

## A ARTE DE NARRAR: SOBRE A CONSTITUIÇÃO DAS ESTÓRIAS E DOS SABERES DOS NARRADORES DA AMAZÔNIA PARAENSE <sup>1</sup>

Anna Christina BENTES\*

**RESUMO** *Levando em consideração que o ato de narrar apresenta uma reflexão meta-discursiva sobre o que está sendo narrado e que a narrativa apresenta um “esquematismo” responsável pela manutenção da ordem do paradigma narrativo, este trabalho postula que os narradores da Amazônia paraense constroem dois modos distintos de configurar a tradição oral narrativa: um primeiro modo, denominado conto popular, caracterizado pelo fato de o narrador, ao enunciar o que enuncia, privilegiar uma das dimensões do fazer-tradição, a saber, a dimensão da repetição, da estabilidade; um segundo modo, denominado estória oral, caracterizado pelo fato de o narrador, ao enunciar o que enuncia, privilegiar a outra dimensão da tradicionalidade, a saber, a dimensão da diferença, da instabilidade. Estas formas de configuração das narrativas são analisadas considerando a situação enunciativa em que foram produzidas, as funções que desempenham no grupo social em que circulam e as estratégias textuais e enunciativo-discursivas operadas pelos narradores na elaboração de suas estórias.*

**ABSTRACT** *Taking into account that the act of narrating presents a necessary meta-discursive reflexion about what is being narrated and that narrative presents a patterning or a “schematism” responsible for maintaining the narrative paradigm order, this study describes how narrators from Brazilian Amazon region configure narrative tradition in two different ways: the first one, called “folk-tale”, is characterized by the fact that narrators privilege when telling their stories the dimensions of repetition and stability; the second one, called “oral story”, is characterized by the fact that narrators privilege when telling their stories the dimensions of difference and instability.*

---

<sup>1</sup> Texto resultante da Tese de Doutorado, apresentada ao Curso de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, no dia 14 de novembro de 2000, sob a orientação da Profa. Dra. Ingedore Grunfeld Villaça Koch.

\* A revisão do texto é de responsabilidade da autora.

Por que estudar estórias? Esta não é uma pergunta fácil de ser respondida, principalmente, se considerarmos o volume de estudos sobre narrativa acumulado até os dias de hoje. Espero que, ao longo do trabalho, a justificativa desta escolha possa delinear-se com maior clareza.

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

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

Assim, resolvi colocar-me, desde o início, no lugar de pesquisador proposto por Geertz (1999), a saber, aquele que somente tem acesso a “sensibilidades distantes” através de interpretações outras, intermediárias. Deste modo, acredito que, ao construir o objeto de estudo desta tese, a partir destas publicações, encontro-me, necessariamente, atravessando divisórias culturais importantes: a forma de conceber as relações entre o oral e o escrito, de conceber o que é uma narrativa e do que não é, de julgar o que é representativo da tradição oral e o que não é. Espero que o posto de observação escolhido para desenvolver este estudo sobre as narrativas da Amazônia paraense possibilite, antes de tudo, deixar à mostra “os dizeres de conhecimento que não se conhecem a si mesmos” (Certeau, 1994:143).

Dois são as perspectivas sobre o fenômeno da narratividade que são fundamentais para o desenvolvimento do trabalho. A primeira, é a perspectiva de Toolan (1988) que afirma que (i) o ato de narrar é indissociável daquilo que é narrado, que (ii) há um “trabalho” do narrador em relação ao que ele enuncia, que (iii) as narrativas necessariamente apresentam uma trajetória e que (iv) as narrativas exploram com propriedade o traço da linguagem chamado “deslocamento” (forma de construir discursivamente eventos distantes, no espaço e no tempo, tanto do narrador quanto da audiência). A segunda é a perspectiva de Ricoeur (1995) que afirma que (i) a narrativa de ficção possui a propriedade de se desdobrar em enunciado e em enunciação, o que significa dizer que narrar já é refletir sobre os acontecimentos narrados; que (ii) a implicação na narrativa da própria narração permite que os estudos sobre este fenômeno dêem lugar à subjetividade; que (iii) o

mundo narrado caracteriza-se por uma atitude de “distensão” entre os interlocutores. Além disto, considero o termo “narrativa” como um princípio enunciativo, (Barthes, 1976, Ricoeur, 1995), que se caracteriza pela perenidade da função narrativa e, ao mesmo tempo, pela instabilidade desta função, dada a enorme variedade de gêneros e de configurações que este princípio pode atualizar.

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

Se as narrativas revelam uma “arte”, isto somente pôde acontecer em razão de os narradores terem instituído, junto com a audiência, o que Coleridge chamou de “acordo ficcional”: o público sabe que o que está sendo narrado é uma estória imaginária, mas nem por isso deve pensar que o narrador está contando mentiras. Esta é, a meu ver, a “cena enunciativa” que se encontra na base da construção destas narrativas, na qual um sujeito, ao enunciar o que enuncia, pressupõe uma espécie de “ritual social da linguagem, implícito, partilhado pelos interlocutores” (Maingueneau, 1989:30). Ainda para Maingueneau, numa perspectiva pragmática, “ao enunciar, eu me concedo um certo lugar e atribuo um lugar complementar ao outro, peço-lhe que se mantenha nele e que reconheça que sou exatamente aquele que fala do meu lugar” (op. cit.:32). É neste sentido que atribuo às narrativas da Amazônia paraense o estatuto de textos ficcionais. Ao postular um estatuto ficcional para as narrativas, espero poder deixar claro que não assumo uma divisão rígida e estanque entre o fictício e o real. Ao contrário, assumo neste trabalho as postulações de Iser [1991] (1996b), para quem enxergar a ficcionalidade não significa retirar dela os atributos que definem a realidade, mas significa assumir que o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real. Uma das características do chamado discurso ficcional é exatamente a capacidade de operar uma articulação de diferentes campos de referência que resulte em uma “transgressão dos limites”, de forma a fazer valer o imaginário de forma a possibilitar o alcance de uma realidade de outro modo inacessível. De forma a fortalecer a hipótese do predominante caráter fictício das narrativas, também descrevo a presença do elemento maravilhoso/fantástico nestes textos.

Este trabalho tenta compreender em que medida os narradores, ao enunciarem seus textos, deixam transparecer uma “atitude literária”, fazendo com que suas narrativas compartilhem com os textos ficcionais escritos de natureza literária algumas características. Esta “atitude literária” dos narradores pode ser vista como uma das responsáveis pela forma como os textos foram elaborados; em outras

palavras, pela recorrência de certos recursos temáticos, enunciativos e discursivos encontrados nas narrativas.

Tendo situado as narrativas no domínio do ficcional, também se faz necessário compreender que este saber-fazer narrativo é, segundo Lord (1960), um saber pragmático, porque é produzido pela/na experiência. A forma como os narradores contam suas histórias resulta, em primeiro lugar, de um trabalho de observação da *performance* de outros narradores, de seus gestos, dos temas por eles escolhidos, da maneira como estabelecem a empatia com a audiência; em segundo lugar, esta forma de narrar resulta de um constante exercício através do qual o narrador vai, pouco a pouco, construindo o seu modo próprio de inscrever-se na “corrente da tradição”.

A noção de tradicionalidade é de extrema importância para este trabalho. Para Havelock (1996a), a tradição é entendida como um enunciado lingüístico, uma expressão efetiva de alcance ostensivamente geral, que tanto descreve como reforça a o padrão de conduta geral, política e privada de um grupo. Esse padrão fornece o vínculo do grupo. É interessante perceber que Havelock, assim compreendendo a tradicionalidade, chama a atenção para apenas uma dimensão que a constitui, a saber, aquela da identidade, da estabilidade, da repetição. Esta dimensão, no entanto, é tão importante quanto aquela que propicia o aparecimento de rupturas, de diferenças e de progressões nos paradigmas narrativos. É assim que, na perspectiva de Ricoeur, é inerente à idéia de tradicionalidade, isto é, ao “fazer-tradição”, o fato de a identidade e a diferença estarem inextrincavelmente mescladas.

É possível dizer que as narrativas da Amazônia paraense encontram-se inscritas na corrente da tradição por que elas apresentam conteúdos semânticos valorizados e preservados por uma determinada comunidade. Entendo que falar de tradição é, também, de certo modo, “ter olhos para ver e ouvidos para escutar” todo um corpo social que fala, que nos indica uma vontade de reavivar e manter aquecidos alguns de seus valores e crenças, já que estes são constantemente reiterados e construídos como perenes, não transitórios, necessários.

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

o autor afirma que nem todo o enunciado oral é necessariamente instável; isso depende de sua condição pragmática. Ainda para o autor,

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

Esta estabilidade que o narrador atribui a sua enunciação parece estar relacionada à construção de sua autoridade. O importante neste ponto de minha argumentação é compreender que o caráter oral das narrativas da Amazônia paraense parece encontrar-se submetido às restrições da instituição literária em função de quatro fatores: (i) as narrativas acham-se inseridas no que chamei de “corrente da tradição”, ou seja, encontram-se filiadas a uma memória; (ii) as narrativas encontram-se inscritas no domínio do ficcional; (iii) encontram-se configuradas de duas maneiras: o conto popular e a estória oral; (iv) as narrativas desempenham determinadas funções na comunidade que lhes dá origem e sentido.

Considerando a situação enunciativa em que são produzidas, as funções que desempenham no grupo social em que circulam e as estratégias textuais e enunciativo-discursivas operadas pelos narradores na elaboração de suas estórias, esta tese postula que os narradores da Amazônia paraense constroem dois modos distintos de configurar a tradição oral narrativa: um primeiro modo, que denomino *conto popular*, caracterizado pelo fato de o narrador, ao enunciar o que enuncia, privilegiar uma das dimensões do fazer-tradição, a saber, a dimensão da repetição, da estabilidade; um segundo modo, que denomino *estória oral*, caracterizado pelo fato de o narrador, ao enunciar o que enuncia, privilegiar a outra dimensão da tradicionalidade, a saber, a dimensão da diferença, da instabilidade.

Descrevo a constituição destes gêneros ou destas configurações, denominados *conto popular* e *estória oral*, levando em consideração, por um lado, (i) o saber que o ouvinte/leitor possui sobre os conflitos engebrados na trama e/ou também sobre a forma de resolução destes conflitos e (ii) o conjunto de estratégias textuais e enunciativo-discursivas operadas pelo narrador, estratégias estas que evidenciam um saber de natureza lingüístico-discursiva (cf. Koch, 1997, Marcuschi, 2000) e um saber pragmático, relacionado aos rituais de narrar instaurados. Esta descrição dos gêneros orais produzidos na situação enunciativa anteriormente descrita não tem por objetivo postular nenhuma tipologia, já que concebo os gêneros como tipos relativamente estáveis de enunciados (Bakhtin, 1979) e, também, de acordo com

propostas teóricas mais recentes, como “qualquer forma textual caracterizada por propriedades indutivamente obtidas que não se aplicam a todos os textos” (Gulich, 1986 *apud* Marcuschi, 2000:80). Sendo assim, a classificação das narrativas proposta neste trabalho constitui-se em uma classificação aberta, pois, segundo Marcuschi (2000:83), “os gêneros textuais não apresentam uma homogeneidade formal”.

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

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

O conto popular pode ser definido, em primeiro lugar, pelo fato de apresentar um “enredo fixo”, publicamente partilhado. Acredito que este critério pode ser considerado operacional porque, como afirmei anteriormente, as narrativas se inscrevem na chamada “corrente da tradição oral”, o que faz com que o ritual de linguagem pressuposto seja aquele em que se espera do narrador que ele narre justamente o que já é conhecido, o que faz parte da dimensão temporal da tradicionalidade, o que necessariamente remete a uma memória coletiva. Esta exigência da identidade e da repetição parece ser um dos fatores que constrói a autoridade do narrador, que sempre é encarado por seu público, conforme foi ressaltado anteriormente, como um homem sábio, como aquele possuidor de uma linguagem capaz de “trazer de volta o que desapareceu” (Benveniste, 1988:27), como uma espécie de depositário dos conteúdos importantes para uma determinada comunidade. Se o narrador possui a tarefa de guardar os “tesouros” da comunidade, a comunidade possui a tarefa de estar sempre em busca destes “tesouros”, que, como afirma Warner (1999), nos fazem acreditar “que o mundo pode ser recriado segundo

a imagem do desejo”. Assim, este reconhecimento por parte do público de um material que é de todos, de um “estoque comum”, é, a meu ver, o que caracteriza o conto popular. E ele, o conto, é apenas um dos muitos caminhos, dos quais nos fala Umberto Eco, que o narrador aceita trilhar quando entra no grande bosque da narrativa. Uma grande parte dos contos selecionados para publicação trazem como temas figuras lendárias da região: o boto, a matinta-perera, a cobra grande, o curupira, a mãe d’água, etc. Apesar de estas figuras (e algumas características suas, como por exemplo, o fato de o boto transformar-se em um rapaz sedutor de moças) serem conhecidas de um público mais geral, acredito que apenas pessoas que possuem uma vivência mais longa na região podem reconhecer determinadas seqüências de eventos (por exemplo, se um pescador fere um boto, provavelmente ele deverá remediar este ato, tendo que ir curar o boto no fundo do rio) necessariamente presentes neste gênero narrativo. Neste sentido, é preciso qualificar a circulação dos contos populares: caso sejam produzidos e reconhecidos apenas regionalmente, sua divulgação e permanência é mais restrita, mas não inexistente.

As narrativas “A inveja”, no volume Santarém conta..., e “Como virar corcunda”, no volume Belém conta..., por exemplo, apresentam a mesma seqüência de eventos e a mesma resolução: um homem (um rapaz, no primeiro conto, um corcunda, no segundo) ouve na mata “uma voz” que canta um refrão. Resolve ir ver o que é e encontra um grupo (anões, no primeiro conto, negros, no segundo) cantando e dançando. Acrescenta um elemento novo ao refrão cantado pelo grupo, que gosta da inovação e o recompensa por isto (com dinheiro, no primeiro conto, retirando a corcunda e dando dinheiro, no segundo conto). Outro homem (um negro, no primeiro conto, um outro corcunda, no segundo), ao saber da façanha daquele, resolve imitá-lo. Vai para a mata, encontra o mesmo grupo e, como o primeiro, propõe uma modificação no refrão. Mas o grupo não gosta do que ele faz e o pune por isso (com uma surra, no primeiro conto, com uma outra corcunda, no caso do segundo).

Darton (1988) analisa um conto similar aos dois acima mencionados, intitulado “Les deux bossus”, em seu ensaio e afirma que o retirou da obra *Le conte populaire français* (1976), publicada em Paris. Câmara Cascudo (1998) publica o conto intitulado “Os compadres corcundas”, narrado em Natal, Rio Grande do Norte, em sua coletânea *Contos tradicionais do Brasil*. Ainda segundo Câmara Cascudo, este conto também foi recolhido no Porto, Portugal e na Costa Rica, além de constar em diversas publicações como as dos irmãos Grimm e de Aarne-Thompson.

As informações do parágrafo anterior apontam para uma importante dimensão da tradicionalidade, já mencionada anteriormente, a saber, o fato de existir um julgamento do sujeito sobre qual(is) narrativas devem ser consideradas como pertencendo à tradição oral e quais não. Assim, a repetição de temas e estruturas, que caracteriza uma determinada configuração, a dos contos populares, resulta de diferentes tipos de julgamento: por um lado, do julgamento do narrador (como parte de sua aprendizagem sobre o ritual de narrar) sobre as narrativas escutadas de outros

narradores, sobre a qualidade de uma determinada “fórmula” de ser mais ou menos memorizável, sobre a melhor e mais adequada forma de configuração narrativa para aquele momento e para aquele público; por outro lado, do julgamento do público sobre a tradicionalidade dos contos enunciados. Mas este público não é qualquer um. O público para quem foi narrado o conto sobre os dois corcundas (e suas variantes) constituiu-se em um público especial, que estava, a priori, a procura de recorrências, de repetições, de universalidades. Assim, a seleção operada por parte dos estudiosos para a publicação dos contos baseou-se em um conhecimento especializado sobre a tradição em diferentes culturas. É este jogo complexo de relações entre o narrador e seu público que possibilita a circulação das estórias. Assim, poderíamos dizer que a principal diferença entre os papéis desempenhados pelo narrador e por este público mais especializado em relação à tradição oral consiste no fato de que o narrador mantém viva a tradição, enquanto que o público especializado consegue apenas conservá-la.

No entanto, não é só isto que caracteriza a configuração conto popular. No conjunto de contos populares que compõe o *corpus* desta tese, o narrador predominantemente utiliza no início de sua narrativa expressões nominais indefinidas. Acredito que a presença maciça de expressões nominais indefinidas no início dos contos populares aqui analisados evidencia também um propósito de construir estórias que não possibilitem uma individualização dos referentes. As outras estratégias de referenciação que não a do uso de expressões nominais indefinidas no início dos contos populares constituem uma ruptura, no nível textual, de um “esquematismo” historicamente construído no/pelo conto popular. Além disso, estas rupturas também mostram a qualidade da relação que os diferentes narradores estabelecem com a memória discursiva: enquanto alguns reproduzem as estratégias de referenciação tradicionais de uma dada configuração narrativa, outros produzem rupturas nas formas de dizer tradicionalmente concebidas, sem que isto descaracterize o seu projeto de dizer. No entanto, até aqui, não foi possível perceber uma variação muito grande nas estratégias de referenciação para dar início aos contos populares: dos 11 contos populares que fazem parte do *corpus*, apenas um foi iniciado com um pronome (“ele”) e dois outros, com expressões nominais definidas (“dois pescadores”, “o velho”). Acredito que isto também evidencia uma *performance* dos narradores bastante próxima daquilo que é esperado, pelo menos em relação à forma de iniciar os contos.

Se, por um lado, os contos populares caracterizam-se, então, por apresentarem um enredo fixo, publicamente partilhado, por apresentarem estratégias de referenciação que apagam as instâncias discursivas nas quais as narrativas são produzidas, por serem estruturadas pela dupla conflito/resolução, pela necessária inserção das seqüências de eventos no domínio do maravilhoso e por um distanciamento do narrador em relação ao seu dizer, as estórias orais, por outro lado, caracterizam-se por constituírem-se em reelaborações mais radicais da tradição e, por isso mesmo, não apresentam um enredo fixo. As estratégias de referenciação



presentes nestas configurações narrativas são variadas e não há a necessidade de se construir um apagamento das instâncias discursivas nas quais as narrativas são produzidas. Além disso, não há, necessariamente, a presença da categoria “resolução”. O distanciamento do narrador em relação ao que é narrado é minimizado por uma série de recursos: o fato de as estórias poderem ser enunciadas em 1ª pessoa, o fato de o narrador ser capaz de conhecer os processos internos de suas personagens e o fato de, nas narrativas em 1ª pessoa, o narrador revelar uma atitude de dúvida em relação aos acontecimentos por ele protagonizados. Este último fator aponta para a não necessária inscrição das estórias orais no domínio do maravilhoso.

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

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

O autor também nos fala que a necessidade do discurso encenado não resulta apenas desta posição excêntrica do homem, de ser e de, ao mesmo tempo, não possuir a si mesmo. Iser sinaliza para o fato de que como são também inacessíveis para nós os “pontos cardeais da existência humana”, a saber, começo e fim, procuramos fazer com que eles se tornem tangíveis. Isto não significa “discipliná-los em relatos ou imagens”, mas significa procurarmos uma forma de acesso a infinitude de possibilidades que se constituem na resposta ao inacessível.

As narrativas analisadas neste trabalho de fato nos colocam, nas palavras de Iser, frente a frente com uma encenação que significa “algo diferente do que a própria vida empírica”, algo que, segundo o autor, subtrai-se ao conhecimento e à experiência. Este algo diferente permite, por um lado, que o ser humano tenha acesso a possibilidades que até então lhe estavam interditadas. Por outro lado, a encenação nos permite perceber que estamos constantemente tematizando nossa alteridade e o fazemos numa linguagem que é, para o autor, uma forma de estabilização.

Ao longo do desenvolvimento do trabalho, estive trilhando um percurso aberto por outros interesses, outros olhares, outras motivações, outros desejos. Espero ter conseguido construir um percurso próprio, que buscou sempre compreender as narrativas da Amazônia paraense a partir da articulação de diferenças: entre o oral e o escrito, entre a ficção e a não ficção, entre a repetição e a inovação.

A noção de tradição oral é fundamental neste trabalho. Compreendo que esta noção é muito ampla e refere-se a práticas sociais e culturais, que implicam o domínio do ficcional, mas não se reduzem a ele. As narrativas da Amazônia paraense participam do que denominei “corrente da tradição” porque ocorre uma reiteração acentuada de determinados valores morais, o que justamente constitui uma das principais funções da tradição: a preservação de uma consciência comum no interior de uma comunidade. Assim, a tradicionalidade diz respeito a uma memória coletiva, histórica e cumulativamente sedimentada. No entanto, estas narrativas reforçam as hipóteses de que o funcionamento da tradição sempre comporta dimensões conflitantes: se por um lado, as narrativas da Amazônia paraense, de fato, reiteram valores morais construídos ao longo do tempo, reforçando a identidade de um determinado grupo, por outro lado, elas também criam um espaço de legitimidade para práticas sociais arriscadas e contingentes, o que reforça a instabilidade destas mesmas práticas; se, por um lado, os narradores tendem a privilegiar recursos que permitem a inscrição de seus enunciados em formas de dizer mais estabilizadas, por outro lado, os narradores também se permitem romper com ordens estabelecidas, trazendo à tona demonstrações de incessante inventividade. Desse modo, as análises aqui desenvolvidas apontam uma questão importante, um caminho a ser percorrido: estas narrativas apenas nos dão uma vaga idéia de como as construções ficcionais que participam da corrente da tradição oral são configuradas. Na verdade, elas são muito mais ricas do que se pode perceber em qualquer compilação.

Este trabalho também mostrou que a configuração narrativa predominante é a estória oral. Se a estória oral caracteriza-se por uma apropriação mais livre dos elementos da tradição, acho que cabe aqui uma pergunta: isto faz parte do que se compreende como tradicionalidade? A resposta a esta questão é dada por Certeau (1994): o tradicional é, na verdade, uma incessante invenção que aparentemente se conserva. O que confere, então, um caráter tradicional a estas narrativas? A meu ver, estas histórias apresentam uma face reconhecível, repetível, em função da forma como os narradores estabelecem as relações com a memória discursiva, que é construída por eles como um lugar de estabilização. Assim é que, para Mainguenu (1991), a identidade, a repetição, é construída a partir do surgimento de uma dada configuração enunciativa.

Um outro ponto importante discutido neste trabalho diz respeito a existência de um “esquematismo” que organiza a “inteligência narrativa”, esquematismo a partir do qual os narradores reelaboram a tradição, parafraseando-a ou reinventando-a. Apesar de reconhecer a existência de um tal esquematismo (dupla

conflito/resolução, sistema de tempos verbais, por exemplo), não é possível deixar de reconhecer que os sujeitos trabalham seus dizeres. Em outras palavras, não há espaço para o termo “função narrativa”: a narrativa é um lugar privilegiado de se observar a emergência de subjetividades e a historicidade dos sentidos nela produzidos.

As análises desenvolvidas sobre as narrativas orais da Amazônia paraense também mostraram que os contos populares e as estórias orais não devem ser consideradas como “narrativas simples”. Ao contrário, este trabalho tentou apontar para o fato de que alguns recursos caracterizados como aqueles responsáveis pela comprovada sofisticação do “tecer da intriga” (expansão da esfera social onde transitam as personagens e onde as ações se dão; trama mostrando a transformação interna da personagem – *mimese* de agentes) podem também ser encontrados em narrativas orais e não apenas em narrativas escritas. Isto pode também levar a uma mudança na caracterização do tipo de narrador, se considerarmos que estas sofisticações são inauguradas com o romance moderno.

Sobre a inscrição destas narrativas no domínio do ficcional, poder-se-ia perguntar se esta não é apenas uma forma de interpretar uma determinada visão de mundo. Sem dúvida, é uma forma de interpretar, mas baseada em uma análise que deixa aparecer um entrecruzamento de diferenças: de um lado, um sujeito entrevistador, que, muito provavelmente, não compartilha com seu interlocutor o mesmo “sistema de referências” (principalmente, no que diz respeito ao caráter maravilhoso e fantástico das narrativas); de outro lado, o narrador, que também se apercebe desta diferença, dado que tenta controlar os sentidos daquilo que está enunciando (“isto é verdade”, “esta estória é verídica”, “isto aconteceu”). Assim é que o narrador já prevê, quando tenta validar o seu relato, uma possível inscrição das estórias em um outro domínio, aquele da ficção, do imaginário, do ilusório. De qualquer maneira, a atitude literária do narrador é comprovada pela forma singular como coloca uma determinada ordem em movimento.

---

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. (1992). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes. (Edição Original, 1979)
- BARTHES, R. (1976). *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes.
- BENVENISTE, E. (1988). *Problemas de lingüística geral I*. Campinas, SP: Pontes: Editora da UNICAMP. (Edição original: 1966)
- CASCUDO, L. da C. (1998). *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 11ª edição.
- CERTEAU, M. de. (1994). *A invenção do cotidiano – 1: artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes. (Edição original: 1990)

- DARTON, R. (1988). *Histórias que camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso*. In: DARTON, R. *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal. (Edição original: 1984)
- GEERTZ, C. (1999). *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Rio de Janeiro: Vozes. (Edição original: 1983)
- GERALDI, J.W. (1991). *Portos de passagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- HAVELOCK, E. (1996a). *Prefácio a Platão*. Campinas, SP: Papyrus. (Edição original: 1963)
- ISER, W. (1996a). *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. I. São Paulo, Editora 34. (Edição original: 1976)
- \_\_\_\_\_. (1996b). *O ficção e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro, EdUERJ. (Edição original: 1991)
- KOCH, I.G.V. (1997). *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto.
- LORD, A.B. (1978). *The singer of tales*. New York: Atheneum.
- \_\_\_\_\_. (1989). *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, SP: Pontes, Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- \_\_\_\_\_. (1991). *L'Analyse du discours: introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette.
- \_\_\_\_\_. (1995). *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes.
- MARCUSCHI, L.A. (2000). *Gêneros textuais: o que são e como se constituem*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. (mimeo)
- RICOEUR, P. (1995). *Tempo e Narrativa*. Tomo II. Campinas, SP: Papyrus. (Edição original: 1984)
- SIMÕES, M.P.S.G. & GOLDBERGER, C. (1995). (orgs.) *Abaetetuba conta*. Belém: Cejup, Universidade Federal do Pará. - (Série Pará conta; 3).
- \_\_\_\_\_. (1995). *Belém conta*. Belém: Cejup, Universidade Federal do Pará. - (Série Pará conta; 2).
- \_\_\_\_\_. (1995) *Santarém conta*. Belém: Cejup, Universidade Federal do Pará, 1995. - (Série Pará conta; 1).
- TOOLAN, M. (1988). *Narrative: a critical linguistic introduction*. London, New York: Routledge.
- WARNER, M. (1999). *Da fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras.