convites à memória afetiva, não é uma memória de trabalho em que o contador sabe de cor o texto. Como contadoras do cotidiano, as Bordadeiras ficaram à vontade quanto à organização das suas narrativas. Muitas perceberam a ideia do reconto e da possível versão que se criava a partir de um dado texto-base. Contrariamos a tese de Benjamin ([1936] 1994) sobre o desaparecimento da figura do narrador/ contador. Pelas Bordadeiras, fica visível que tal figura vai-se adaptar às épocas e às suas concepções. No século XXI, por exemplo, as Bordadeiras, em seus recontos, demonstraram apego às tradições orais. As tradições, sem qualquer qualificador, era o que se evocava da memória afetiva. Como as Bordadeiras são letradas, considerando aí, ao menos, o mínimo do

grau básico da alfabetização, textos da tradição oral, por vezes, foram confundido com a tradição da escrita (ou a segunda tradição incorporada pela primeira). No caso, o mais importante foi o apego à tradição e à permanência.

- O método etnográfico preencheu a necessidade epistemológica contemporânea de estudos qualitativos em que se pôde “fotografar” a fala-em-interação, dentro dos limites e da amplitude do estudo da *performance*. Assim, a especificidade de se investigar um *corpus* oral esteve em um lado ainda pouco explorado dos estudos linguísticos, considerando a longa tradição de pesquisas feitas para a modalidade escrita. Procurei valorizar, pois, a oralidade em situação cotidiana. No lugar de um estilo planejado, um despojado; no lugar de preocupação com a forma, o foco no conteúdo; no lugar de texto-base, um enunciador genérico etc.;
- Narrar pode ser um grande simulacro. O locutor, dentro do escopo social, pode empregar a narrativa, mesmo as da tradição oral, ou para impressionar o interlocutor ou para só ficcionalizar uma informação. Importa é fazer um determinado relato dentro da premissa do verossímil não se o discurso é verdadeiro ou falso, mas se cria os efeitos de realidade ou de falsidade a partir da manipulação inteligente do enunciador;
- A materialidade antropológica e performática explica, em parte, a materialidade linguística. Tal assertiva só se viabilizou quando se cogitou que traços da cultura das mulheres-bordadeiras seriam fundamentais. Como entender mitos sem a compreensão dos ritos? Esse seria outro dado para a compreensão do conceito de permanência;
- Do repertório recontado, pouco se falou por parte das Bordadeiras dos contos folclóricos brasileiros. As referências sempre eram feitas de forma geral tais como “histórias de assombração”. Os mais populares foram os “contos de fadas” (incluindo o termo “contos de encantamento”), as narrativas bíblicas (relacionada à liturgia católica) e a mitologia dos orixás (relacionada à liturgia da Umbanda e do

Candomblé), em oposição à mitologia grego-latina, tão dominante em nossa cultura.

Quando a pesquisa enveredou pela segunda etapa do trabalho – o contar do ponto de vista linguístico-discursivo – detive-me em dois recursos produtivos, entre outros, para a questão da permanência: a intertextualidade e a paráfrase. Como se não bastasse tratar da narrativa em si como aquela que atribuí ordem ao mundo, haveria ainda o cerne da análise do *corpus* em consonância com o sistema conceitual já explorado. Intertextualidade e paráfrase serviram para ratificar o valor imprescindível de tais recursos, sem que fossem de retórica. Todo texto, como toda contação no dia a dia, retoma outros textos, desfazendo a ideia de originalidade e discurso fundador ou adâmico. Todo texto também, nesse processo intertextual e dentro de uma busca de coincidências, é fruto da transformação de um texto-base em uma versão denominada parafrástica. A análise do discurso das Bordadeiras despertou-me a atenção quando a referida análise foi cogitada sem que as mulheres tivessem posse do texto-base, diferente de uma interlocução oral em que a paráfrase é uma réplica direta do enunciado anterior atribuído ao co-enunciador. A atividade parafrástica desenvolvida pelas Bordadeiras se pautou em enunciador genérico concernente, como explicitado, ao universo da tradição oral. Para verificar a permanência, foi preciso migrar da visão mais estrutural ou distributiva de Hilgert e encampar o viés da paráfrase enunciativa de Fuchs (1982; 1985), cujo nível de abordagem central está centrado no grau de interpretação de um texto lido ou ouvido em momento anterior. No caso das Bordadeiras, eram textos da infância e guardados na memória nem sempre disponíveis para recontos. As mulheres ainda contaram com o recurso de menção à performance, acatada, nesta pesquisa, como parafrástica. A imagem deixou de ser acessória para ser essencial e falar sobre determinado mito, algo bastante no universo religioso.

Pelos pontos abordados, pretendo oferecer à comunidade científica, principalmente ao professorado, uma reflexão sobre contação de histórias, não só como objeto pedagógico, mas também como um fenômeno dialógico e sociocomunicativo e interdisciplinar, capaz de se tornar permanente pelo uso de recursos, como a intertextualidade e a paráfrase, tão específicos para o profissional da área de Letras e tão imanescentes ao repertório de falantes nativos das línguas de

forma geral. Espero que, a partir das incursões realizadas, outras pesquisas surjam como respostas às provocações aqui defendidas.

REFERÊNCIAS

ABIMBOLA, Wande. *Yoruba oral tradition*. Ibadan: University Press, 1975.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Vocabulário ortográfico da Língua Portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Global, 2009.

AGUIAR, Vera Teixeira de. Do conto ao reconto: uma viagem ao presente. In: _____; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (Org.). *Conto e reconto: das fontes à invenção*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, pp. 47-56.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Literatura oral e popular. *Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*, n. especial, p. 110-116, ago.-dez. 2008.

AMADO, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMARILHA, Marly. Literatura e oralidade: escrita e escuta. In: DAUSTER, Tania; FERREIRA, Lucelena (Org.). *Por que ler?: perspectivas culturais do ensino da leitura*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2010. p. 89-110.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1928] 2015.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (Obras completas de Aristóteles)

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, n.19, p. 25-42, 1990.

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Publifolha, 2008.

_____. Espelho, mapa, ferramenta ou de como as palavras dão corpo às idéias. *Matraga: estudos linguísticos e literários*. Rio de Janeiro, n. 20, p. 158-79, jan./jun., 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010 (Linguagem e Cultura, 12).

BAKHTIN, Mikhail. (V. N. Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de: Lúcia Teixeira Wisnik e

Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 11. ed. São Paulo: HUCITEC, 2004. (Linguagem e cultura, 3).

_____. *Estética da criação verbal* (Estetika sloviésnova tvórtchestva). Trad. de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Ensino Superior)

BARBOSA, Joaquim Onésimo Ferreira. *Narrativas orais: performance e memória*. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2011.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLHC/ USP, 2001.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. (Org.). *Análise estrutural da narrativa* (L'Analyse structurale du récit). 8.ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 19-62.

_____. *Aula* (Leçon). Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BATISTA, Gláucia Aparecida. *Entre causos e contos: gêneros discursivos da tradição oral numa perspectiva transversal para trabalhar a oralidade, a escrita e a construção da subjetividade na interface entre a escola e a cultura popular*. 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade de Taubaté, São Paulo, 2007.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo* (Le deuxième sexe). Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.

BEDRAN, Bia. *A arte de cantar e contar histórias: narrativas orais e processos criativos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, [1936]1994. p.197-221.

BENTES, Ana Christina. *A arte de narrar: da constituição das estórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense*. 2000. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II* (Problèmes de linguistique générale II). Trad. de Eduardo Guimarães 2.ed. Campinas: Pontes, 2006.

BERNARD, H. R. *Research methods in Anthropology: qualitative and quantitative approaches*. 4 ed. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 2006.

BIBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. [On line]. Disponível em: <<https://www.bibliaon.com/>>. Acesso em: 2016.

BLONSKI, Míriam Stella. Saci, de Monteiro Lobato: um mito nacionalista. In: *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 8, p. 163-171, dez. 2004.

BORBA, Francisco (Org.). *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. Curitiba: Piá, 2011.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. *O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa*. São Paulo: Parábola, 2008.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 47. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 18. ed. São Paulo: Companhia das Letras, [1979] 2015.

BRAIT, Beth. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, v. 2. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

BRENMAN, Ilan. *Através da vidraça da escola: formando novos leitores*. Belo Horizonte: Aletria, 2012.

BRONCKART, Jean-Paul. *Atividades de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sociodiscursivo (Activité langagière, textes et discours. Pour un interectionisme socio-discursif)*. Trad. Anna Rachel Machado e Péricles Cunha. 2.ed. São Paulo: Educ, 1999.

BRUNER, Edward M. Ethnography as narrative. In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward M. *The anthropology of experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986. p. 139-155.

BRUNER, Jerome. The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, Autumn, 1991, 1-21.

BUBLITZ, W. *Supportive fellow-speakers and cooperative conversations: discourse topics and topical actions, participant roles and "recipient action" in a particular type of every conversation*. Amsterdam: John Benjamin, 1988.

BURGESS, R. *Field research: a soucerbook and Field manual*. London: George Allen & Unwin, 1982.

BUSATTO, Cléo. *A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2011a.

_____. *Contar e encantar: pequenos segredos da narrativa*. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2011b.

CALCANHOTO, Adriana. Acontecimentos. *O Globo*, disponível *on line*: <<http://oglobo.globo.com/cultura/adriana-calcanhoto-15664972>>. Acesso em: 13 jan. 2017.

CAMARGO, Evandro do Carmo. Um estudo comparativo entre "O Sacy-Pererê", resultado de um inquérito (1918) e "O Saci" (1921) de Monteiro Lobato. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006.

CAMPEDELLI, Samira Yousseff. *A telenovela*. 2. ed. São Paulo: Ática, [1985] 2001.

CANCLINI, Néstor García. *O mundo inteiro como um lugar estranho* (El mundo entero como lugar extraño). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad). Trad. Anna Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. (Ensaio Latino-americanos, 1)

CARDOSO, Ruth. *Obra reunida*. Organização de Teresa Pires do Rio Caldeira. São Paulo: Mameluco, 2011.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008 (Raízes).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Tradição, ciência do povo: pesquisas na cultura popular do Brasil*. 2. ed. São Paulo, Global, 2013.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12 ed. São Paulo, Global, 2012a.

_____. *Folclore do Brasil: pesquisas e notas*. 2 ed. São Paulo, Global, 2012b.

_____. *Religião no povo*. 2. ed. São Paulo, Global, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Coisas que o povo diz*. 2. ed. São Paulo, Global, 2009.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Civilização e cultura: pesquisas e notas de etnografia geral*. São Paulo: Global, 2004a.

_____. *Contos tradicionais do Brasil*. 13. ed. São Paulo: Global, 2004b.

_____. *Geografia dos mitos brasileiros*. 3. ed. São Paulo: Global, 2002.

CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana* (An essay on man: na introduction to a philosophy of human culture). 2. ed. Trad. de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (Biblioteca do pensamento moderno).

_____. *A filosofia das formas simbólicas: o pensamento mítico (segunda parte)* (Die philosophie des symbolischen formen – das mytische denken. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CASTILHO, Ataliba Teixeira. de. *Nova gramática do português brasileiro*. São Paulo; Contexto, 2010.

CAVALCANTI, Monica Magalhães; BRITO, Mariza Angélica Paiva. Intertextualidades, heterogeneidades e referenciação. *Linha d'água: língua, literatura, ensino – Revista do Programa de Pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas*, v. 24, n. 2, p. 259-276, 2011.

CAYMMI, Dorival; AMADO, Jorge. É doce morrer no mar. In: CAYMMI, Dorival. *Caymmi Inédito*. Brasil: Universal Music, 1990. 2 CDs. CD1, Faixa 2 (3min 33s).

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. São Paulo: Editora 34, 2001. (Todos os cantos).

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer* (L'invention du quotidien: arts de faire). 20 ed. Trad. de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2013.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso* (Dictionnaire d'analyse du discours). Coordenação de tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 12. ed. São Paulo: Ática, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (Dictionnaire des symboles). Trad. de Vera da Costa e Silva *et al.* 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Ática, 2000. (Fundamentos).

_____. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987. (Princípios).

COLASANTI, Marina. *A moça tecelã*. São Paulo: Global, 2004.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.

CRUVINEL, Gilberto. O Inquérito de Monteiro Lobato sobre o Sacy-Pererê. Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/blog/gilberto-cruvinel/o-sacy-perere-resultado-de-um-inquerito-pormonteiro-lobato>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

CUNHA, Celso Ferreira da. *Gramática do português contemporâneo*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1970.

DA MATA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. O ofício de etnólogo, ou como ter “anthropological blues”. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org.). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p. 23-35.

DARNTON, R. *O grande massacre de gatos e outros episódios da História cultural francesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

DEWALT, K. M. e DEWALT, B. R. *Participant observation: a guide for fieldworkers*. Lanham: Alta Mira Press, 2002.

DUCROT, Oswald. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984a.

_____. *Les mots du discours*. Paris: Minuit, 1984b.

DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DURAND, Gilbert. *O imaginário*. 2.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. (Literacy theory) Trad. de Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Biblioteca universal)

ECO, Umberto. *Lector in fibula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos* (Lector in fabula – la cooperazione interpretativa Nei testi narrativi). São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 89).

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade* (Myth and reality). Trad. de Pola Civeli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Debates; 52)

EMERSON, R. M. et. al. (Ed.). *Writing ethnographic fieldnotes*. Chicago;London: The University of Chicago Press, 1995.

FABRÍCIO, Branca Falabella; BASTOS, Liliana Cabral. Narrativas e identidades de grupo: a memória como garantia do “nós” perante o “outro”. In: PEREIRA, Maria das Graças Dias; BASTOS, Clarissa Rollin; PEREIRA, Tania Conceição (Org.). *Discursos socioculturais em interação: interfaces entre narrativa, a conversação e a argumentação: navegando nos contextos da escola, saúde, empresa, mídia, política e migração*. Rio de Janeiro: Grammond, 2009, pp. 39-66.

FERRAZ, Eucanaã. Cinema falado, poema cantado. In: Veloso, Caetano. *Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 11-21.

FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 1006, pp. 161-193.

FOUCAUL, Michel. *O que é um autor?: duas traduções português*. Organização de Sonia Queiroz e trad. de Antonio Fernando Cascais, Edurardo Cordeiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2011.

_____. *A arqueologia do saber* (L'archéologie du savoir). 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a. (Campo Teórico)

_____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em dois de dezembro de 1970* (L'ordre Du discours – leçon inaugurale au Collège de France prononcé le 2 de décembre 1970).17.ed. São Paulo: Loyola, 2008b.

FRANCHI, Carlos. Linguagem: atividade constitutiva. In: *Almanaque*, 5. São Paulo: Brasiliense, 1977. p. 9-27.

FREITAS, Fernanda Farias de. *A crônica-conto de Heloísa Seixas: uma abordagem sintático-semântico-expressiva*. 2007. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, v. 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910) (Gesammelt werk)*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Obras completas, v. 11: totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914) (Gesammelt werk)*. Trad. de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51.ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

FUCHS, Catherine. *Paraphrase et énonciation*. Paris: Ophrys, 1994.

_____. A paráfrase linguística: equivalência, sinonímia ou reformulação? Tradução de João Wanderley Geraldi. *Cadernos de estudos linguísticos*, Campinas, n. 8, p. 129-134, 1985.

_____. *La paraphrase*. Paris: Press Universitaires de France, 1982.

GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 25. ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006.

GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Trad. de Vera Ribeiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

_____. *Nova luz sobre a antropologia (Available light: anthropological reflections ou philosophical topics)*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *A interpretação das culturas (The interpretation of cultures)*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GENNEP, Arnold van. *Ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações etc. (Les rites de passage)*. Trad. de Mariano Ferreira. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

GERALDI, João Wanderley. *Portos de Passagem*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GIL, Gilberto. Discurso para a cerimônia de outorga do grau de Doutor *Honoris Causa* em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. In: _____; FERREIRA, Juca. *Cultura pela palavra: coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da cultura 2003-2010*. Rio de Janeiro: Versal, 2013. p. 436-442.

GIRARDELLO, Gilka (Org.). *Baú e chaves da narração de histórias*. Florianópolis: SESC-SC, 2004.

GOFFMAN, Erving. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face* (Interaction ritual: essays on face-to-face behavior). Tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. (Sociologia).

GOODY, Jack. *O mito, o ritual e o oral* (Myth, ritual and the oral). Trad. de Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2012. (Antropologia).

GOTO, Ana Claudia Dale Vedove. Monteiro Lobato e a pesquisa sobre o Saci-pererê: algumas considerações sobre o mito. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/projeto_todasasletras/inicie/AnaClaudiaGoto.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2017.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. A menina dos olhos do menino: conto, imaginário e contemporaneidade. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (Org.). *Conto e conto: das fontes à invenção*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 203-214.

GUIMARÃES, Alba Zaluar (Org.). *Desvendando as máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

HAGUETE, Teresa Maria Frota. *Metodologias qualitativas na sociologia*. 14.ed. Petrópolis, 2013.

HENRIQUES, Claudio Cezar. HENRIQUES, Claudio Cezar. *Literatura como objeto do desejo – quando as visões linguístico-gramatical e teórico-literária se encontram*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2011.

HILGERT, José Gaston. Parafraseamento. In: JUBRAN, Clélia Spinardi (Org.). *Gramática do português culto falado no Brasil: a construção do texto falado*. São Paulo: Contexto, 2015. p. 257-278. (Gramática do português culto falado no Brasil, v.1).

_____. Esboço de uma fundamentação teórica para o estudo das atividades de formulação textual. In: CASTILHO, Ataliba de (Org.). *Gramática do português falado: as abordagens*, v.3. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2002a. p. 99-115. (Pesquisas)

_____. As paráfrases na construção do texto falado: o caso das paráfrases em relação paradigmática com suas matrizes. In: KOCH, Ingedore G. Vilaça (Org.). *Gramática do português falado: desenvolvimentos*. 2. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2002b. p. 143-158. (Pesquisas).

HILGERT, José Gaston. Procedimentos de reformulação: a paráfrase. In: PRETI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. 4 ed. São Paulo: Humanitas, 1999, pp. 103-128, (Projetos Paralelos, volume 1)

_____. *A paráfrase: um procedimento de constituição do diálogo*. 1989. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

HINDENOCH, Michel. Raconter aux tout petits. *Dire*, Paris, n. 2, p. 42-4, 1987.

HOLLANDA, Chico Buarque de; BASTOS, Cristóvão. Todo o sentimento. In: HOLLANDA, Chico Buarque de. *Francisco*. Brasil: Sony BMG Brasil, 1987. 1 CD. Faixa 7 (2min 40s).

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

HRYNIEWIEWICZ, Severo. *Para filosofar: Introdução e história da filosofia*. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1999.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos (Herfsttij der Middeleeuwen)*. Trad. de Francis Petra Janssen. Rio de Janeiro: Cosaf Naify, 2010.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, [1967] 2010.

JAROUCHE, Mamede Mustafá. Uma poética em ruínas. In: LIVRO DAS MIL E UMA NOITES, v. 1: ramo sírio. Trad. de Mamede Mustafá Jarouche. 4. ed. São Paulo: Globo, 2015. p. 11-35.

JOBIM, Antonio Carlos. Wave. In: GILBERTO, João. *Amoroso*. Brasil: Rhino/Warner Bros, 1977. 1 CD. Faixa 5 (4min 42s).

KAPCHAN, Deborah A. Common ground: keywords for the study of expressive culture, *Performance: Journal of American Folklore*, v. 108, n. 430, p. 479-507, 1995.

KLEIMAN, Ângela. *Os significados do letramento*. São Paulo: Mercado de Letras, 1995.

KOCH, Ingedore Grunfeld Vilaça. Especificidade do texto falado. In: JUBRAN, Clélia Spinardi (Org.). *Gramática do português culto falado no Brasil: a construção do texto falado*. São Paulo: Contexto, 2015. p. 39-46. (Gramática do português culto falado no Brasil, v.1).

_____. *Introdução à linguística textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOCH, Ingedore Grunfeld Vilaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. A produção textual do sentido. In: VALENTE, André Crim (Org.). *Língua, linguística e literatura: uma integração para o ensino*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1998. p. 153-162.

_____; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTI, Monica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise* (Recherches pour une sémanalyse). São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates).

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade* (Anthropologie du corps et modernité). 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. As confissões: uma caminhada de libertação. In: SANTO AGOSTINHO. *Confissões* (Confessionnes). Trad. de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 17-24.

LÉVI-SATRAUSS, Claude. *Mito e significado* (Myth and Meaning). Trad. de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 2010 (Perspectivas do homem; 8).

_____. *Tristes trópicos* (Tristes tropiques). Trad. de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Carlos Henrique da Rocha. *Gramática normativa da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia., 1957.

LIMA, Nei Clara de. *Narrativas orais: uma poética da vida social*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003.

LINDE, Charlotte. *Life stories: the creation of coherence*. New York: Oxford University Press, 1993.

LIVRO DAS MIL E UMA NOITES, v. 1: ramo sírio. 4. ed. São Paulo: Globo, 2015.

LOBATO, Monteiro. *A barca de Gleyre*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2010a.

_____. *Dom Quixote das crianças*. São Paulo: Globo, 2010b.

_____. *Histórias de Tia Nastácia*. São Paulo: Globo, 2009.

MACHADO, Ana Maria. Um eterno encantamento – apresentação. In: *Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen e outros*. Trad. de Maria Luiza X. A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, pp. 7-13.

MACHADO, Ana Maria. Posfácio: a invenção da Bahia. In: AMADO, Jorge. *Mar morto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 275-280.

MARCONDES, Danilo. A crise dos paradigmas e o surgimento da modernidade. In: BRANDÃO, Zaia (Org.). *A crise dos paradigmas e a educação*. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008. (Educação linguística; 2).

_____. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. *Análise da conversação*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1999a. (Princípios, 82).

_____. A hesitação. In: NEVES, Maria Helena de Moura (Org.). *Gramática do português falado, v. 2: novos estudos*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1999b. p. 159-194.

MARIA, Luzia de. *O que é conto*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, [1992] 2004. (Primeiros Passos; 135)

MARTHA, Alice Áurea Penteado. O amor entre sombras: contraponto de endereçamento em *Psiquê*, de Angela Lago. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; _____. (Org.). *Conto e reconto: das fontes à invenção*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p. 13-33.

MARTINS, Cléo; MARINHO, Roberval. *Iroco: orixá da árvore e a árvore do orixá*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010 (Orixás; 3).

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 3. ed. rev. aum. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. (Biblioteca Universitária de Língua e Linguística; v. 8)

MATO, Daniel. *Narradores en accion: problemas epistemológicos, consideraciones teóricas y observaciones de campo em Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1992. (Estudios, Monografías y Ensayos).

MATOS, Gislayne Avelar. *A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____; SORSY, Inno. *O ofício do contador de histórias: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *Tradição gramatical e gramática tradicional*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1996. (Repensando a Língua Portuguesa).

MAZZARI, Marcus. O bicentenário de um clássico: poesia do maravilhoso em versão original. In: GRIMM, Jacob. *Conto maravilhosos infantis e doméstico*. Tomo 1. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2012, pp. 11-22.

MELLO, Nancy. *A arte de contar histórias*. Trad. de Amanda Orlando e Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MITCHELL, W. J. T. (Ed.). *On narrative*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOITA LOPES, Luis Paulo da. (Org.) *Por uma linguística aplicada indisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2006.

_____. Pesquisa interpretativista em linguística aplicada: a linguagem como condição e solução. *D.E.L.T.A.*, v. 10/2, p. 329-338, 1994.

MORICINI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NOVAES, Ana Maria Pires. *Entre a fala e a escrita: uma proposta de ensino de língua materna através dos gêneros discursivos*. 2005. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Estudos Gerais, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

NUNES, Edson de Oliveira (Org.). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

O DISCURSO do Rei. Direção: Tom Hooper. Reino Unido e Irlanda do Norte: Paris Filmes, 2010. 1 DVD, 118 min, DTS HD MA, color. Título original: The King's Speech.

OLIVEIRA, Maria do Socorro. *Contar histórias: um evento de fala em análise (uma visão etnometodológica do ato de narrar)*. 2007. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 6. ed. Campinas: Pontes, 2012.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

_____. *Discurso e leitura*. 6. ed. São Paulo: Cortez, [1988] 2001.

_____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 2. ed. Campinas: Pontes, 1987.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. *Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela*. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Éticos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira* (El arco y la lira). Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. de Eni Pulcinelli Orlandi. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, [1997] 2009.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. *Emília no país da gramática: o ludismo como estratégia*. In: CECCANTINI, José Luís; MARTHA, Alice Área Penteado. *Monteiro Lobato e o leitor de hoje*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008. p. 229-241.

_____. O texto literário na escola: perspectivas de abordagem. In: HENRIQUES, Cláudio Cezar; SIMÕES, Darcília (Org.). *Língua e cidadania: novas perspectivas para o ensino*. Rio de Janeiro: Europa, 2004. p. 175-182.

_____. Os aspectos linguístico-expressivos e suas manifestações. In: HENRIQUES, Claudio Cezar (Org.). *Linguagem, conhecimento e aplicação: estudos de língua e linguística*. Rio de Janeiro: Europa, 2003, pp. 224-29.

_____. Língua portuguesa: de sua celebração em forma de textos. In: VALENTE, André (Org.). *Aulas de português: perspectivas inovadoras*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 217-234.

_____. Leitura e intertextualidade: o cruzamento de teorias e práticas textuais. In: VALENTE, André (Org.). *Língua, linguística e literatura: uma integração para o ensino*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1998. p. 279-291.

_____. A questão estilística: de problemas e de alternativas. In: _____ (Org.). *Língua e linguagem em questão*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1997. p. 299-307.

PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. *Recursos linguístico-expressivos da obra infanto-juvenil de Ana Maria Machado*. 1990. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas – Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990.

_____. *Processos expressivos na literatura infantil de Monteiro Lobato*. 1980. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.

PERRAULT, Charles. *Contos da mamãe gansa ou histórias do mundo antigo* (Les contes de ma mère l'Oye-Histoires ou Contes du temps passé). Tradução de Leonardo Fróes e ilustrações de Milimbo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Beradinelli. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PIÈGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.

PINHEIRO, Roncalli Dantas. Ogum: uma performance híbrida nos terreiros de Umbanda. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE POÉTICAS ORAIS, 1. *Anais do...* Paraná: Universidade Estadual de Londrina, 2010. p. 666-672.

PINKER, Steven. *O instinto da linguagem: como a mente cria a linguagem* (The language instinct). Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PLASTINO, Carlos Alberto. A crise dos paradigmas e a crise do conceito de paradigma. In: BRANDÃO, Zaia (Org.). *A crise dos paradigmas e a educação*. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2005, p. 33-50.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.

_____. *Os príncipes do destino: histórias da mitologia afro-brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2001b.

PRETTI, Dino (Org.). *Análise de textos orais*. 4. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 1999. (Projetos Paralelos; v. 1)

REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 85. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

RIBEIRO, Anderson da Silva. *Textura da leitura: seria uma rima ou uma solução? – perspectivas em Linguística Aplicada*. 2011. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada: interação e discurso) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

RIBEIRO, Anderson da Silva. *Em busca de uma essência poética: a expressividade do substantivo em João Cabral de Melo Neto*. 2010. 215f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

_____. *Magias e seduções do texto literário: a metáfora como recurso linguístico-expressivo em Clarice Lispector*. Monografia (Especialização em Língua Portuguesa) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

RIBEIRO, Jonas. *Ouvidos dourados: a arte de ouvir histórias – para depois contá-las*. São Paulo: Ave-Maria, 2001.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica (Temps et récit)*. Trad. de Claudia Berliner. v. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

_____. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção (Temps et récit)*. Trad. de Claudia Berliner. v. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

_____. *Tempo e narrativa: o tempo narrado (Temps et récit)*. Trad. de Claudia Berliner. v. 3. São Paulo: Martins Fontes, 2010c.

RIQUER, Martín de. *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*. Barcelona: Acantilado, 2004.

ROQUE Santeiro. Autoria: Dias Gomes. Direção geral: Paulo Ubiratan. Brasil: Som Livre, 2010. 16 DVDs, 3.070 min, NTSC, Dolby Digital, color.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1956] 2015.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Entre o erudito e o popular: *Macunaíma*, a Pauliceia e o Uraricoera. In: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015. p. 7-34.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios).

SANT'ANNA, Sérgio. Conto (não conto). In: MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 518-521.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões (Confessionnes)*. Trad. de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. (Pensamento Humano).

SANTOS, Léa Ruth. *Paráfrase: uma questão de discurso e de sujeito*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2008.

SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discursos de Estolcomo*. Belém: Editora da Universidade federal do Pará, 2013.

_____. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARDINHA, Tony Berber. Linguística de *corpus*: história e problemática. Revista *D.E.L.T.A.*, v. 16, n. 2, p. 323-367, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral* (Cours de linguistique générale). Trad. de Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 6v ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

SCHECHNER, Richard. *Performancy theory*. New York: Routledge, 1988a.

_____. Victor Turner's last adventure. In: TURNER, Victor (Org.). *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publication, 1988b. p. 7-20.

SCHWARCZ, Lilia Moritz.; SALLUM JR., Brasília; VIDAL, Diana Gonçalves; CATANI, Afrânio Mendes (Org.). *Identidades*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

_____; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Exu: o guardião da casa do futuro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015. (Orixás; 9).

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Sobre contos e recontos (nos 200 anos de kinder- und Hausmärchen, dos Irmãos Grimm, 1812-2012). In: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteado. *Conto e reconto: das fontes à invenção*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p. 13-33.

SIMONSEN, Michèle. *O conto popular* (Le conte populaire). Trad. Luís Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987. (Ensino Superior).

SISTO, Celso. *Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias*. 3. ed. rev e ampl. Belo Horizonte: Aletria, 2012.

SPRALEY, J. P. *Participant observation*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1997.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. Maria Bethânia: intérprete do Brasil. In: BETHÂNIA, Maria (Org.). *Caderno de poesias*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015. p. 13-24.

TAHAN, Malba. A importância das histórias (apresentação). In: AS MIL E UMA NOITES (Mille et une nuits). Trad. de Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, pp.13-19.

_____. *A arte de ler e contar histórias*. 3. ed. Rio de Janeiro: Conquista, [1957] 1961.

TARALLO, Fernando. *A pesquisa sociolinguística*. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios)

TAVARES, Ildásio. *Xangô*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2008. (Orixás; 2).

TEMPOS Modernos. Direção: Charles Chaplin. EUA: Continental, 1936. 1 DVD, 89 min, NTSC, Dolby Digital, preto e branco. Título original: Modern Times.

TRIGO, Luciano. "A arte existe porque a vida não basta", diz Ferreira Gullar. *G1 online*, Paraty, 07/08/2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/flip/noticia/2010/08/arte-existe-porque-vida-nao-basta-diz-ferreira-gullar.html>>.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VAL, Maria da Graça Costa. *Redação e textualidade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VAN MAANEN, J. *Tales of the field: on writing ethnography*. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 1988.

VANDRÉ, Geraldo; BARROS, Théo de. Disparada. In: VANDRÉ, Geraldo. *Enciclopédia Musical Brasileira*. Brasil: Warner Music Brasil, 2012. 1 CD. Faixa 1 (3min 45s).

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.) *História geral da África*, v.1. São Paulo: Ática, 1982.

VELOSO, Caetano. Força estranha. In: COSTA, Gal. *Gal Tropical*. Brasil: Universal Music, 1979. 1 CD. Faixa 7 (3min 34s).

_____. Minha voz, minha vida. In: _____. *Livro*. Brasil: Polygram, 1997. 1 CD. Faixa 11 (3min 15s).

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubas na África e no Novo Mundo*. 6 ed. Trad. de Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2002.

_____; CARYBÉ. *Lendas africanas dos Orixás*. Trad. de Maria Aparecida da Nóbrega. 4. ed. Salvador: Corrupio, 2011.

VERÓN, Eliseo. *A produção de sentido*. Trad. de Alceu Amoroso Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1980.

YUNES, Eliana. Palavra, a mediação sensível e (in)formada. In: VALENTE, André (Org.). *Unidade e variação na língua portuguesa: suas representações*. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 110-117.

_____. *Tecendo um leitor: uma rede de fios cruzados*. Curitiba: Aymar, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral* (Introduction à la poésie orale). Trad. de Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. (Humanitas).

_____. *A letra e a voz: a "literatura" medieval* (La lettre et la voix: de la "littérature" médiévale). Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, [1993] 2001.