VALDEMIR MIOTELLO

UM MITO AMAZÔNICO EM NARRATIVAS DE RODA

REPETIÇÃO E MUDANÇA NOS PROCESSOS ENUNCIATIVOS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
1996

9612754

VALDEMIR MIOTELLO

UM MITO AMAZÔNICO EM NARRATIVAS DE RODA

REPETIÇÃO E MUDANÇA NOS PROCESSOS ENUNCIATIVOS

Dissertação apresentada à Comissão Julgadora do Departamento de Lingüística do Instituto de Estudos de Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Lingüística

Orientador: Prof. Dr. João Wanderley Geraldi

UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
1996

MIOTELLO, Valdemir.

M669m Um mito amazônico em narrativas de roda - repetição e mudança nos processos enunciativos./ Valdemir Miotello. -- --. Campinas, SP: [s.n], 1996.

Orientador: João Wanderley Geraldi
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Narrativa (retórica). 2. Análise do Discurso. 3. Mito. I. Geraldi, João Wanderley. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Esta é a entrada da casa de boiúna
Lá em baixo há um tremedal
Cururu está de sentinela
Desço pelos fundões da grota
Num escuro de se esconder
O chão oco ressoa
Silêncio não pode sair
Há fossas de boca inchada
- Por onde será que isto sai?
- Sai na goela da Panela
Aí o medo já me comicha a barriga

Raul Bopp

BANCA EXAMINADORA

Dr. João Wanderley Geraldi

Dr. Márcio Silva

Dr.ª Tânia Maria Alkmin

Este exemplar é a redação final da defendida por Valdemir Miotello

e aprovada pela Comissão Julgadora

03 / 07 / 1996.

Prof. Dr. João Wanderley Geraldi

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Bel, ao Amaro e ao Rodrigo por terem se entusiasmado pelo tema que eu estava trabalhando, e por terem tido compreensão quando os ribeirinhos, o computador ou os livros ocuparam demasiadamente o meu tempo, me fazendo um ausente dos compromissos caseiros;

Agradeço aos professores do curso de mestrado, o Franchi, o Ilari, a Tânia, o Márcio, a Malú, a Bernardete, o Sírio e o Geraldi pelo admirável mundo novo que me mostraram;

Agradeço aos colegas de mestrado e de trabalho na UNIR e na UFAC que sempre se revelaram desafiadores, sabendo caminhar junto;

Agradeço aos ribeirinhos que, de forma tão agradável, contribuíram com a pesquisa e, antes que isso, me devolveram o gostoso clima das rodas de causos, momentos tão fortes de minha vida;

Agradeço à UNIR e à UNICAMP que, entendendo a necessidade de estabelecer um programa de Pós-Graduação conjunto aqui na Amazônia, toparam a parada e venceram todos os obstáculos, realizando este curso que, com toda a certeza, será a porta de entrada de futuros programas semelhantes a este, revelando, de forma compromissada, uma visão de Universidade que interessa aos moradores de regiões periféricas;

Agradeço ao meu orientador, amigo e mestre Dr. João Wanderley Geraldi, porque, sem seu compromisso bem explícito, este curso não teria saído dos sonhos, e esta dissertação não passaria de uma vontade irrealizável.

RESUMO

Este trabalho toma como seu *corpus* privilegiado narrativas do mito "*Cobra Norato*", contadas em rodas de histórias por narradores de vida ribeirinha, em Porto Velho, Rondônia. Na análise, estudam-se aspectos da repetição presente em cada uma das circunstâncias, que permitem identificar que se trata de "*história de Cobra Norato*" e aspectos composicionais que caracterizam a re-criação do narrador em cada narração. Utilizando conceitos de Lord (1960) relativos à composição, a contribuição de W. Benjamin (1994) na discussão do trabalho do narrador, e aliando-os aos estudos do discurso citado de Bakhtin (1929), conclui-se que a cada composição articulam-se elementos da tradição com elementos próprios da situação específica, aparecendo estes privilegiadamente no discurso narrativo e aqueles no discurso citado.

PALAVRAS-CHAVES: 1. Narrativa (retórica). 2. Análise do Discurso.
3. Mito.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 08

CAPÍTULO I - NA RODA DAS NARRATIVAS 23

1.1 - O contexto narrativo 23

1.2 - Pesquisando narrativas em roda 26

CAPÍTULO II - A NARRATIVA FORA DA RODA 44

2.1 - Mapeamento das narrativas 45

2.2 - Um olhar estruturalista 56

2.3 - Um olhar fenomenológico 64

CAPÍTULO III - AS NARRATIVAS NA RODA 73

3.1 - Lugar social do narrar 74

3.2 - O jogo do ato de narrar 80

3.3 - O narrador e o projeto de dizer 93

3.4 - Pistas da visão do narrador 102

3.5 - Pistas da visão do interlocutor 106

3.6 - Narrativa - repetição e mudança 111

3.6.1 - O "estoque comum" de Cobra Norato 116

CONCLUSÃO 131

BIBLIOGRAFIA 134

ANEXOS 140

INTRODUÇÃO

- Pajé-pato meu avô
arreda o mato para um lado
que eu preciso passar
Levo um anel e um pente-de-ouro
pra noiva da Cobra Grande
- Que mais que tu levas?
- Levo cachaça
- Então deixa um pouco. Pode passar.

Raul Bopp

A região amazônica é uma extensa porção do Brasil, perfazendo mais de 50% do território nacional, além de atingir os países vizinhos. Faz parte desta paisagem a floresta amazônica, seus pássaros, animais, rios e o povo que aqui mora.

Os primeiros habitantes desta região podem aqui ter chegado pelos Andes, e foram se colocando nos vales formadores dos rios, desde o Javari, passando pelo Jutaí, Juruá, Purús, Madeira, Tapajós até o Araguaia.

Recentemente a arqueóloga americana Anna Roosevelt, do Museu Field de Chicago e professora da Universidade de Illinois, e pesquisadores da Universidade Federal do Pará e do Museu Paraense Emílio Goeldi publicaram artigo na Revista "Science" divulgando os achados na caverna de Pedra Pintada, em Monte Alegre, no Pará, e afirmando que não há dúvida que os artefatos de pedra lascada lá encontrados são de autoria humana e datam de 11 mil anos antes do presente.

Há muita dificuldade de se estabelecer alguma data desta chegada do homem na Amazônia, porque a região é muito úmida e não conserva vestígios, pois a tecnologia de construção de objetos não chegou à pedra

e ao ferro como matéria prima de seus utensílios e armas. Mas, se os primeiros ameríndios passaram pelo Estreito de Bering há 40.000 anos, e Niede Guidon apontou esta mesma data para os primeiros moradores do Piauí, embora esta data não seja aceita pela comunidade científica, não custa admiti-la, para a chegada do homem na Amazônia, principalmente se cruzarmos com a informação de A. Roosevelt de que a colonização da América do Sul não foi por ocupação através de lenta migração mas sim por navegação do Alasca até o sul, pelo Oceano Pacífico, na época da passagem dos asiáticos pelo Estreito de Bering.

Os povos primitivos habitavam esparsamente todo o território, se dividiam em grupos pequenos de 50 a 100 pessoas e eram nômades, explorando a floresta e garantindo sua sobrevivência com a coleta, a caça e a pesca. Desenvolveram uma agricultura muito rudimentar. Não dominaram o uso do ferro, não conheceram a escrita, nem desenvolveram qualquer forma de comércio.

Os primeiros europeus conquistadores que freqüentaram esta região foram os espanhóis que buscavam ouro na região andina, comandados por Gonzalo Pizzarro, e que se estabeleceram o objetivo de desbravar as terras de oeste para leste até chegar ao Atlântico. Na travessia da Cordilheira dos Andes a expedição sofreu muitas baixas e se dividiu. Um pequeno grupo, comandado por Francisco Orellana seguiu adiante, descobrindo a Amazônia para os europeus, navegando pelo rio Amazonas, que chamaram de Mar Doce, e chegando ao Atlântico em 24 de Agosto de 1542.

De lá para cá ciclos de exploração e colonização foram bem caracterizados, primeiro promovidos pelos ingleses e holandeses que vinham em busca de madeira, animais e pedras preciosas, e a partir do

início do século XVIII pelos portugueses que, amparados pelo Tratado de Madri (1750), que garantia a terra pela ocupação, tinham o propósito de colonizar as terras da Amazônia, no intuito de garanti-la ao Rei de Portugual.

A construção pelos portugueses do Forte Príncipe da Beira, em Rondônia, tendo a pedra fundamental sido lançada a 20 de Junho de 1776 (Lisboa, 1990), tem a intenção de garantir o domínio destas terras, e principalmente de suas lendárias riquezas, como a Mina de Urucumacuã, descrita como um depósito de ouro, esmeraldas, diamantes, rubis e outros tipos de minerais de alto preço, e onde, dizia-se, o próprio rei Salomão teria se abastecido para manter seu império em Israel e edificar suntuosas construções. Com a vinda da família real para o País, o Forte foi esquecido, e posteriormente descoberto por Marechal Rondon que, para conquistá-lo, diz-se que sacrificou mais de mil homens em escaramuças contra os índios, habitantes do lugar.

A outra causa que contribuiu para o povoamento desta região foi de cunho religioso, pois os missionários, zelosos no seu dever de "*salvar almas*" tiveram importante papel ao fundar vilas e também reduzindo os índios de bravos guerreiros a ouvintes e praticantes da "*boa-nova*".

E finalmente uma última razão para justificar a ocupação da região é de cunho econômico, e histórias do Eldorado Amazônico são contadas às dezenas, e serviram para atrair levas e levas de aventureiros, que estão na base de formação do povo nortista. Os bandeirantes paulistas não reconheciam fronteiras e buscavam as riquezas onde elas estivessem. Raposo Tavares foi um dos que andou por aqui.

Esta tomada da região trouxe consigo epidemias, principalmente de varíola, que exterminaram muitos grupos indígenas, rareando a ocupação

do território. Mas até meados do século XIX as sociedades indígenas eram a presença humana dominante na região.

A situação começa a se inverter no final do século XIX, quando Dunlop usou a borracha para a fabricação de pneumáticos empregados nas rodas das bicicletas e dos carros. Como era sabido que apenas na Amazônia havia seringueiras, tal fato gerou o "*rush*" da extração da borracha, quando principalmente nordestinos migram massivamente para a Amazônia, notadamente para Rondônia, a terra da seringueira, do látex, da "*Haevea brasiliensis*" conforme relata LISBOA (1990:21):

> *...Estimulados pela grande seca ocorrida em meados de 1877 no Nordeste e pelo advento do ciclo da borracha no fim do século XIX, cerca de 80 mil retirantes aportaram em Rondônia para tentar a sorte. Espalharam-se pelo vale do rio Madeira, Guaporé e Ji-Paraná....*

Atraídos pelos seringalistas, que depois os mantinham em regime quase escravo, comprando seu produto a baixo preço e vendendo alimentos e roupas a custo alto, milhares de homens foram espalhados pelos igarapés amazônicos. Pela primeira vez nesta região, são colocados lado a lado, de forma definitiva, seringueiros e índios, estimulando um longo e árduo conflito entre pequenos. A obrigação de vender e comprar somente do patrão fazia da contabilidade pessoal uma conta sem fim, obrigando o seringueiro a trabalhar a vida toda em troca de comida. Mulheres eram conseguidas de forma conflituosa entre os índios, o que auxiliou mais ainda no extermínio indígena.

A conseqüência dessa migração foi a incorporação do território do Acre, negociado com a Bolívia, a incorporação de parte do Peru, a miscigenação de índios com migrantes, o crescimento urbano de Manaus e Belém, o extermínio de grande parte da população indígena, a

intensificação de comunicação por meio de transporte fluvial e a construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré. Iniciada em 1872 pelos ingleses, e retomada em 1878 pelos norte-americanos, sua extensão ficou em sete quilômetros apenas. Depois, fruto do Tratado de Petrópolis (1903) celebrado entre o Brasil e a Bolívia, sua construção foi retomada em 1907 e concluída em 1912, ao custo de milhares e vidas. Dizem que cada dormente equivale à vida de um trabalhador. Ela foi determinante no processo de ocupação de Rondônia, num momento em que se verificava o declínio da borracha no comércio amazônico. É importante ressaltar que a expansão e retração demográfica na região esteve associada à ascensão e declínio da produção de borracha.

No período da Segunda Guerra Mundial novo surto da economia da borracha traz para a Amazônia levas intermináveis de nordestinos, que também fugiam da grande seca de 1942, e foram transformados em "*soldados da borracha*". É bom lembrar que, nessa época, o Brasil já não detinha a hegemonia da produção do látex, uma vez que plantações imensas foram desenvolvidas na Malásia, agora o maior produtor mundial de borracha, com mudas feitas a partir de sementes levadas do Brasil. Como os seringais da Malásia foram tomados por inimigos, os norte-americanos pediram ao Brasil que retomasse a produção de seus seringais (Perdigão & Bassegio, :160)

Com a tomada do poder pela burguesia urbana e pelos industriais nascentes, Getúlio Vargas procura estabelecer no País um centro dinâmico e próspero no triângulo São Paulo, Rio e Minas, ao mesmo tempo em que articula o território nacional e aparecem as grandes disparidades regionais. E dois grandes problemas revelam duas regiões problemas: o Nordeste como uma periferia deprimida e a Amazônia como uma periferia não-integrada.

Getúlio Vargas cria, então, o Território Federal do Guaporé em 1943, quando se vivenciava a retomada do ciclo da borracha, que foi breve em virtude do término da II Guerra Mundial. Mas estavam lançadas as bases políticas para a ocupação urgente de Rondônia.

Daí se seguiu na década de 50 a exploração da cassiterita e de outros minérios. Mas tendo em vista que o modelo industrial de exportação havia encerrado seu ciclo, uma vez que os países já haviam se recuperado da guerra, houve necessidade de racionalizar a produção industrial e de ampliar o mercado interno. Como os interesses entre os grandes centros e as regiões periféricas convergiram, surgiu a importância da integração nacional como uma imposição ao crescimento das regiões desenvolvidas. A abertura da BR-364 no governo Juscelino, e o início desenfreado da exploração de madeira, provocaram ondas de migração que se estenderam por toda a região. É evidente que, dito desta forma, se está disfarçando a forte pressão provocada pela expansão do latifúndio monoculturista e exportador no sul do País, pela concentração de terras em mãos de poucos, atendendo o modelo agrícola imposto no país. Ajudou muito a produzir este movimento migratório a propaganda alardeada aos quatro cantos do País na década de setenta mostrando Rondônia como o Novo Eldorado das riquezas agrícolas e minerais.

E foi nessa década que se deu condições de trafegabilidade à BR-364 e as ações do governo se fizeram mais impactantes no Estado. Entre as iniciativas mais importantes destaca-se a implementação dos projetos de colonização PIC (Projeto Integrado de Colonização) e PAD (Projeto de Assentamento Dirigido).

O aporte de vultosos recursos provenientes do Banco Mundial, através do POLONOROESTE, incentivou ainda mais o processo migratório, com abertura de novas estradas e acentuando desastrosamente o processo de ocupação de novas terras, de modo que, na década de 80, Rondônia recebeu, conforme dados do IBGE, uma média de 150.000 pessoas por ano, o que produziu taxas de crescimento da ordem de 16% ao ano, gerando um deslocamento populacional que produziu enorme desequilíbrio natural na região e impedindo o Governo de gerar ações eficazes por absoluta incapacidade gerencial e de recursos. O importante era aliviar a pressão social nas regiões produtoras, mesmo que nas novas fronteiras agrícolas o sonho se transformasse em pesadelo para os migrantes.

A região ribeirinha, na Amazônia, que tradicionalmente fora ocupada pelos índios, foi cedida compulsoriamente aos que chegavam ávidos por terras. Hoje, os barrancos dos rios estão tomados por pequenas vilas e fazendas que abrigam os beiradeiros - seringueiros, pescadores e agricultores, que se comunicam por via fluvial com os centros mais populosos, para onde remetem mercadorias primárias - frutas, produtos agrícolas, peixe, e de onde recebem produtos de primeiras necessidades.

Estes moradores formam um tipo local, bastante identificado com o ribeirinho em geral, e mesmo não formando um tipo homogêneo, é visto aqui como o morador das barrancas dos rios e igarapés, sendo que o nosso homem mora na floresta amazônica, com abundância e variedade de peixes, com muita fruta ao redor de sua moradia, com animais tanto assustadores quanto suculentos, e com vizinhos quase sempre distantes. Vive cercado pelo mistério do imenso, quando não do quase infinito.

O homem ribeirinho vive inserido no eco-sistema generalizado da floresta e da água. Enquanto a floresta oferece uma extrema variedade de

recursos vegetais e animais, como a paca, veado, cotia, anta, nhambu, castanha, açaí, bacaba, patoá, raízes e outros alimentos e chás, nas águas dos lagos e dos rios são encontrados peixes como o pirarucu, pacu, tambaqui, piranha, tucunaré, cará, aruanã, e aves aquáticas, e jacarés, cobras, capivaras, tartarugas...

Cada família tem seu lugar demarcado pelo uso, onde constrói, tipo palafita, sua casa de "*pachiubd*" (palheira), coberta de palha retirada da mata, com dependências coletivas e um avarandado coberto. Na área ao redor da casa cultiva-se geralmente um pequeno roçado de mandioca, para produção de farinha, e cria-se galinha.

Nesta convivência com a floresta e os rios da Amazônia, o caboclo nordestino aprendeu com os povos da floresta a se identificar com esta realidade. E suas crenças, suas lendas, seus mitos revelam que é possível viver dentro da Amazônia, integrado com o meio circundante. É verdade que esta crença não reflete mais a realidade atual de toda a região. Levas de migrantes tomaram conta da floresta, especificamente em Rondônia, e a devastaram em quase um terço, na tentativa frustrante de transformá-la em terras de agricultura.

A formação e o desenvolvimento cultural de um povo não ocorrem de forma mecânica. Esse processo entre o povo ribeirinho se deu no movimento entre o isolamento e o contato. Isolamento proporcionado pela imensidão circundante dos espaços geográficos, e contato direto com a pujante e misteriosa natureza e com outros povos, nativos ou não.

Isso foi suficiente para que este povo desenvolvesse um viver adequado ao meio ambiente, transformando o abstrato em concreto, o irreal em real e o natural em sobrenatural. E fez com que reconhecesse que

a mata e a água têm seus mistérios e seus protetores, localizasse as espécies vegetais que o alimentam e curam, percebesse o período de reprodução das espécies terrestres e aquáticas. Além disso desenvolveu um mundo imaginário, povoado de narrativas, crendices, folguedos, encantos e magias que representam seu modo de vida, marcado pela simbiose com o ambiente natural inspirador de dúvidas e mistérios.

Mas o existir ribeirinho não produziu um processo homogêneo e fechado de relações, pois que, além da mata e dos rios, ia se constituindo uma trama de relações pessoais e grupais com seus companheiros de trabalho e vizinhos, relações de trabalho com seus patrões e relações sociais e culturais no próprio ambiente e nos lugares urbanos para onde se deslocava de vez em quando. Isso fazia circular sentidos, e produzia uma consciência nesta trama heterogênea e repleta de conflitos, o que permitia que o indivíduo se constituísse como tal, como sujeito de sua história, de suas relações e até mesmo se tornasse produtor e divulgador de uma ideologia que interessasse a este grupo social. Essa individuação não é gerada exclusivamente pelo uso da linguagem e sim, preferencialmente, pelo trabalho que estabelece lugar social.

A análise dos mitos poderia revelar a forma de representar o mundo e a vida deste povo, da sua crença, da sua fala. Mitos indígenas da criação, do surgimento do dia e da noite, da origem da mandioca, da criação dos lagos e outros; mitos dos povos da floresta como os mitos das mães, mãe da floresta, mãe da seringueira, da castanheira e de todas as árvores ameaçadas; mitos do curupira, do Matim Tapereira. Há ainda os mitos dos povos ribeirinhos, como o mito da cidade encantada, do barranco caído, do boto, do surgimento dos igarapés.

Escolhemos, dentre estes, um mito que parece revelador da relação do homem com esta imensidão amazônica, embora não tenhamos interesse em fazer uma análise do mito em si, mas, a partir das diferentes formas de interlocução em que ele aparece, responder a esta pergunta: as várias narrativas deste mito são repetições com mudanças composicionais irrelevantes, ou a cada nova narrativa encontramos uma nova composição marcada pelas circunstâncias enunciativas?

Colocado desta forma, o dilema parece nos reportar aos antigos filósofos pré-socráticos, que, procurando uma unidade arqueológica (*arché*) na diversidade, já colocavam as bases para esta discussão: olhando a variedade de realidades existentes é possível perceber que tudo permanece, ou tudo muda? Se escolhermos que tudo permanece do mesmo jeito, teremos dado uma resposta que nos coloca na mesma linha inicial de Parmênides, para quem o real é o Ser único e imóvel; se escolhermos que tudo muda, teremos dado uma resposta que nos identifica com Heráclito de Éfeso, para quem tudo flui e tudo muda infinitamente. Deve haver, em lingüística, o caminho percorrido filosoficamente por Demócrito e todos os seus discípulos dialéticos pelos séculos a fora: há um elemento que é eterno - o átomo - e cujas combinações mutáveis são infinitas. No presente trabalho vamos perseguir este caminho. Ao buscarmos o diferente em cada composição, partiremos do pressuposto de que há elementos que se repetem e por isso mesmo permitem a identificação do mito.

O mito da Cobra Norato, também chamado de Norato Cobra Grande, que escolhemos para constituir o *corpus* de nossa análise, já há quase duzentos anos foi registrado, e não há ribeirinho que não o conte ou não o tenha ouvido de seus pais ou companheiros. Apresento aqui alguns

relatos do mito da Cobra Norato por mim recolhidos, em diferentes momentos, que explicitarei adiante:

> *A história do Noratão é duas crianças que a mãe jogou na água, uma era homem e a outra era mulher; ele era um homem bom e a irmã ruim. Não sei o nome dela. A irmã afundava os barcos. Ele desencantou com um tiro que levou na praia; ele morava na boca do Rio Amazonas.*

Se este que foi apresentado parece ter saído de uma notícia de jornal, que concisa todas as informações logo no primeiro parágrafo, como se tivesse que dar uma informação de um único fôlego, porque não pode perder tempo, há outros relatos que têm um sabor mais histórico, como este que foi apresentado por Osvaldo Orico, recolhido em regiões ribeirinhas do Pará e reportado por João Hosanah de Oliveira:

> *Honorato era um rapaz que se achava encantado em uma cobra grande e morava no fundo de um rio. Ainda nos tempos da colônia, veio para o Pará em companhia do pai, um português riquíssimo, que instalou uma fazenda no Tocantins, perto da cidade de Mocajuba, a fim de cultivar cacau. O rapaz tinha seus vinte anos mais ou menos e era dado a conquistador. Certo dia, andando pela praia, foi atraído pela beleza de uma uiara e levado para o fundo das águas. Nunca mais se teve notícias do moço. Passados alguns anos, começou a aparecer pelas redondezas. à meia-noite, o vulto de um moço que dança e que se diverte nos dançarás, mas que some de madrugada, sem que se saiba para onde vai. Toda a gente acredita que é Honorato que passou a chamar-se Cobra Norato e surpreende as populações incultas com sua aparição periódica.*

Outro relato apresenta apenas o que parece ser o núcleo do mito, relatando o essencial para sua compreensão, e se aproximando da linguagem informativa:

> *Uma índia teve duas crianças, e com medo da mãe e do pai jogou elas no igarapé. Jogou pensando que elas iam morrer. Mas os dois se encantam. Aí eles cresceram, foram ficando*

> *grandes, que o poço não deu mais prá eles ficar dentro. Então eles saíram prá o Rio Madeira. Lá, então, a irmã dele, que se chamava Norato Cobra Grande, foi e se amigou com uma outra fera, e ficou na boca do rio. Então toda canoa que passava ela alagava e comia. Então ele foi lá matar ela. Chegou lá, de fato ele matou ela, mas foi muita luta, o tempo quase se acaba num temporal, em tudo. Mas matou.*

Em algum relato desaparecem dados essenciais do conteúdo mítico, o que permitiria outra compreensão e mesmo outra análise do narrado:

> *O pessoal que contava as coisas do Noratão dizia que ele era uma cobra, era gente que se transformava em cobra, filho de gente civilizada que nasceu e foi para a água e virava cobra. Contou a minha mãe que a mãe do Noratão quando teve bebê teve gêmeos, duas crianças, e que ele virou cobra e a outra criança ficou normal. O Noratão era bom e aparecia como pessoa, mesmo nos povoados. Quando chegava a hora de ir embora ele tinha que ir.*

Este mito, já documentado por Martius em 1819, foi registrado por Câmara Cascudo (1954) em seu *Dicionário do folclore brasileiro*:

> *Uma mulher indígena tomava banho no paraná do Cacheiri, entre o rio Amazonas e o rio Trombetas, município de Óbidos, Pará, quando foi engravidada pela Cobra Grande. Nasceram um menino e uma menina, que a mãe, a conselho do pajé, atirou ao rio, onde se criaram, transformados em cobras-d'água. O menino, Honorato, Norato, e a menina, Maria Caninana, andavam sempre juntos. Norato era bom e Maria má, virando embarcações, matando náufragos, perseguindo animais. Mordeu a Cobra de Óbidos e esta, estremecendo, abriu uma rachadura na praça da cidade. Norato foi obrigado a matar a irmã para viver sossegado. À noite, a Cobra Norato desencantava, tornando-se rapaz alto e bonito, indo dançar nas festas próximas ao rio. Na margem ficava o couro da cobra, imenso e aterrorizador, mas inofensivo. Se alguém deitasse um pouco de leite na boca da cobra e desse uma cutelada na cabeça, que merejasse sangue, acabar-se-ia a penitência e Honorato voltaria a ser um rapaz. Ninguém tinha coragem; mas um soldado em Cametá, no rio Tocantins, cumpriu as exigências e Honorato desencantou-se.*

Este mito forneceu material a muitos escritores, e dentre esses se destaca Raul Bopp, com seu poema épico "*Cobra Norato*" que está na raiz

do Movimento Modernista, "*o único e verdadeiro poema épico da literatura brasileird*", segundo Antônio Houaiss afirmou em Nota Introdutória do referido livro. Esta obra mereceu análises profundas, com os ensaios de José Cândido Andrade Muricy (A Nova Literatura Brasileira, 1976), José Paulo Paes (Mistério em Casa, 1961), Othon Moacyr Garcia (Cobra Norato: o poema e o mito, 1962) e com a dissertação de Lígia Morrone Averbuck (Cobra Norato e a Revolução Caraíba, 1985).

O mito é visto como mediador entre o homem e a natureza, e serve de meio para se entrar em contato com a realidade, e não de um artifício inventado para expulsar ou camuflar o real. Nesse sentido, o mito narrado também torna-se realidade, constitui-se representação do real, constrói a compreensão da realidade, e por isso também é uma realidade, porque é usado como "*óculos*", a partir do qual o ribeirinho compreende a sua realidade circundante. E os mitos são signos e por isso são elementos constitutivos da consciência, no sentido de Bakthin (1929). Não é a análise do mito, no entanto, o objetivo deste trabalho. Trata-se de considerar aqui, essencialmente, a narração deste mito nas rodas de histórias, o mito aparecendo então como uma espécie de tema que permite identificar diferentes composições como relativas a este mesmo tema.

O narrar, na vida ribeirinha, tem se constituído em momento especial do encontro, da interlocução, da troca de visões de mundo, do partilhamento das mesmas crenças. Seja nas horas de trabalho, de lazer, de orações ou de conversa nos avarandados abertos das casas, a família normalmente junta e com outras famílias, este é o clima, o momento e a ocasião mágica para que o mito, a lenda, o causo seja narrado

O centro de atenção passa a ser o narrador, e a forma ganha a primazia em relação ao conteúdo, ao narrado; e assim mantém-se o sabor

e o liame da prosa, a ligadura da boa conversa. Sucedem-se os contadores de causos, e a mística da roda está garantida e perpetuada

É dispensável dizer que a colonização desenfreada tem ocupado gananciosamente espaços vazios da floresta e a urbanização tem construído suas casas sobre esta realidade, sufocando-a, trocando-a por outros canais de comunicação, e permitindo o desaparecimento desta interação, destas pessoas que dividem o mesmo destino. O processo de globalização das aldeias urbanas faz sucumbir as rodas de narrativas e cantorias.

Os dados apresentados no presente trabalho foram coletados de moradores da região ribeirinha do Rio Madeira, e em situação de "*rodas de causos*". Há outros dados que foram gravados em conversas individualizadas, e serão identificados, e também serão utilizados dados secundários, que são algumas narrativas de Cobra Norato recolhidas por outros pesquisadores, também devidamente identificados.

Procurei, até aqui, identificar o horizonte histórico e social mais amplo e também o mais próximo da realidade produtora das narrativas coletadas. Este marco situacional nos ajuda a pôr os pés no chão e andar por terras firmes de uma fala localizada em um contexto.

No **primeiro capítulo** do trabalho, estes dados serão apresentados, juntamente com a narrativa da coleta dos dados e identificação desta realidade onde se deu a interlocução.

No **segundo capítulo** é feita uma primeira aproximação de análise, utilizando teorias já consagradas, como o estruturalismo e a fenomenologia, e mostrando que uma tal análise pode trazer algum ganho no sentido da

melhor compreensão da língua, mas que há uma perda essencial na narratividade, uma vez que a roda, a interlocução desaparece.

No terceiro capítulo será apresentada a análise metodológica da construção de narrativas a partir de trabalhos de Walter Benjamim e de Bakhtin que definem e ampliam a linha de construção do narrador e do interlocutor, ao mesmo tempo em que apresentam os instrumentos de análise para as narrativas, levando em conta o processo interlocutivo. A construção do sujeito se dá no processo de interação no mundo, e a linguagem é construída para mediar este encontro. Ela traz conteúdos da tradição, mas ao mesmo tempo é recriada no trabalho de leitura das palavras pronunciadas pelo outro.

Enquanto é noite
com todo esse céu espaçoso e tanta estrela
vamos andando machucando estradas mais pra diante

Raul Bopp

CAPÍTULO I

NA RODA DE NARRATIVAS

- Já está na hora de ir embora
Esquente o corpo com uma xiribita
que ainda temos que pegar muito chão-longe

Raul Bopp

1. O CONTEXTO NARRATIVO.

A festa parece animada, compadre
- Vamos virar gente pra entrar?
- Então vamos

Raul Bopp

Barranca do Rio Madeira, Porto Velho, Mercado do Peixe, no bairro Cai N'Água. Um grupo de pescadores está descarregando o resultado da pescaria: uma abundância de peixe, muita variedade. Depois de um início de conversa, entro logo a perguntar pelas coisas espantosas que eles já viram neste rio, durante seus dias e noites de trabalho. A conversa esquenta, e cada qual quer relatar o fato mais arrepiante. São cobras imensas que foram avistadas, botos traiçoeiros, barrancos caídos, banzeiros na água, e, claro, Norato Cobra Grande. Essa conversa sempre é comprida, e muito gostosa.

Lago do Cuniã. 200 quilômetros de Porto Velho, descendo o Rio Madeira, e entrando na margem direita. Casa do "*seu*" Chico. Boca da noite. Estamos voltando da pesca, feita no lago, depois de passar pelo

Poço Preto, onde mora a Cobra Cunhã, uma cobra grande, dona e garantidora da vida no lago, e o dia vai morrendo. Os barulhos da mata e o vento do lago se manifestam, e é hora de se recolher. Os carapanãs atacam em massa, impedindo qualquer outra atividade que não seja se colocar junto do fogão de lenha, alimentado por folhas secas e verdes para produzir muita fumaça. O ambiente é propício para se contar uns "causos", diz *"seu"* Chico, e principia a contar. E a gente ouve histórias do tempo da seringa e das mães das árvores e da mãe da seringueira, das caçadas e do curupira zeloso e brincalhão, do surgimento do lago e da Cobra Cunhã, dos botos engravidadores, dos barrancos caídos, do surgimento dos igarapés, do Matim Tapereira, e, claro, do Norato Cobra Grande. Enfim, a noite é pequena e os carapanãs são poucos para atrapalhar prosa tão faceira.

Mercado Um, em Porto Velho. Lá trabalha *"seu"* Benedito, vendendo temperos numa banca, e sempre juntando ao seu redor seus colegas e outros curiosos para ouvir seus relatos. Seu falar é ágil, vivo, atraente. Seus gestos são expansivos. Sua voz é alegre e ele se mexe bastante quase encenando sua fala. Suas histórias são cativantes. Ele trabalhou na seringa, e durante uns vinte anos conduziu barco de alimentos pelo Rio Madeira, atendendo os ribeirinhos, e com eles se deliciando nas *"rodas de causo"*, enquanto o sono não vinha. Hoje ele repete essa liturgia, e sempre junta deliciados parceiros, dispostos a ouvir, rir, repartir histórias dessa Amazônia imensa. Adora falar de cobras grandes que viu, de Matim Tapereira, de botos namoradores, de mãe d'água bela demais, de barrancos caídos, de cidades encantadas no fundo do Madeira, e, claro, de Norato Cobra Grande.

Casa do Geraldo, um trabalhador da construção civil. Periferia de Porto Velho. Ele já morou em Lábrea, no Amazonas, onde passou a infância

e boa parte da juventude. Vivia da pesca e da caça. Nos fins de semana junta ao seu redor amigos para jogar um baralho e tomar uma cachacinha, enquanto conta suas histórias de caçador e pescador. Fala da Mãe d'água, de cidades encantadas e submersas, do Curupira, e, claro, de Norato Cobra Grande. A noite fica uma delícia com uma conversa assim.

Esse ritual se repete em muitos lares e bares do mundo todo, e também aqui na Floresta Amazônica. São pessoas amigas que se encontram ao final de um dia de trabalho, ou em finais de semana, em casa mesmo ou em salões públicos, para conversar um pouco. Aqui o próprio isolamento físico imposto pelas distâncias imensas é um convite a esta aproximação.

Esses momentos são sempre festivos, e toda a família está presente, junto com as visitas, os compadres. O que caracteriza o clima de festa vai desde o modo de vestir, pois o momento exige um traje mais adequado, até o próprio ambiente, com bebidas e comidas. A conversa é sempre em tom alto, de modo que todos possam ouvir quem fala, e ouvem-se risos constantes. Muito raramente a música está presente.

A palavra é propriedade de todos, homens, mulheres e crianças, mas aos poucos a primazia passa aos homens, que vão contando "causos" cada vez mais compridos, e a atenção vai se prendendo neste narrador. Não se procura novidade no causo narrado, pois normalmente ele já é de domínio público, de tanto que já foi contado, mas busca-se o prazer de contar e de ouvir, a alegria de se estar junto, e se estabelece uma espécie de competição em torno do causo mais bem contado da noite. Este será recordado em pequenos pedaços, de vez em quando, e isso volta a produzir risos e falsas expressões de susto e espanto.

Disse que as rodas de causos acontecem à noite, porque este é o momento propício para que coisas estranhas aconteçam e entidades sobrenaturais se manifestem. Parece que nesta hora os demônios, as entidades, as feras e os encantos estão soltos e torna-se fácil presentificá-los; as entidades parecem fazer parte da roda, tanto que os ouvintes se arrepiam, se contorcem e encrespam a testa; as crianças vão se achegando aos mais velhos, e os "encantes" surpreendem e encantam a todos indistintamente. Qualquer barulho externo é incorporado à narrativa, e pios de coruja e outras aves noturnas ou uivos de animais e até mesmo uma brisa leve ou um vento mais barulhento entram na narração e intranquilizam qualquer participante menos avisado.

É difícil que alguém dos presentes não esteja atento ao causo que vai sendo contado. Sentados em cadeiras, banquinhos, e até mesmo espalhados pelo chão, arma-se facilmente uma roda, sem lugar de destaque, garantindo relações democráticas, igualitárias. As expressões corporais, o rosto contorcido, a boca semi-aberta, o corpo inclinado para a frente ou recostado na pessoa que está ao lado, em posição intimista, perguntas curtas no decorrer da narrativa, os "*e é*?" e os "*e daí*?" se sucedendo, as interjeições "*nossa*!", "*que coisa*!", permeando o causo sem causar transtorno ao narrador, vão recheando de sabor a prosa, esticando a noite, e garantindo que a visão com que se olha o mundo vai se identificando entre os presentes e se eternizando.

2. PESQUISANDO NARRATIVAS EM RODA.

- Joaninha Vintém conte um causo
- Causo de quê?
- Qualquer um
- Vou contar causo do Boto

Raul Bopp

Nasci e cresci em uma zona rural no interior do extremo sul de Santa Catarina. Até completar sete anos meu mundo era muito pequeno, indo dos limites das terras de meu "*nono*" onde morávamos até uma pequena cidade próxima. Não conhecia luz elétrica, raramente via um automóvel, ouvir rádio exigia muita paciência para entender algo no meio de todo aquele chiado. Os vizinhos moravam distantes, e os encontros que reuniam mais gente aconteciam na igrejinha onde se rezava o terço todos os domingos e onde se realizava uma festa enorme e alegre uma vez por ano, e no campo de futebol de vez em quando.

No mais a vida girava ao redor do trabalho, do ambiente familiar e dentro do espaço peridomiciliar. Meu pai trabalhava a maior parte do dia em mina de carvão, quando esse trabalho era todo realizado manualmente, e tínhamos roças perto de casa. Criávamos galinhas, alguns porcos e uma vaca leiteira. Éramos na época em seis irmãos e mais o pai e a mãe. Quando o sol se punha, o escuro vinha rápido tomando conta do mundo todo e ele parecia sumir. De verdade, à medida em que a natureza desaparecia os demônios, os fantasmas e as "*parenças*" apareciam. Fui criado em convívio próximo e medroso com estes seres fantasmagóricos .

Depois do banho e da janta rezávamos o terço, e normalmente em seguida criava-se o clima para que meu pai ou meu avô - o *nono* - narrasse as histórias que marcaram minha infância. Parece que todas as noites de minha infância eu passei ouvindo as narrativas da minha família. Sei todas elas de cor e salteado. Sei descrever os lugares onde se deram os encontros entre meu pai e o lobisomem, entre minha avó e os bichos dentuços, conheço a árvore naquela curva da estrada de onde o demônio saltou e pegou carona na garupa do cavalo de meu avô, sei onde fica a entrada da mina encantada da Janela Furada cheia de estátuas de ouro e

armadilhas terríveis, parece ainda que vejo as bolas de fogo que vagavam lentamente de um lugar a outro, e toda a minha família materna ainda está esperando que algum de nós sonhe com o lugar onde meu bisavô enterrou a fortuna da família - algumas barras de ouro guardadas dentro de uma "*couraça*" (bruaca de couro) e enterradas sob uma grande árvore, debaixo de uma pedra, e protegidas por um encanto.

Todas essas narrativas eram contadas constantemente, numa repetição quase musical, mas sempre nos encantavam. São as melhores lembranças de minha infância. Ainda hoje, nas férias, levo meus filhos até lá, e, pelo menos em alguma noite, com a família toda reunida, com meus irmãos vindos dos mais diferentes lugares onde moram, os sobrinhos espalhados pelo chão, meio sonolentos, naquela hora mágica quando os encantamentos vagueiam soltos pela imaginação de cada um, solicito ao meu pai que conte aquelas histórias fantásticas. De novo, enlevados pelas narrativas que meu pai conta com sua voz firme, chamando a si toda a responsabilidade desta eterna tarefa de transmissor e recriador das histórias da nossa família, sinto os olhos de todos brilharem, os meus também, e vejo o espanto, o encantamento, o entusiasmo, a alegria, o medo, a vida passando de um a um, e revelando a todos que nossa família tem um baú de histórias, tem um passado que se presentifica e tem um fio cultural e moral que nos liga a todos.

Nunca me afastei muito destas histórias, e quando morei no Nordeste me deliciei por mil e uma noites com as lendas ouvidas e lidas. Um livreto de Gilberto Freire - *Lendas e Assombrações do Recife Antigo* - foi uma leitura adorável, uma vez que identificava os pontos, ruas e casarões do Recife onde as assombrações se manifestavam, e, segundo ele, no casarão da pensão onde eu estava hospedado, na Rua da Imperatriz, havia um fantasma de um antigo morador, morto pelo amante da esposa, que

arrastava correntes e batia com a cabeça na parede. Lamentavelmente eu nunca o ouvi.

Aqui em Rondônia, por dois anos, juntamente com duas alunas de psicologia, bolsistas do PIBIC/CNPq, pesquisei as lendas e mitos da região ribeirinha e as formas populares de terapias usadas pela população para desfazer encantos. Também por isso me interessavam as narrativas. Elas invadiram meu mundo lógico, filosófico e religioso, e povoaram meu imaginário. E ao buscar as narrativas, eu não procurava apenas seus conteúdos, mas ansiava por encontrar aquele mesmo clima das rodas de minha infância, quando ficávamos absolutamente presos nas palavras que escorriam da boca, pulavam dos olhos, balançavam nos gestos lentos dos narradores, quase sempre nossos pais ou avós.

Várias vezes visitei o "*Mercado do Peixe*", no Bairro Cai N'Água, em Porto Velho, conversando com as pessoas que lá trabalham nas bancas de peixe, ouvindo suas histórias, perguntando muito. Soube, numa dessas conversas, que no dia seguinte vários barcos estariam chegando do Rio Jamari, onde tinham passado alguns dias pescando. Concluí que muitos pescadores estariam reunidos, que a conversa seria boa, a prosa ia correr solta, apesar dos trabalhos de descarga do peixe. E não me enganei.

Mesmo em meio àquele movimento todo, minha presença era impossível de disfarçar na barranca do rio, pois não teria onde esconder meus quase dois metros de altura, minha pele branca, meu jeito intelectual e bronco. Armei-me de um gravador pequeno, com a intenção de que ele não atrapalhasse e enfrentei a tarefa. Fiquei ouvindo conversas, selecionando a prosa que me interessava, o narrador mais vivo, a roda mais alegre. Mas é claro que o gravador e eu atrapalhamos por demais a intenção de ouvir uma conversa natural, uma narrativa despreocupada. Era

eu chegando, e o cara falante e o grupo alegre e solto sumiam. Continuavam ali, sim, mas sua graça quase ia embora, de tão reduzida e franzina que se tornava.

Lembrava-me constantemente do tal "*Paradoxo do Gravador*" para o qual Labov já havia alertado, mas não conseguia encontrar saída. E ele nem falara do "*Paradoxo do Entrevistador*", que era o fato de um pesquisador estranho ao meio estar à procura de estabelecer um clima natural de conversa para levantar narrativas contadas em "*rodas de causo*". Eu mesmo ficava meio sem graça, procurando um assunto que me recolocasse no rumo buscado. Com certeza eu atrapalhava bem mais que o gravador, no sentido de que minha presença é que espantava o clima natural de prosa, enquanto que o gravador apenas atraía a vergonha de saber perpetuado o que fosse dito.

Mas briguei comigo mesmo para não desperdiçar a chance e me aproximei do grupo que me pareceu mais alegre. Estavam ainda no barco, arrumando as redes, tirando o resto de água de dentro da câmara frigorífica e rindo muito das coisas acontecidas na semanada de pescaria. Curiosei sobre tudo e como me mostrei interessado em peixe e em pescaria, tomamos o eixo da conversa por aí. E aproveitei para relatar várias histórias de pescador, e uma série de fatos acontecidos no Rio Madeira, que eu já ouvira de outras pessoas. Então criou-se o clima para que eu perguntasse por fatos fabulosos, "*encantes*", botos encantados, pela Cobra Grande e por Norato Cobra Grande.

Prometendo deixar meu gravador desligado, encostei-o em um canto, só que o "*esqueci*" ligado. O resultado não foi um brinco de gravação, uma vez que parece que captei o ruído de Porto Velho inteiro, desde os motores dos barcos, descargas de automóveis, chiados de

pássaros, conversas de mil pessoas, até uma conversa fraca, quase inaudível, do contador de causo da roda em que eu estava. Foi pena que deu muito trabalho para fazer a transcrição, porque a conversa foi esquentando, os causos se multiplicando,

> *Cada vez que a gente passa pela região do Cantagalo, já há muito tempo, a gente sempre escuta muito barulho na água. É vaca berrando, galo cantando, cachorro acuando, gato miando e tem vez que a gente ouve uma coisa parecida com uma orquestra tocando, como se fosse um baile longe. Meu pai disse que lá tinha uma vila, e que um dia estava todo mundo no salão do baile que ficava perto da barranca, quando deu um barulhão danado e tudo afundou. Ele fala que era uma cobra grande que morava debaixo do barranco, e como ela cresceu muito e não cabia mais no buraco teve que se mudar. Nesse dia o barranco caiu, pois era ela que segurava, e tudo se encantou. E só passar lá para ouvir. Se a água está clara, lá por final de Outubro, Novembro, quase dá para gente ver a vila afundada.*

o tamanho das cobras aumentando,

> *No verão passado, a gente estava descendo o Madeirão em direção à boca do Jamari, para ir pescar, quando a noite pegou a gente ainda no rio mais ou menos em frente à fazenda Aliança, naquele barranco que a cobra grande abriu o igarapé. A gente viu dois faróis brilhando a uns cem metros de onde a gente estava e pensamos que fosse um barco ou uma voadeira subindo, mas a água estava fazendo um banzeiro danado. Costeamos mais o barranco da esquerda e acho que foi Deus que ajudou porque uma cobra imensa estava atravessada no rio quase de margem a margem, fazendo como que uma barragem, e aí vimos que aqueles faróis eram os olhos da bicha brilhando na escuridão. Em Julho agora, nas cheias, a bicha comeu o Valdemar, um pescador de lá. Só foi achado umas madeiras do barco dele.*

e encantos de todos os tipos desfilando na conversa que rolou:

> *Não lembro como era o nome daquele pescador, mas dizem que estavam pescando de noite, uma noite clara de lua cheia, e apareceu uma mulher linda, sentada na popa do barco, toda vestida de branco, com os cabelos pretos, lisos e bem compridos. Quando ele foi perguntar quem ela era e o que ela queria, ela se atirou devagarinho, de costas na água. Ele correu, pensando que ela tivesse caído, e viu ela dentro da água, chamando ele, fazendo sinal para que ele fosse com ela. Se os companheiros não tivessem segurado ele firme, até amarrado*

> *ele no frigorífico do barco, ele com certeza teria morrido afogado.*

Verdadeiramente esse povo sabe narrar uma história com jeito, com gosto, com sabor, com música, com efeitos especiais. E os ouvintes também são fantásticos, ao propiciar o clima necessário ao contador.

Como não saborear este causo narrado com sabor?

> *Eu estava com mais três companheiros pescando perto da cachoeira do Teotônio, num dia de noite, com uma chuvinha fininha, quando nosso barco de repente bateu num tronco. Foi uma pancada tão forte que quase caímos n'água. Peguei rápido a lanterna e quando clareei a frente do barco levei o maior susto da minha vida, pois vi que aquilo não era um tronco, mas uma cobra enorme. Sua grossura era como um tonel de gasolina desses de 200 litros. Demos sorte porque ela foi embora, mas até hoje não me esqueço disso.*

E este, bem ao gosto do homem ribeirinho:

> *Na boca do Jamari eu conheço uma família que tinha um filho que sofreu um encante de mãe d'água. Quando ele acordou à noite sentiu que alguém o estava puxando pelo pé e arrastando. Agarrou-se no batente da porta e abriu um berreiro, e seu pai já saltou da cama com o terçado na mão. Logo estava a família inteira agarrada no rapaz, puxando ele para dentro de casa, e aquela coisa estranha puxando ele para fora. Quando conseguiram colocá-lo dentro de casa, o pai foi até a casa de Seu Raimundo, um rezador, e trouxe ele para rezar pelo rapaz. Ele passou o resto da noite rezando, benzendo, passando ramos pelo corpo e defumando o moço. O rapaz estava estaqueado na cama, estirado, com os dedos todos retorcidos, os olhos esbugalhados e babando. Não adiantou nada. De tarde o rapaz se levantou, fugiu de casa e se atirou no rio, chamado pela mãe d'água, e até hoje não acharam o corpo dele.*

É fácil de perceber que este narrador não se afastou de sua realidade para produzir narrativas cativantes. Falou do trabalho, do seu ambiente de trabalho, dos seus amigos e conhecidos. Esse é o seu mundo. Aqui reside sua experiência e daqui provém sua autoridade. Por isso, não me estranhou que neste conversa na barranca do Mercado do Peixe,

dentro do barco do seu Antônio, um pescador de primeira qualidade, mas antes de tudo um fantástico narrador de histórias que encanta seus ouvintes com sua voz grave, seu olhar de soslaio, sua pálpebra levantada, seus gestos parcimoniosos, seu corpo relaxado, tenhamos ouvido a seguinte história de Norato Cobra Grande:

> *Honorato, pessoa que morava na região, não sei se ele virava cobra grande. Tenho um amigo que diz que Honorato morava no lugar do pai dele, conhece o resto da família, mas não chegou a conhecer o velho Honorato, mas sabe que tinha mistério. Esse rapaz que tem aqui enganchou um tarrafão no rio, mandou chamar o Honorato, e ele desceu, foi lá, mergulhou sem aparelho, sem proteção de nada. O rapaz olhou no relógio, e viu que ele passou uma hora e pouco embaixo d'água e soltou a tarrafa. Então diziam que ele virava cobra grande. Um dia o homem que trabalhava com ele mandou ele tirar uma palha, mandou tirar 150 feixes de palha. Daí o rapaz foi tirar no Rio Preto, esse rio que tem aí, já de tarde. Daí diz o velho Vieira, que era compadre do Honorato, vou chamar o compadre para ajudar vocês a baterem essa palha. Daí eles foram dormir, e às 4 da tarde ele mandou chamar o compadre e disse: 'compadre, tem uma palha lá fora para mim'. Daí o Honorato foi embora, e levantou cedo, às cinco horas, e foi para beira do rio, e nem chamou ninguém. Quando foi às sete horas ele chegou com a palha e disse: 'taí a palha, meninos'. E eles disseram: 'O Sr. já trouxe a palha?'. Aí ele disse: 'É, dei três viagens de lá para cá. 150 feixes, trazia cinqüenta feixes cada vez'. Cada feixe de palha dá em torno de 40 quilos. Esse Honorato tem aí filhos. E faz muito tempo que o esteio da casa dele está lá e ninguém arranca.*

Dentre as várias histórias que ele deve ter ouvido a respeito de Cobra Norato, ele guardou, selecionou e recontou a história pela ótica do trabalho. Norato era um sujeito trabalhador.

Voltei lá no Mercado do Peixe outras vezes, conversei com pescadores e pequenos comerciantes das bancas de peixe, gravei com algumas pessoas, individualmente, as suas histórias, mas não consegui mais uma roda alegre como aquela.

De outra feita, acompanhei um grupo de professores e alunos do Curso de Geografia da UNIR que estavam descendo o Madeira, em direção

a São Carlos, um Distrito de Porto Velho, distante uns 190 Km Madeira abaixo, para realizar levantamentos sobre a situação dos ribeirinhos e estudar a viabilidade de utilização das várzeas inundadas.

Nesta vila ribeirinha, plantada à margem esquerda do Madeira, na foz do Jamari, onde funcionara na década de quarenta um próspero entreposto de comércio para atender os seringueiros, ouvi narrativas ótimas. Uma velha senhora, a D. Pupinha, me garantiu, um pouco antes de voltarmos a Porto Velho, que na noite anterior o Matim Tapereira havia passado pela vila. Abri bem meus ouvidos e liguei meu gravador para captar a história.

> *Ontem, mais ou menos pelas 11 horas da noite, eu ouvi seus pios fininhos. Vinha lá de dentro da mata. Vinha bem devagarinho. Quando passou pela frente de minha casa, chegou um vento bem leve junto. Eu ouvi o barulho de seu rabo arrastando no chão, como se alguém arrastasse umas varas de bambu. E piava cada vez mais. Pelo jeito ele estava ou com muita fome ou com muita brabeza.*

O Matim é uma entidade repressora, que, segundo os pais, persegue as crianças e jovenzinhos que ficam na rua até tarde da noite. E no dia anterior, uma quarta-feira, os professores e estudantes tinham ficado em um bar, perto da casa de D. Pupinha, até às três da madrugada, com música alta, dançando e, provavelmente, incomodando o sono dos moradores. Esta atitude nada simpática despertou o Matim Tapereira.

Como o grupo ficaria por lá durante três dias, fui até o Lago Cuniã, distante uns 20 quilômetros Madeira abaixo e entrando à esquerda uns 40 quilômetros pelo igarapé Cuniã, de águas limpas e negras, com vegetação exuberante em todo o trajeto, pássaros os mais exóticos possíveis, e muito peixe saltando na água. Ao final deste trajeto, quando parece que a gente está retornando ao paraíso terrestre, chega-se ao Lago Cuniã, um conjunto de pequenos lagos interligados e de uma beleza inesquecível. Lá me

hospedei na choupana do *"seu"* Chico, um velho morador do local, pescador desde seu nascimento, conhecedor de todas as lendas e histórias da região ribeirinha e do lago, e um camarada formidável: simples, integrado no meio ambiente, boa prosa, pescador afamado, hospedeiro de primeira, pai de uma prole numerosa. Com ele fiquei dois dias, conversando muito, rindo de tudo e pescando.

Pouco se importou com o que eu pesquisava. O que ele queria era aproveitar a presença de um ouvinte diferente, que ouvia sua prosa com delícia e ria fartamente de suas histórias.

> *Os índios Muras moravam por aqui tudo. Meu pai chegou do Ceará para trabalhar no seringal dos Ribeiro. Era um nordestino duro, trabalhador, cabeçudo. Logo ganhou uma carreira de seringa e se botou a trabalhar. Era dureza. Ele dizia que quando algum companheiro maltratava as seringueiras, a Mãe da Seringueira ia na frente batendo nas canecas para que elas não dessem leite, e por um bom tempo nem adiantava o cabra andar a carreira que voltava para casa com a panela vazia.*

Foi ótimo esse contato, uma vez que andei de barco pelo lago ao cair da tarde, vi os locais onde os peixes se concentravam na época das águas baixas, fui levado até uma parte funda do lago, chamada de Poço Preto, onde mora o Cobra Cunhã.

> *Quando os seringueiros foram chegando nessa região vieram sem mulher. Um deles se engraçou pela filha do cacique dos Mura, e ela se chamava Cunhã. E um dia de tarde, voltando da carreira de seringa, roubou ela, se aproveitou dela bem ali na beira do lago, e depois a esfaqueou e jogou dentro d'água. Mas ela não morreu, e sim se encantou, transformando-se numa cobra grande e ainda hoje mora aqui no lago, dentro do Poço Preto. Ela que criou isso aqui e sustenta isso aqui. Se ela sair daqui tudo isso se acaba. Há uns tempos passou aqui dois aviadores e viram ela dentro do poço, bem grandona. Esse poço acho que nem tem fundo. Já vieram uns caras aqui com um aparelho para medir a fundura, mas não acusou nada. E ela nunca deixa ninguém daqui ter mais que os outros. Minha mãe mesmo já chegou a ter mais de vinte cabeças de gado, mas um dia o gado começou a morrer todinho, e até minha mãe também morreu. Já faz bastante tempo.*

Conforme tese defendida por **Silva** (1995), o mito cria o lugar e também explica as relações das pessoas com o lugar e entre si. Soube depois que o presidente da Associação dos Moradores do Cuniã havia deixado afundar o barco que o Governo do Estado colocara à disposição da comunidade para transportar o pescado, as pessoas e gêneros de primeira necessidade, e que agora comprara um barco e ele é quem fazia este transporte, sendo que não mais trazia o pescado para vender na cidade, mas comprava o pescado dos companheiros a preço de banana, revendia na cidade e estava ganhando um bom dinheiro por isso. Daí fiz uma das leituras sobre o que *"seu"* Chico talvez quisesse dizer com o "*nunca deixa ninguém daqui ter mais que os outros*".

E por dois dias vivi a magia das águas e das florestas, bebendo da cultura e da história de uma família e seus vizinhos que constróem este ambiente mágico para viver em perfeita harmonia com o seu universo. E na noite do segundo dia, reunidos em volta do fogão, em meio à fumaça de folhas secas e verdes produzida para espantar carapanã, mais uma "*roda de causo*" se formava, com a família do *"seu"* Chico, mais os quatro que havíamos ido da cidade, e mais os filhos e a esposa do seu Vargas, vizinho do *"seu"* Chico. O ambiente era a propósito: na beira do lago, em plena floresta, na varanda de uma casa de palha, em plena noite marcada pelo clarão do fogo e pela fumaça. Então, quando a conversa ia longe, eu ouvi a seguinte narrativa:

> *Norato Cobra Grande era encantado numa cobra, numa cobra muito grande. Eram em dois: ele e a irmã dele. Daí a irmã danou a malinar o pessoal. O pessoal ia descendo o rio na canoa e ela alagava a canoa e deixava o pessoal morrer. Ela fazia tudo isso. Norato cobra grande sempre dizia a ela: "Não faça isso. Você não tem precisão de fazer isso com o pessoal. Porque você faz uma coisa dessas? Alaga o povo que vai na canoa só para matar afogado!". A irmã não dizia nada e continuava malinando o pessoal. Quando foi um dia ele vinha nadando e encontrou-se com a irmã dele e outra cobra braba*

> *com quem ela estava amigada. Norato foi então reclamar que ela não devia fazer aquilo, pois que eles eram encantados, não eram cobras verdadeiras. Aí a cobra braba se arvorou de valente para o lado dele, e tiveram uma briga danada. A água se fervia onde eles estavam brigando, um tremor de água medonho. Até que Norato venceu a cobra braba e a matou. Depois da morte do amante a irmã e Norato brigaram muito. Ela estava muito zangada com o irmão. E Norato também não agüentava ver o que a irmã fazia com as pessoas. Tiveram então uma violenta briga, e Norato acabou matando a irmã. E então ele vivia pelos rios, e de noite sempre se transformava em homem para ir nas festas. Um dia ele dançou a noite toda na festa. E quando foi lá pelas cinco da manhã ele foi embora. Havia deixado a casca dele abandonada numa casa, na beira do rio. Quando ele se transformava em pessoa, tirava aquelas cascas que as cobras têm. Ao chegar em casa muito cansado se transformou em cobra. E agarrou no sono. Ao acordar, numa certa hora do dia, estava uma multidão de gente espiando aquela monstra cobra. Ele assustado correu e entrou na água. Depois de muito tempo Norato transformou-se em pessoa e falou para um camarada que ia aparecer uma cobra muito grande e que ele atirasse na cobra, mas não atirasse para o lado da cabeça, mas sim para o lado do rabo. Assim o encanto se desfazia. Depois de alguns dias, quando o homem deu fé, estava aquela monstra cobra perto dele. Ele ficou tão nervoso que ao atirar acertou na cabeça, bem nos olhos. Ele não morreu, mas ficou cego. E assim acabou o encanto e a lenda do Norato Cobra Grande.*

Poderíamos destacar muitas "*moral da história*", mas a prosa de *"seu"* Chico, desde suas primeiras narrativas persegue uma linha praticamente monotemática em que ele discute a presença da ordem, do *status quo*, que, se for quebrada, tem que ser restabelecida. Sua narrativa tem esta proposta: há uma ordem, ela é quebrada; há uma briga, a ordem é restabelecida.

Visitei também muitas outras pessoas que eram tidas como boas contadoras de causos, moradoras da zona periférica de Porto Velho, e que tinham vivido em contato com regiões ribeirinhas. Me deliciei com suas histórias.

> *Lá em Lábrea conheci uma família que teve uma criança. Antes que ela fosse batizada, o curupira entrou na sua casa um dia de noite e levou a criança. Foi aquele desespero. A mãe foi procurar um monte de benzedor e um deles disse que ela fosse*

> *procurar a criança que um dia ela ia achar. Passou-se muito tempo, e a mãe procurando sempre. Passado mais de ano, ela estava procurando numa mata fechada onde um caçador tinha sido enfeitiçado pelo curupira, quando ela viu em cima de um pau grande o curupira com a criança no colo. Ela gritou, se desesperou, e ficou mais fula ainda quando ela ouviu que a criança chamava o curupira de mãe. O bicho se mandou e ela nunca mais viu seu filho.*

Realmente é encantador o modo como eles contam suas histórias, fatos acontecidos aparentemente com eles mesmos:

> *Quando eu morava em casa dos meus pais, no interior do Amazonas, eu gostava de caçar. Um dia um padrinho meu me ensinou como matar todo o bando de queixada, de porco do mato, e fui seguir seu conselho. Meu irmão e eu fomos bem armados e com muita munição procurar o rebanho, e encontramos a dois dias de nossa casa. Fizemos como ele nos explicou: matamos o queixada-guia e enterramos o bicho com o focinho virado para direção de nossa casa, pois o padrinho disse que isso ia amarrar a manada, e eles não poderiam sair dali. E foi isso mesmo que aconteceu, e a gente viu aqueles duzentos porcos do mato andar para lá e para cá, como se tivessem perdido e rumo, e a gente só atirando. Chegou uma hora, quando a gente já tinha matado mais de trinta bicho, que comecei a ficar com medo e disse para o meu irmão que a gente devia parar com aquilo. Aí desenterramos o guia e a manada foi embora.*

E no Mercado do Um, uma construção antiga onde há muitos pequenos comerciantes vendendo de tudo, em meio às mil tralhas de sua banca, *"seu"* Benedito, um seringueiro filho de seringueiro, que quando adulto virou barqueiro no Rio Madeira, tem mil histórias de encantos no seu repertório, e constantemente ele reúne alguns companheiros ao seu redor e nessa hora as bancas viram ambiente mágico e os companheiros e clientes viajam na imaginação da prosa cativante daquele senhor baixinho, cearense, voz arrastada e alegre, óculos caídos por sobre o nariz e mel nas palavras:

> *O vizinho da gente, lá para as bandas de Costa Marques, no seringal do Pedro, tinha uma filhinha pequena que um dia sumiu. Juntou-se muita gente, tudo cabra experimentado em andar no mato e procuramos durante três dias e nada. Não tinha carreiro de seringa que não se passou, e cada buraco,*

> *barranca de igarapé, nascente, tudo foi revirado. O pai da menina foi num rezador e ele garantiu que deviam procurar mais que achariam a garota. No sétimo dia meu pai procurava perto de uns grotões e viu o curupira, cabelos compridos, pés virados, com cara de guri levado. Logo ele sumiu e meu pai foi até onde ele estava, e lá estava a menina, na toca de um tronco, bem alegre, forte e com saúde. Foi uma festa no seringal.*

A floresta e o rio estão presentes em praticamente todas as narrativas:

> *Levantei cedo naquele dia, e como sempre me preparei para o trabalho. Morava sozinho numa casinha de palha perto do meu carreiro de seringa. Fiz um café, tomei, fiz minhas orações costumeiras, botei a faca na cinta, a espingarda nas costas, peguei os apetrechos e sai. Ainda estava muito escuro. Fui cortando as seringas e cantando. Eu gostava de cantar umas rezas e isso fazia o tempo passar desprevenido. Já estava claro, bem claro, quando eu dei fé e estava perdido. Seis anos já que eu passava todo santo dia por aquele carreiro, e naquele dia eu estava perdido. Olhava, e olhava e tudo me parecia estranho. Dei uma voltas para ver se me achava, e nada. Então me lembrei que podia ser o curupira, querendo se divertir comigo, me fazendo de doido. Peguei logo meu cigarro de palha e acendi e coloquei ele aceso numa forquilha de pau numa encruzilhada da picada; virei minha camisa do avesso e cortei um pedaço de cipó e trancei uma rodilha, guardando bem as pontas, para ser difícil de achar. Quando fiz tudo isso parece que minha vista se clareou, e eu vi muito bem onde estava. Era o curupira que estava me prendendo no mato.*

"seu" Benedito, alegre no meio daquela gente presa no seu "*causo*", cheio de emoção viva, nos contou a seguinte narrativa a respeito da Cobra Norato:

> *Minha avó diz que existiu a cobra Norato. O Noratão, diz minha vó, que existia uma mulher que estava nos tempos dela, e foi ficar no porto, aí se engravidou. Foram ver a história dela e não tinha pai. As parteiras apalpavam e era filho. Nasceram duas cobras, um macho e uma fêmea. Aí fizeram um tanque grande e colocaram elas aí para se criarem. Esconderam o fato, porque a moça era muito bonita. Aí elas se criaram até ficarem grandes, aí uma falou, o macho, que não podiam ficar aí, tinham que ir para o rio. Com muita pena soltaram as cobras. O macho era o Honorato, a fêmea não lembro o nome dela. Sempre vinha visitar a mãe; na terra se transformava em pessoa e na água em cobra; vinha visitar a mãe escondido. Quando um dia Honorato falou: "Mãe, eu quero me desencantar e vocês tem que me ajudar, tem que fazer assim: eu venho numa festa, a minha irmã não quer vir, ela casou com outra cobra e vai ficar*

> *por lá, eu venho na festa, aí tem que arrumar uma pessoa que tenha coragem, ela tem que entrar na minha boca, ir lá dentro no gogó, dar uma facada, que a faca entre todinha no pé da língua, aí o sangue vem todo na pessoa, mas a pessoa não precisa ter medo, aí eu me transformo. Deixo a casca e viro gente para viver com a senhora. A mãe arrumou a pessoa, aconteceu numa praia, a pessoa era corajosa, ela foi lá e enfiou a faca, saiu fora todo melado de sangue, entrou na água, se lavou e veio para casa, e com três ou quatro horas que estava em casa, o Honorato chegou para fazer a vida com a mãe, foi na cidade de Salto Paioroca. Honorato veio feito homem e permaneceu com a mãe até a morte, a irmã ficou no rio.*

"seu" Benedito apresenta sua visão moral na narrativa de Cobra Norato. Mesmo ele sendo um trabalhador, estar falando com trabalhadores, tal elemento não aparece em sua narrativa. Será que o fato de ele ter se convertido há uns cinco anos para a Igreja Assembléia de Deus poderia explicar este seu olhar moralista? Conheço um outro irmão dele, que não tem nada de moralismo em suas narrativas, logo talvez isso não tenha vindo por educação familiar. Mas o fato é que *"seu"* Benedito revela preocupações morais com a mãe, com as crianças, e principalmente dedica tempo à relação do filho com a mãe.

Ao fazer esta opção de captar as narrativas exatamente destas pessoas, fica claro que fiz um recorte social, buscando a fala dos que estão à margem não só dos rios e igarapés da região de Porto Velho, mas também à margem da sociedade dominante. Assim o lugar social da produção da fala é o lugar da exclusão, da fala que não determina hegemonia no arranjo das classes sociais.

Estes falantes não usam dos meios de informação que Gutemberg ou Marconi ou Bell ou mesmo Gates colocaram à disposição do mundo, e nem precisam destes para garantir sua identidade enquanto classe social. Até diria que o uso destes meios de comunicação funciona exatamente na direção da descaracterização da ideologia da classe popular, no

mascaramento dos conflitos, no velamento do real dividido (Althusser). Não é o próprio meio que se apresenta como um depravado, mas o uso que se faz deles. Antes, a classe popular desenvolve uma "*manha*", na concepção de Paulo Freire, para se defender do poder avassalador dos que dominam, e o uso da sua fala, expressando sua realidade, lendo seu mundo, falando de seu trabalho, divulgando sua ideologia, é de fundamental importância.

Isso nos leva a defender, para a análise da narrativa, não suas invariabilidades (a repetição), mas antes a estrutura social onde ela circula, uma vez que o sujeito se faz na sua inserção social pelo trabalho e então torna sua uma fala que o ultrapassa e o constitui. As narrativas populares contém, nesse sentido, um ganho para a visão de classe, uma vez que é um instrumento típico da classe, determina o lugar social, desvela o real e aponta a constituição possível: o adonar-se de uma língua é adonar-se de uma visão de mundo, e como mudam as línguas, mudam também as representações de mundo que com elas construímos. Trata-se, então, de encontrar, dependendo do ponto de vista, aquilo que muda no que se repete e aquilo que repete no que muda.

A provocação para que eu escolhesse formar este *corpus*, com narrativas de "*Cobra Norato*" foi o prazer sentido pela leitura de Cobra Norato de Raul Bopp aliado à vontade de saber se na região ribeirinha de Porto Velho também poderia ser encontrada, ainda hoje, a narração deste mito. Uma vez constatado que sim, o desafio era captá-lo narrado em "rodas de causos". Durante o tempo de pesquisa de campo, que se estendeu de Julho de 94 a Julho de 95, participei de três rodas em que o "Cobra Norato" foi narrado: no barco do "seu" Antônio na beira do Rio madeira, atrás do Mercado do Peixe, no Bairro do Cai N´Água, em Porto Velho, em Novembro de 94; na casa do "seu" Chico, às margens do Lago

Cuniã, em Abril de 95; na banca do "seu" Benedito, no Mercado do Um, na Rua Sete de Setembro, em Porto Velho, em Maio de 95; A idade dos informantes variava de 47 anos (Antônio) a 79 anos (Benedito). A roda no barco do "seu" Antônio foi instalada em meio às atividades de descarga do peixe, por volta das 09:00 horas da manhã e os presentes variavam entre seis e nove pessoas, todos homens, devido ao fato de estarem levando o peixe até o mercado; na banca do "seu" Benedito a roda foi se formando a partir das 16:30, quando chegamos em três pessoas, e foi aumentando até sermos doze pessoas a maior parte do tempo, sendo dez homens e duas mulheres, estas minhas alunas; na casa do "seu" Chico ficamos durante dois dias em quatro pessoas (dois professores e dois alunos), e no segundo dia à noite, a partir das 19:00 horas já estávamos ao redor do fogo de muita fumaça, juntamente com quatro vizinhos (o casal e dois filhos pequenos) e mais a família do dono da casa (esposa e filhos).

Além dessas narrativas, coletei outras sete, sendo uma no Dicionário do folclore brasileiro, de Câmara Cascudo; uma na dissertação de mestrado - "*Cuniã: mito e lugar*" do prof. Josué da Costa Silva; uma no livro de Lígia Morrone Averbuck - "*Cobra Norato e a revolução caraíba*", e apresentado por Osvaldo Orico; uma no livro de Sandra Maria M. Castiel - "*Raízes de Rondônia*"; as outras três foram gravadas na região periférica de Porto Velho, sendo que um dos narradores é vigia noturno, mas já foi seringueiro - o "*seu*" Pedro José Neves, que narrou a narrativa 5 do Anexo, e os outros dois são operários da construção civil - "*seu*" Eros Pereira e "*seu*" Joaquim Antônio Laranjeira, que relataram as narrativas 6 e 7 respectivamente.

Assim, o corpus a que esta dissertação fará referência constitui-se de 10 narrativas da "história do Cobra Norato", todas transcritas em Anexo, transcrição feita tornando a fala mais próxima da escrita, uma vez que não

nos interessavam aspectos linguísticos mais restritos, mas as diferenças textuais e discur sivas. Três destas narrativas - aquelas obtidas em rodas de causos - são tomadas como as principais para nossas análises.

- Compadre, eu já estou com fome
Vamos lá pro putirum roubar farinha?
- Putirum fica longe?
- Pouquinho só chega lá

Raul Bopp

CAPÍTULO II

A NARRATIVA FORA DA RODA

- Há tanta coisa que a gente não entende, compadre
- O que é que haverá lá atrás das estrelas?

Raul Bopp

Consideradas as diferenças óbvias entre cada uma das narrativas que constituem o corpus deste trabalho, e ao mesmo tempo o fato de que todos os narradores e ouvintes se consideravam narrando ou ouvindo a história de Cobra Norato, retomo aqui dois tipos de trabalhos propostos como caminhos para a análise de versões e composições de narrativas. O que forma o eixo da discussão é como as análises dão conta de determinados aspectos da narratividade; o que é considerado eixo principal; o que é descartado como não pertinente.

De um modo geral, a maioria das análises busca os princípios organizadores da narrativa em uma dada situação histórica, referindo-se ao contexto lingüístico como um código operado como uma espécie de dicionário, em que as palavras estão definidas por um conjunto de entradas explicativas, e a totalidade narrativa estaria organizada em vista de uma estrutura, de um modelo universal, que seria necessário extrair dos diferentes contextos em que emergem as narrativas, desbastando-as do que não lhes é essencial.

2.1. UM MAPEAMENTO DAS NARRATIVAS.

A floresta se avoluma
Movem-se espantalhos monstros
riscando sombras estranhas no chão
Árvores encapuçadas soltam fantasmas
com visagens do lá-se-vai

Raul Bopp

Antes de um estudo mais específico e metodologicamente dirigido, faremos uma primeira aproximação, apresentando uma espécie de "*quadro sinóptico*", de "*mapeamento*", do que aparece nos ditos dos narradores. Neste "mapeamento" , classificamos deste já o próprio *corpus* desta dissertação, apresentando as narrativas em grupos considerando-se a forma de sua coleta nesta pesquisa: narrativas obtidas em "rodas de causos", em cenas enunciativas dispondo de clima grupal o mais natural possível, narrativas obtidas a partir de pedido direto do pesquisador para que fosse contada a "história de Cobra Norato", sem que fosse proporcionado ao narrador clima de roda, e narrativas do mesmo mito obtidas na bibliografia compulsada nesta pesquisa.

O mapeamento a seguir apresentado divide, para efeitos de leitura, as narrativos em cinco tópicos: a) identificação de personagens, (com um corte na entrada em cena das duas crianças); b) ações dos personagens; c) festas e desencantos; d) ritos de desencantamento; e) encerramento da história. A leitura vertical permite o contato com toda a narrativa, tal como contada e a leitura horizontal permite a visão geral do tópico, no texto de várias narrativas.

a) Narrativas coletadas em rodas de causos

NARRATIVA 1	NARRATIVA 2	NARRATIVA 3
IDENTIFICAÇÃO		
Minha avó diz que existiu a cobra Norato. Noratão, diz minha vó, que existia uma mulher que estava nos tempos dela, e foi ficar no porto, aí se engravidou. Foram ver a história dela e não tinha pai. As parteiras apalpavam e era filho.	Norato Cobra Grande era encantado numa cobra, numa cobra muito grande.	Honorato, pessoa que morava na região, não sei se ele virava cobra grande. Tenho um amigo que diz que Honorato morava no lugar do pai dele, conhece o resto da família, mas não chegou a conhecer o velho Honorato, mas sabe que tinha mistério.
Nasceram duas cobras, um macho e uma fêmea. Aí fizeram um tanque grande e colocaram elas aí prá se criarem. Esconderam o fato, porque a moça era muito bonita. Aí elas se criaram até ficarem grandes, aí uma falou, o macho, que não podiam ficar aí, tinham que ir pá o rio. Com muita pena soltaram as cobras.	Eram em dois: ele e a irmã dele.	
AÇÕES DOS PERSONAGENS		
O macho era o Honorato, a fêmea não lembro o nome dela. Sempre vinha visitar a mãe; na terra se transformava em pessoa e na água em cobra; vinha visitar a mãe escondido.	Daí a irmã danou a malinar o pessoal. O pessoal ia descendo o rio na canoa e ela alagava a canoa e deixava o pessoal morrer. Ela fazia tudo isso. Norato cobra grande sempre dizia a ela: "Não faça isso. Você não tem precisão de fazer isso com o pessoal. Porque você faz uma coisa dessas?	Esse rapaz que tem aqui enganchou um tarrafão no rio, mandou chamar o Honorato, e ele desceu, foi lá, mergulhou sem aparelho, sem proteção de nada. O rapaz olhou no relógio, e viu que ele passou uma hora e pouco embaixo d'água e soltou a tarrafa. Então diziam que ele virava cobra grande.

	Alaga o povo que vai na canoa só pá matar afogado!". A irmã não dizia nada e continuava malinando o pessoal. Quando foi um dia ele vinha nadando e encontrou-se com a irmã dele e outra cobra braba com quem ela estava amigada. Norato foi então reclamar que ela não devia fazer aquilo, pois que eles eram encantados, não eram cobras verdadeiras. Aí a cobra braba se arvorou de valente prá o lado dele, e tiveram uma briga danada. A água se fervia onde eles estavam brigando, um tremor de água medonho. Até que Norato venceu a cobra braba e a matou. Depois da morte do amante a irmã e Norato brigaram muito. Ela estava muito zangada com o irmão. E Norato também não agüentava ver o que a irmã fazia com as pessoas. Tiveram então uma violenta briga, e Norato acabou matando a irmã.	Um dia o homem que trabalhava com ele mandou ele tirar uma palha, mandou tirar 150 feixes de palha. Daí o rapaz foi tirar no Rio Preto, esse rio que tem aí, já de tarde. Daí diz o velho Vieira, que era compadre do Honorato, vou chamar o compadre pá ajudar vocês a baterem essa palha. Daí eles foram dormir, e às 4 da tarde ele mandou chamar o compadre e disse: 'compadre, tem uma palha lá fora pá mim'. Daí o Honorato foi embora, e levantou cedo, às cinco horas, e foi pá beira do rio, e nem chamou ninguém. Quando foi às sete horas ele chegou com a palha e disse: 'taí a palha, meninos'. E eles disseram: 'O Sr. já trouxe a palha?'. Aí ele disse: 'É, dei três viagens de lá pá cá. 150 feixes, trazia cinqüenta feixes cada vez'. Cada feixe de palha dá em torno de 40 quilos. Esse Honorato tem aí filhos. E faz muito tempo que o esteio da casa dele está lá e ninguém arranca.
FESTAS E DESENCANTOS		
Quando um dia Honorato falou: "Mãe, eu quero me desencantar e vocês tem que me ajudar, tem que	E então ele vivia pelos rios, e de noite sempre se transformava em homem pá ir nas festas.	

fazer assim: eu venho numa festa, a minha irmã não quer vir, ela casou com outra cobra e vai ficar por lá, eu venho na festa,	Um dia ele dançou a noite toda na festa. E quando foi lá pelas cinco da manhã ele foi embora. Havia deixado a casca dele abandonada numa casa, na beira do rio. Quando ele se transformava em pessoa, tirava aquelas cascas que as cobras têm. Ao chegar em casa muito cansado se transformou em cobra. E agarrou no sono. Ao acordar, numa certa hora do dia, estava uma multidão de gente espiando aquela monstra cobra. Ele assustado correu e entrou na água.	
RITOS DE DESENCANTAMENTO		
aí tem que arrumar uma pessoa que tenha coragem, ela tem que entrar na minha boca, ir lá dentro no gogó, dar uma facada, que a faca entre todinha no pé da língua, aí o sangue vem todo na pessoa, mas a pessoa não precisa ter medo, aí eu me transformo. Deixo a casca e viro gente pá viver com a senhora. A mãe arrumou a pessoa, aconteceu numa praia, a pessoa era corajosa, ela foi lá e enfiou a faca, saiu fora todo melado de sangue, entrou na água, se lavou e veio pá casa, e com três ou quatro horas que estava em casa.	Depois de muito tempo Norato transformou-se em pessoa e falou pá um camarada que ia aparecer uma cobra muito grande e que ele atirasse na cobra, mas não atirasse pá o lado da cabeça, mas sim pá o lado do rabo. Assim o encanto se desfazia. Depois de alguns dias, quando o homem deu fé, estava aquela monstra cobra perto dele. Ele ficou tão nervoso que ao atirar acertou na cabeça, bem nos olhos.	
ENCERRAMENTO DA HISTÓRIA		
o Honorato chegou pá fazer a vida com a mãe, foi na cidade de Salto	Ele não morreu, mas ficou cego. E assim acabou o encanto	

Paioroca. Honorato veio feito homem e permaneceu com a mãe até a morte, a irmã ficou no rio.	e a lenda do Norato Cobra Grande.	

Chamo a atenção para alguns pontos destas narrativas (N):

a) É estabelecida uma ligação familiar do personagem, seja com a mãe, seja com o "resto da família" nas N 1 e 3;
b) Nada tem de fantástico a N 1 na identificação, enquanto que N 2 e 3 já aponta a presença do imaginário e do mistério;
c) O fato de ser um casal de filhos que se encantou em cobra é assinalado por N 1 e 2;
d) O desenvolvimento deles no tanque grande e a ida para o rio é detalhado em N 1;
e) A relação conflituosa entre os irmãos e o desfecho sangrento é amplamente explorado por N 2, e está completamente ausente em N 3;
f) A presença de Honorato em festas é assumida como uma forma de desencantamento por N 1 e 2;
g) Cenas de atividades usuais, como desenganchar uma tarrafa ou carregar palha, é a sequência de fatos invocados para expressar capacidade fantástica de Norato, enquanto que a N 2 remete à briga na água enquanto que N 1 tematiza o encantamento através do diálogo com a mãe;
h) Ritos diferentes e armas diferentes são utilizadas por N 1 e 2 para o cumprir o rito de desencantamento.

b) Narrativas obtidas respondendo a pedido direto do pesquisador

NARRATIVA 4	NARRATIVA 5	NARRATIVA 6
IDENTIFICAÇÃO		
A história do Noratão é duas crianças que a mãe jogou na água,		O pessoal que contava as coisas do Noratão dizia que ele era uma cobra, era gente que se transformava em cobra, filho de gente civilizada que nasceu e foi para a água e virava cobra.
Uma era homem e a outra era mulher; ele era um homem bom e a irmã ruim. Não sei o nome dela.	Uma índia teve duas crianças, e com medo da mãe e do pai jogou elas no igarapé. Jogou pensando que elas iam morrer. Mas os dois se encantam. Aí eles cresceram, foram ficando grandes, que o poço não deu mais pá eles ficar dentro.	Contou a minha mãe que a mãe do Noratão quando teve bebê teve gêmeos, duas crianças, e que ele virou cobra e a outra criança ficou normal. Noratão era bom e
AÇÃO DOS PERSONAGENS		
A irmã afundava os barcos.	Então eles saíram pá o Rio Madeira. Lá, então, a irmã dele, que se chamava Norato Cobra Grande, foi e se amigou com uma outra fera, e ficou na boca do rio. Então toda canoa que passava ela alagava e comia. Então ele foi lá matar ela. Chegou lá, de fato ele matou ela, mas foi muita luta, o tempo quase se acaba num temporal, em tudo. Mas matou.	

FESTAS E DESENCANTOS		
		aparecia como pessoa, mesmo nos povoados. Quando chegava a hora de ir embora ele tinha que ir.
RITOS DE DESENCANTAMENTO		
Ele desencantou com um tiro que levou na praia:		
ENCERRAMENTO DA HISTÓRIA		
ele morava na boca do Rio Amazonas.		

Alguns pontos a serem destacados são:

a) A N 5 indica que "uma índia" é a mãe destas crianças;

b) As três narrativas falam dos filhos gêmeos, mas N 6 é a única que fala que "ele virou cobra e a outra criança ficou normal";

c) Há uma porta de passagem entre os fenômenos míticos e os naturais em N 5 ao dizer: "o tempo quase se acaba num temporal";

d) Para N 6 parece normal o desencantamento de Norato sempre que aparecia nos povoados, enquanto que para N 4 o rito é feito com um tiro;

e) Nota-se que as três narrativas, respondendo a pergunta direta do pesquisador, ativeram-se unicamente a uma pequena sequência de ações e de apresentação das personagens, remetendo a um encantamento, sem que qualquer uma delas tenha como efeito para o ouvinte de um "encantamento" com a performance do narrador.

c) Narrativas retiradas de trabalhos anteriores

NARRATIVA 7	NARRATIVA 8	NARRATIVA 9	NARRATIVA 10
IDENTIFICAÇÃO			
Uma mulher indígena tomava banho no paraná do Cacheiri, entre o rio Amazonas e o rio Trombetas, município de Óbidos, Pará, quando foi engravidada pela Cobra Grande.	- Seu Francisco, tem caso do boto engravidar? - Aqui não, mas em outros cantos já ouvi falar que teve, noutros cantos já ouvi falar que teve. Já ouvi dizer que a mulher teve a criança e um pedaço era boto e o outro era gente. Aqui eu nunca vi não, aqui graças a Deus até agora nunca ouvi contar, nunca apareceu também porque o encantado ele vira qualquer coisa, porque eu ouvi contar que a mulher	Contam que certa cabocla engraçou-se de um belo moço que na realidade era um boto.	Honorato era um rapaz que se achava encantado em uma cobra grande e morava no fundo de um rio. Ainda nos tempos da colônia, veio para o Pará em companhia do pai, um português riquíssimo, que instalou uma fazenda no Tocantins, perto da cidade de Mocajuba, a fim de cultivar cacau.
Nasceram um menino e uma menina, que a mãe, a conselho do pajé, atirou ao rio, onde se criaram, transformados em cobras-d'água. O menino, Honorato, Norato, e a menina, Maria Caninana, andavam sempre juntos.	teve dois filhos, ela morava lá num igarapé, num afluentezinho né, ai a dona mexeu por lá e ganhou dois nenen. Rapaz, a mãe dela não sabia e agarrou as duas crianças e jogou na água, num poço, num rio. Lá eles se encantaram, os dois, o rapaz e a moça, ai foram crescendo, crescendo, foram crescendo, quando o poço não deu mais para eles, eles	Dessa união nasceram duas crianças gêmeas: um menino e uma menina. Confusa, a jovem mãe resolveu consultar um pajé para decidir sobre o destino das crianças. O pajé mandou, então, que ela abandonasse os filhos, pequeninos, às margens do rio. Assim foi feito. Quando escureceu a mãe deitou os dois filhinhos na beira do rio e foi	

	saíram pro rio, os dois, né?	embora. As crianças abandonadas tornaram-se, desse modo, encantadas.	
AÇÃO DOS PERSONAGENS			
Norato era bom e Maria má, virando embarcações, matando náufragos, perseguindo animais. Mordeu a Cobra de Óbidos e esta, estremecendo, abriu uma rachadura na praça da cidade. Norato foi obrigado a matar a irmã para viver sossegado.	- O Rio Madeira? - É o Rio Madeira, aí foram se criando, ficando uma cobra grande mesmo, até o nome dele se chamava Norato Cobra Grande, agora a irmã não lembro direito o nome dela, parece que era Maria Caninana, aí eles cresceram e ficaram grande, aí a irmã dele se casou lá pá baixo do rio, com outro bicho encantado de boto, outra fera e toda embarcação que passava ela atacava par comer o cara, a pessoa. Aí esse Norato Cobra Grande, irmão dela, soube aí ele disse: eu vou lá matar ela porque ela tá comendo o povo, o pessoal e não é par ela fazer isso. Aí chegou lá e topou ela com o cara, outra fera, aí foi lutar par matar ela, lutaro, lutaro muito até que ele conseguiu matar ela, aí ele veio	Norato, o menino, virou uma cobra mansa, bondosa. Porém sua irmã, chamada Maria Caninana, era um verdadeiro poço de maldades, gostava de virar canoas e lanchas e aparecia no meio da noite para assombrar os viajantes cansados, que passavam em suas pequenas embarcações. Maria Caninana sentia prazer em vê-los, apavorados, desaparecer, tragados pelas águas barrentas dos rios. A terrível figura de Maria Caninana era temida por todos os ribeirinhos. Sua maldade era tanta, que seu irmão, Norato, não suportando mais, acabou por matá-la.	

	embora,		
FESTAS E DESENCANTOS			
À noite, a Cobra Norato desencantava, tornando-se rapaz alto e bonito, indo dançar nas festas próximas ao rio. Na margem ficava o couro da cobra, imenso e aterrorizador, mas inofensivo.	aí quando ele ia par festa ele saia na praia, aí deixava a capa na praia e ia par festa e dançava a noite todinha, até madrugada. Quando tava na hora de ir embora ele pegava a capa e "tepei" pro rio, ele era uma cobra, uma serpente muito grande, aí quando ele ia par festa largava a capa dela lá na praia e ia a festa e dançava a noite todinha. (narrado por Francisco e gravado e transcrito por Josué da Costa Silva - 1993)	Norato, como filho de boto que era, adorava festança. Onde havia folgança, lá estava ele: dançando, namorando e bebendo cachaça. Mas como não podia dançar e namorar no corpo de uma cobra, Norato, sempre que ia divertir-se ou pernoitar na casa de sua mãe, saía da pele de cobra que lhe servia de envoltório, deixando-a abandonada na beira do rio. Na verdade, Norato detestava ter que se transformar em cobra.	O rapaz tinha seus vinte anos mais ou menos e era dado a conquistador. Certo dia, andando pela praia, foi atraído pela beleza de uma uiara e levado para o fundo das águas. Nunca mais se teve notícias do moço. Passados alguns anos, começou a aparecer pelas redondezas. à meia-noite, o vulto de um moço que dança e que se diverte nos dançarás, mas que some de madrugada, sem que se saiba para onde vai.
RITOS DE DESENCANTAMENTOS			
Se alguém deitasse um pouco de leite na boca da cobra e desse uma cutelada na cabeça, que merejasse sangue, acabar-se-ia a penitência e Honorato voltaria a ser um rapaz. Ninguém tinha coragem; mas um soldado em Cametá, no rio		Por isso, vivia implorando às pessoas que o desencantassem. Porém, o tal desencantamento não era tarefa fácil; quem quisesse desencantá-lo teria que ter muita coragem: era preciso golpear com uma faca a grossa pele da	

Tocantins, cumpriu as exigências		cobra, até tirar sangue. E nenhum caboclo daquelas bandas era corajoso o suficiente para tanto. Contam que a pele do bicho era tão asquerosa e assustadora, que mesmo o cabra mais valente temia se aproximar dela. Até que chegou por lá um corajoso soldado, vindo do interior do Pará. Decidido, deitou leite sobre a sebosa pele do bicho e golpeou-a longamente com seu sabre até minar sangue quente e escarlate.	
ENCERRAMENTO DA HISTÓRIA			
e Honorato desencantou-se (Narrada por Luís da Câmara Cascudo, em Dicionário do Folclore Brasileiro).		Não fosse isso, Norato não teria virado homem para sempre. Nas profundezas dos nossos caudalosos rios, dizem as velhas caboclas, há algo mais do que os bichos que conhecemos. Lá, dorme gente que sumiu nas águas e não morreu... ficou encantada (Sandra Maria Magalhães Costa Castiel, in: Raízes	Toda a gente acredita que é Honorato que passou a chamar-se Cobra-Norato e surpreende as populações incultas com sua aparição periódica (Narrado por João Hosanah de Oliveira, coligido por José Coutinho de Oliveira e apresentado por Osvaldo Orico in. Averbuck, L.M. 1985)

		de Rondônia, Porto Velho, 1990).	

Alguns pontos a serem destacados:

a) Apenas a N 9 é que faz da mãe uma cabocla, e ela ainda consulta o pajé, e a gravidez vem através de um boto encantado, que era um "belo rapaz";

b) A transcrição de N 8 conserva a participação do interlocutor fazendo intervenções na narrativa. É interessante perceber que o encante nesta narrativa é decorrente do fato de a mãe (a avó) ter jogado os bebês na água, porque "não sabia" certamente de sua gravidez;

c) Os ritos de desencantamento de N 9 e 7 são os que incorporam a presença de leite, junto com as armas, que são armas brancas;

d) A N 10 apresenta um quadro bem diferente das restantes, ao colocar Norato como um moço português, namorador, e que foi encantado pela uiara.

A leitura vertical das sequências consideradas neste mapeamento mostram de imediato que cada narrativa aponta para elementos diferentes, havendo semelhanças, diferenças e cruzamentos, quer entre elas, quer entre a narrativa de Norato e outros mitos (por exemplo, a gravidez a partir de uma relação com o boto).

2.2. UM OLHAR ESTRUTURALISTA.

- Ai, eu era um rio solteiro
Vinha bebendo o meu caminho
mas o mato me entupiu
Agora estou com o útero doendo ai ai

Raul Bopp

Estudos estruturalistas voltados para a narração foram desenvolvidos principalmente por A. J. Greimas, Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette e Tzvetan Todorov. Quem principiou a moderna análise estruturalista do mito foi Claude Lévi-Strauss com a obra *A Estrutura do Mito*, cuja metodologia foi transplantada para análise de narrativas.

O formalista russo Vladimir Propp já havia reduzido ousadamente todos os contos folclóricos a sete "*esferas de ação*" e a 31 elementos fixos, ou "*funções*". E A. J. Greimas, ainda julgando demasiadamente empírico o esquema de Propp, resumiu ainda mais a sua exposição, criando os "*actantes*", que não caracterizam nem a narrativa específica nem o que são os personagens, e sim o que fazem, formando uma unidade estrutural. Os seis actantes - Destinador vs Destinatário, Sujeito-herói vs Objeto-valor, Ajudante vs Oponente-traidor - podem resumir as várias esferas de ação de Propp. Todorov cria a análise gramatical, ao analisar o Decameron de Bocaccio, e estabelece que os personagens são como substantivos, seus atributos são como adjetivos e suas ações como verbos. Estes analistas estabeleceram para a narrativa os três níveis de descrição: nível das funções (funções em Propp), nível das ações (os actantes de Greimas) e nível da narração ("*discurso*" em Todorov)

Claude Bremond, inserido neste contexto, busca a lógica dos possíveis narrativos, e se permite dois caminhos: análise e descrição das técnicas de narração, traçando um mapa de possibilidades lógicas da narrativa que deveriam ser seguidas sob pena de transformar o narrado em ininteligível, e a aceitação de um universo particular da narrativa, chamada por ele de gênero, que também obedece a este mapa de possibilidades. Assim ele permite ao narrador realizar suas escolhas, mas elas sempre atenderão a escolhas possíveis, previsíveis, lógicas.

Roland Barthes analisa as narrativas a partir das unidades narrativas mínimas e busca um princípio de unidade na significação, e garante esta ao afirmar que "*a narrativa só se compõe de funções: tudo em graus diversos, significa aí. Isto não é uma questão de arte (da parte do narrador), é uma questão de estrutura*". E separa as funções em duas grandes classes: a) funções distribucionais - que ele faz corresponder às funções de Propp, depois retomadas por Bremond; b) funções integrativas, que são os índices que explicam o "*para que serve*" e se reportam às ações dos personagens ou à narração mesmo. Ao falar de autor e narrador de narrativas, Barthes afirma que *"o autor material de uma narrativa não se pode confundir em nada com o narrador desta narrativa*".

Gérard Genette, em seu *Discours Narratif* (1972), estabelece uma distinção na narrativa entre *récit* - a ordem dos acontecimentos, *histoire* - a seqüência na qual os acontecimentos se deram, e *narration* - o próprio ato de narrar. Os formalistas russos já distinguiam entre "*tramd*" e "*história*". Na análise da narrativa, Genette identifica quatro categorias centrais: a) ordem temporal da narrativa; b) duração dos episódios; c) freqüência dos acontecimentos; d) modo de contar a narrativa, que se subdivide em distância da narração com seus próprios materiais, e perspectiva, que é o ponto de vista de quem narra.

Jítrik (1979), ao analisar a estrutura do texto como formador de seu gênero, enumera seis elementos combinatórios entre si: a) personagens; b) procedimentos de relato; c) tema; d) descrições e explicações; e) ritmo; f) linguagem empregada. Da combinação destes elementos e da sua ordem resulta uma organização que denota que texto foi formado. No romance psicológico, por exemplo, o centro organizador é o elemento personagem; no romance social o elemento organizador é o tema.

Um trabalho que se coloca nessa mesma linha é o de Rosa Helena Blanco Machado - *Algumas questões sobre a narrativa (elementos essenciais e elementos não essenciais da narrativa).* Ela busca analisar a narrativa como discurso, mas toma como base a proposta de Labov e Waletzki (1967 e 1972) que apresentam um estudo da narrativa a partir de seus componentes estruturais e funcionais.

Nesse trabalho, Machado apresenta a proposta de Labov e Waletzki em que a estrutura geral da narrativa é governada por cinco funções narrativas: a) orientação - serve para orientar o ouvinte a respeito de pessoa, lugar, tempo e situação; b) complicação - corpo de cláusulas narrativas que contém os acontecimentos; c) avaliação - revela a atitude do narrador em relação ao ouvinte no sentido de informá-lo; d) resolução - ; e) coda - traz a perspectiva ao momento presente. A autora discute esta proposta e apresenta uma nova composição estrutural, em elementos essenciais da narrativa - complicação e resolução, e elementos não essenciais da narrativa - avaliação, orientação e coda. A autora ainda analisa o critério da juntura temporal e das marcas lingüísticas de natureza verbal, onde os verbos de ação ocorrem nas cláusulas essenciais, enquanto que verbos de estado e de processo mental (Halliday) ocorrem nos elementos não essenciais. Além disso o aspecto perfectivo das formas verbais aparecem nas cláusulas narrativas e os aspecto imperfectivo nas cláusulas não narrativas.

Platão e Fiorin (1992:291) definem um texto como narrativo por: a) relatar progressivas mudanças de estado que foram ocorrendo através do tempo; b) revelar relação de anterioridade e posteridade entre os episódios relatados; c) não permitir alterar a seqüência dos enunciados sem interferir radicalmente no sentido global do texto.

O estruturalismo estabelece um círculo em que tudo é repensado como linguagem, e analisa como se a linguagem fosse seu tema. Ao mesmo tempo em que o estruturalismo afasta o objeto real a que a linguagem remeteria, afasta também o sujeito humano real e se prende ao sujeito do interior da obra, o personagem. O que sobra disso é um sistema de regras, que possui existência autônoma, e que não se dobrará às intenções individuais, o sujeito submetendo-se ao sistema. Assim, para o estruturalismo, a narrativa não começa e termina na experiência do indivíduo, mas na estrutura pré-existente.

Pode-se tomar o modelo apresentado por Labov & Waleztky(1968), e analisar as narrativas do nosso corpus, para comprovar que o ganho a ser obtido será precisamente mostrar a estrutura que se repete em cada narração.

Os autores citados dividem a estrutura das narrativas em cinco partes, sendo que a primeira é a Orientação, que indica ao ouvinte o contexto em que se dão os fatos narrados, apresentando as pessoas, o lugar, o tempo e a situação. Assim teríamos, na narrativa 1 do nosso *corpus*, como orientação:

1. *Minha avó diz que existiu a cobra Norato.*
2. *O Noratão, diz minha vó, que existia uma mulher que estava nos tempos dela,*

A segunda parte é a Complicação, que é o conjunto de cláusulas que contém os acontecimentos:

3. *e foi ficar no porto, aí se engravidou.*

4. *Foram ver a história dela e não tinha pai.*
5. *As parteiras apalpavam e era filho.*
6. *Nasceram duas cobras, um macho e uma fêmea.*
7. *Aí fizeram um tanque grande e colocaram elas aí pá se criarem.*
8. *Esconderam o fato, porque a moça era muito bonita.*
9. *Aí elas se criaram até ficarem grandes, aí uma falou, o macho, que não podiam ficar aí, tinham que ir pá o rio.*
10. *Com muita pena soltaram as cobras. O macho era o Honorato, a fêmea não lembro o nome dela.*
11. *Sempre vinha visitar a mãe; na terra se transformava em pessoa e na água em cobra; vinha visitar a mãe escondido.*
12. *Quando um dia Honorato falou: "Mãe, eu quero me desencantar e vocês tem que me ajudar, tem que fazer assim: eu venho numa festa, a minha irmã não quer vir, ela casou com outra cobra e vai ficar por lá, eu venho na festa, aí tem que arrumar uma pessoa que tenha coragem, ela tem que entrar na minha boca, ir lá dentro no gogó, dar uma facada, que a faca entre todinha no pé da língua, aí o sangue vem todo na pessoa, mas a pessoa não precisa ter medo, aí eu me transformo.*
13. *Deixo a casca e viro gente pá viver com a senhora.*

A terceira parte é a Resolução, que contém as cláusulas que apresentam os problemas resolvidos. Se em nossa narrativa tomarmos como Complicação o encantamento de Norato que deveria ser desfeito, as cláusulas da Resolução seriam estas:

14. *A mãe arrumou a pessoa, aconteceu numa praia, a pessoa era corajosa, ela foi lá e enfiou a faca, saiu fora todo melado de sangue, entrou na água, se lavou e veio pá casa, e com três ou quatro horas que estava em casa, o Honorato chegou pá fazer a vida com a mãe, foi na cidade de Salto Paioroca.*

15. *Honorato veio feito homem e permaneceu com a mãe até a morte, a irmã ficou no rio*".

Mas poderíamos tomar como Complicação o fato de Norato estar separado da mãe, e nesse caso a cláusula da Resolução seria apenas a cláusula 15. Nas cláusulas 10 e 11, no interior da Complicação, são fornecidas novas Orientações, preparando o clímax da própria Complicação, o que poderia levar à análise desta narrativa como composta por duas diferentes subnarrativas: aquela relativa ao encantamento e aquela relativa ao "desencanto", a unidade se construindo na Resolução deste par encanto/desencanto.

A quarta parte é a **Avaliação** que contém as cláusulas que revelam a atitude do narrador em relação ao ouvinte no sentido de informá-lo. Na narrativa presente não se poderia isolar alguma cláusula que fosse essencialmente de avaliação. É necessário dizer que os autores trabalharam com narrativas de experiência pessoal, em que os entrevistados deviam falar de alguma experiência preferentemente pessoal de perigo de vida. No nosso caso o narrador se manteve o tempo todo na condução do causo, e a única Avaliação que se poderia apontar é aquela que aparece na própria Orientação em que se invoca a avó para dar garantias de existência real de Cobra Norato.

A última parte das narrativas é a **Coda**, o fechamento, que traz o narrado até o momento presente. E aqui novamente se deve dizer que o narrador não trouxe o fato até o momento presente. Talvez essa seja uma característica das narrativas de roda, que não apresentam sempre uma Coda, um fechamento, pois que a roda não fecha, talvez nunca, e as narrativas vão se sucedendo na ordem dos narradores e na ordem do tempo. Talvez se devesse aplicar o termo "*consecução temporal*" a esta

BIBLIOTECA CENTRAL

roda helicoidal, espiralada, que perpassa o tempo, e não apenas buscar dentro da própria narrativa as seqüências temporais.

Certamente há um ganho ao se descobrir que há um esquema estrutural, e Bakhtin já havia antecipado isso ao falar dos tipos clássicos de parágrafo, e apontar que eles indicam "*pergunta e resposta (o autor faz as perguntas e dá as respostas); suplementação; antecipação de possíveis objeções; exposição de aparentes incoerências ou contradições no próprio discurso, etc.*)" (Bakhtin, 1929:141). Assim, toda narrativa tem uma organização, um jeito de se arrumar. Visto que se deve levar "*decisivamente em conta o destinatário e sua ativa compreensão*" (Id.:ib), o que se sacrifica na análise estrutural?

Para obter invariáveis, centra-se a análise no narrado enquanto arcabouço preenchido, e deixa de lado o que está sendo dito, quem está dizendo e para quem está se dizendo nestas circunstâncias. Esta ausência dos sujeitos interlocutores quebra o texto dialógico, performático, e o resume a um texto monológico, em que vale a estrutura, e não seu processo de ir-se fazendo que, nesse caso, não existe. São perdas que, na hipótese deste trabalho, reduzem o diferente ao mesmo por dar à identificação do mesmo uma centralidade explicativa da narrativa enquanto produto lingüístico, mas não enquanto processo único de um encontro dialógico, ativo, responsivo, que trazendo o mesmo, faz da narração espaço de construção de sentidos novos postos a circular através de exploração de recursos já conhecidos.

Essencialmente, se aplicássemos o mesmo esquema às diferentes narrativas de nosso corpus, comprovaríamos a existência de cada uma das sequências apontadas pelo modelo, mas não obteríamos suas aproximações e seus distanciamentos. Neste sentido o modelo serviria para analisar toda e qualquer narrativa, mas somente as aproximaria ou

diferenciaria pela presença/ausência de cada uma das sequências previstas, e não apontaria as diferenças internas na mesma sequência.

2.3. UM OLHAR FENOMENOLÓGICO.

- Agora sim
vou ver a filha da rainha Luzia
Mas antes tem que passar por sete portas
Ver sete mulheres brancas de ventres despovoados
guardadas por um jacaré

Raul Bopp

Husserl, ao contrário de Descartes que sustentou a crença mantida pelo homem comum de bom senso de que os objetos existiam independentemente de nós mesmos no mundo exterior, defendia que os objetos podem ser considerados não como coisas em si, mas como coisas postuladas, ou pretendidas pela consciência. Toda consciência é consciência de alguma coisa. Isso é o que Husserl chama de consciência intencional ou intencionalidade. O ato de pensar e o objeto do pensamento estão internamente relacionados, são mutuamente dependentes (Husserl, 1969).

Para a fenomenologia, para termos certeza, devemos ignorar tudo que esteja além de nossa experiência imediata, e o mundo exterior deve ser reduzido apenas ao conteúdo de nossa experiência imediata. Mas como só isso não basta, Husserl foi buscar algo mais que detalhes individuais aleatórios de fenômenos, e trabalhou com um sistema de essências universais, descobrindo o que há de invariável em cada objeto. Era o caminho de "*volta às coisas em si*". E como não estava preocupado com a experiência aleatória, fragmentária, de determinadas pessoas, não se

tratava de uma forma de empirismo e nem de intelectualismo, e nem era uma espécie de psicologismo, já que não estava interessado nos processos mentais observáveis; antes, pretendia desvendar as estruturas da própria consciência, e desnudar os fenômenos em si. Isso deixa claro que a fenomenologia se trata de uma forma de idealismo metodológico, mesmo tentando superar o criticismo kantiano, que fora incapaz de resolver o problema de como a mente pode conhecer os objetos e a realidade que lhe são exteriores (*noumenon* - realidade em si), afirmando que apenas conhecemos os fenômenos (*phainomenon* - realidade tal como se manifesta à nossa consciência). Para Husserl, o fenômeno não é o que se manifesta à nossa consciência, mas é a própria consciência, uma vez que ela é que constitui os fenômenos.

Se o positivismo tirara do mundo a subjetividade, e Kant seguiu o mesmo caminho, a fenomenologia procurava recolocar o homem em seu trono: o sujeito deveria ser visto como a fonte e a origem de todo o significado, mas isso não conduzia ao sujeito e sim ao sujeito do conhecimento, que é a consciência. Ele não é parte do mundo, mas antes responsável pela existência desse mundo.

Uma discussão que a fenomenologia propicia é sobre a coisa real. Que é o real? E essa pergunta vem quando aquilo que faz parte de nossa vida cotidiana se torna um problema para nós, e sobre ela começa a haver um estranhamento, uma surpresa, uma imprevisibilidade, quando não sabemos lidar mais com elas e quando nossa forma de significar não dá mais conta de manter determinada concepção. Real é o que está presente no mundo diante de nós, durante um certo tempo e que se transforma por causa da ação de outros ou em outros. Também as coisas ideais são ontologicamente existentes, mas não são reais, pois são conceituais, são relacionais e intemporais. Ora, ao mudar o conhecimento que se tem da realidade, muda também o sentido que se tem das coisas.

Essa mudança acontece na cultura, e produz mudanças na consciência de quem percebe.

Maria Luiza Ramos, em *Fenomenologia da obra literária*, apresenta um modelo de análise fenomenológica que tem como objetivo realizar "*o levantamento de significações através da atividade constitutiva, tendo como fundamento o próprio objeto, pelo menos enquanto este é passível de fazer face a uma atitude de consciência*" (Ramos, 1969:12). Tal levantamento garante o caráter de realidade ao apontar o aspecto intencional da consciência para as estruturas implícitas na obra literária.

Para a autora, o método de análise fenomenológica se reveste de duas modalidades: em primeiro lugar por ser um "*método de evidenciação*", já que Husserl nem afirma e nem nega coisa alguma, mas antes abstrai o mundo natural, colocando sua existência "*entre parênteses*", e postulando o mundo como percebido; em segundo lugar por ser um "*método descritivo e rigorosamente analítico*".

Tomando o modelo proposto pelo filósofo polonês Roman Ingarden, Ramos analisa os vários "*estratos da constituição da obra literária*". A palavra "*estrato*", mesmo designando uma repartição, é tomada como denotando uma função ontológica da parte em relação ao todo. "*Esses estratos, que compreendem o elemento fônico da linguagem, as unidades significativas de âmbito morfo-sintático, os objetos representados e certas qualidades metafísicas a eles inerentes, conferem à obra literária uma existência sui generis que não é real, nem mental, nem ideal*" (Ramos, 1969:29). Uma obra literária só alcança sua finalidade quando é *percebida*, e para tanto é necessário que ela seja vista de uma certa perspectiva.

Seguindo os passos do método proposto vamos analisar a Narrativa 1 do nosso *corpus*. O primeiro estrato percebido é de *natureza fônica*,

expressa pela utilização de elementos sonoros como recurso estilístico. Tais elementos incluem os fenômenos sonoros, de métrica e de rima e os efeitos modulatórios proporcionados por vogais abertas ou fechadas, que garantem uma intuição sensível da obra literária.

A estrutura rítmica da Narrativa 1 é bastante visível e revela um jogo de linguagem, com dois momentos distintos: a primeira metade da narrativa é composta de frases curtas, executas como uma música de ritmo binário e executada no modo andante, com pronúncia realizada em dois tempos:

> *Minha avó diz que existiu a cobra Norato. O Noratão, diz minha vó, que existia uma mulher que estava nos tempos dela, e foi ficar no porto, aí se engravidou. Foram ver a história dela e não tinha pai. As parteiras apalpavam e era filho. Nasceram duas cobras, um macho e uma fêmea. Aí fizeram um tanque grande e colocaram elas aí pá se criarem. Esconderam o fato, porque a moça era muito bonita. Aí elas se criaram até ficarem grandes, aí uma falou, o macho, que não podiam ficar aí, tinham que ir pá o rio. Com muita pena soltaram as cobras. O macho era o Honorato, a fêmea não lembro o nome dela. Sempre vinha visitar a mãe; na terra se transformava em pessoa e na água em cobra; vinha visitar a mãe escondido. Quando um dia Honorato falou: "Mãe, eu quero me desencantar e vocês tem que me ajudar, tem que fazer assim:*

Nesta primeira parte lemos assim: */Minha avó diz/ que existiu a cobra Norato./ O Noratão,/ diz minha avó,/ que existia uma mulher/ que estava nos tempos dela/ e foi ficar no porto/ aí se engravidou./* Nessa mesma métrica e neste ritmo o texto continua até que Honorato diz */tem que fazer assim:/*. Aqui se inicia a segunda parte do texto, relativamente à métrica, e sua composição é de frases longas, esticadas, com determinação de ações sucessivas, bem descritas, quase cinematográficas.

> *eu venho numa festa, a minha irmã não quer vir, ela casou com outra cobra e vai ficar por lá, eu venho na festa, aí tem que arrumar uma pessoa que tenha coragem, ela tem que entrar na minha boca, ir lá dentro no gogó, dar uma facada, que a faca entre todinha no pé da língua, aí o sangue vem todo na pessoa, mas a pessoa não precisa ter medo, aí eu me transformo. Deixo a casca e viro gente pá viver com a senhora. A mãe arrumou a pessoa, aconteceu numa praia, a pessoa era corajosa, ela foi lá*

> *e enfiou a faca, saiu fora todo melado de sangue, entrou na água, se lavou e veio pá casa, e com três ou quatro horas que estava em casa, o Honorato chegou pá fazer a vida com a mãe, foi na cidade de Salto Paioroca. Honorato veio feito homem e permaneceu com a mãe até a morte, a irmã ficou no rio.*

Um elemento fundamental para a evocação de narrativas é a repetição de palavras e expressões, e a narrativa analisada apresenta alguns conjuntos, como: */minha avó diz/* e */diz minha vó/*; */elas aí para se criarem/* e */aí elas se criaram/*; */sempre vinha visitar a mãe/* e */vinha visitar a mãe/*; */eu venho numa festa/* e */venho na festa/*; */uma pessoa que tenha coragem/*, */a pessoa não precisa ter medo/* e */a pessoa era corajosa/*; */chegou para fazer a vida com a mãe/* e */permaneceu com a mãe até a morte/*.

O aumentativo */Noratão/*, que aparece uma única vez na narrativa, é um recurso estilístico usado para significar intimidade com o personagem e ao mesmo tempo para significar que ele era Cobra Grande. Também ao se referir ao golpe da faca, o termo usado é */entre todinha/* com o diminutivo contribuindo no abrandamento do impacto da ação, mas ao mesmo tempo a palavra permitindo uma leitura com acentuação fônica deslocada para o /o/ (*toooodinha*) que se alonga, garantindo, na própria performance, a extensão e profundidade do corte a ser feito. Estes recursos fônicos produzem efeito que ajuda o narrador a estilizar seu trabalho.

O segundo estrato é o das *unidades de sentido* que possibilita a intuição categorial e é percebido nas estruturas morfo-sintáticas e naturalmente semânticas. O narrador se vale de recursos expressivos para passar um sentido aos vocábulos empregados em sua narração. Quando ele narra o ato de engravidar a forma usada é apassivada */aí se engravidou/* o que exclui a participação de um homem na concepção, fato depois confirmado pela afirmação */e não tinha pai/*. Este não é o

único verbo utilizado de forma inesperada, pois poderíamos citar */se criaram/* como uma implicitação de um ato de abandono; */soltaram/* como uma manifestação da idéia de que estavam presos, escondidos ao menos; */desencantar/* por juntar em uma única palavra a ação contraditória do encanto e do fim do encanto, sendo que o uso do sufixo */des/* amplia e contradiz o acontecido; */casou/* usado para se referir a cobras, antropomorfizando os répteis; */deixo/* ao se referir à casca que seria perdida pelo desencanto, quando esperávamos, provavelmente, outro tipo, talvez mágico, de transformação; e */viro/* para revelar sua transformação em gente, quando um pouco antes ele empregou */transformo/* na narrativa.

Os adjetivos presentes ajudam a criar um texto mais colorido. Assim em */tanque grande/*; */moça era muito bonita/*; */pessoa que tenha coragem/*. Também a linguagem figurada, principalmente por narrar um mito, está presente em cada passo, criando efeitos, estabelecendo metáforas e proporcionando comparações. Assim: */nasceram duas cobras/* já nos introduz no mito, uma vez que sua mãe não era cobra; */aí uma falou/* significa dar voz aos animais, antropomorfizar; */visitar a mãe escondido/* lembra uma cobra se insinuando pelos cantos; */deixo a casca e viro gente/* produz um efeito cinestésico e quase permite visualizar o fato; também é interessante perceber o efeito que causa dizer */no pé da língua/*, */saiu fora todo melado de sangue/*, */veio feito homem/*.

O terceiro estrato é o dos objetos representados e se refere ao mundo criado pelo narrador em um momento dado, as personagens, o ambiente, e que revelam as qualidades metafísicas e permitem a intuição essencial ou eidética. A narrativa que ora analisamos é ambientada em região ribeirinha e trata de uma mulher que teve um casal de filhos que se encantou em cobra. O macho procurou se desencantar porque queria morar com a

mãe, e conseguiu, enquanto a fêmea assumiu um casamento com outra cobra. As concepções presentes nesta narrativa revelam proximidade com a moral familiar: uma mulher engravida sem declarar quem é o pai e nascem cobras; não revelaram o fato para não prejudicar a mulher; o filho-cobra vinha visitar a mãe escondido; ele queria viver com a mãe; ele ficou com a mãe até a morte; a mãe é quem arranja uma pessoa que produz o desencanto do filho; os irmãos não vivem juntos no rio; a filha-cobra casou com outra cobra; ela não quer vir morar com a mãe. São tais concepções presentes na narrativa que nos permitem concluir por formas de vida, valores, padrões defendidos pelo narrador e, provavelmente, compartilhados pelos seus ouvintes.

Ao analisar, pois, a Cobra Norato, a fenomenologia não a veria como uma idéia racional e diria "*esta é a Cobra Norato*" (como suporia o intelectualista), e nem a consideraria um mosaico de estímulos exteriores (como o empirista ou o psicólogo), mas a veria como uma cobra-percebida. Percebida por uma consciência que até pode encará-la como real, uma vez que ela existe na consciência de quem acredita na sua existência real. Assim também o conteúdo do mito é um conteúdo-percebido e uma "*visão de fundo*". No entanto, ao mudar a cultura, ao se ver invadido por outras realidades que destróem o seu mundo, implantando outros seres reais, tal consciência vai mudar seu percebido, mudando o sentido deles.

Uma vez que se consiga encarar o real com outra consciência que não mais a consciência mítica, a partir desta intencionalidade, desta "*consciência de...*", não se poderá voltar mais atrás. Isso significa que estas criações, esses seres ontologicamente criados pelo homem ribeirinho apenas sobreviverão enquanto ele encontrar no seu mundo significados plenos e satisfatórios para estes seres, que satisfaçam sua leitura do real, a partir de sua consciência atual.

Se há ganhos ao se analisar narrativas com as ferramentas da fenomenologia, principalmente ao se garantir a elas uma intencionalidade, o que traz consigo a consciência, que, nesse caso, é o sinal da racionalidade, mas há perdas, e a principal é o encobrimento do sujeito, que se assujeita à consciência-percebida e que se arvora de criador do mundo. Emmanuel Mounier, em seu *O Personalismo*, ao buscar a experiência mais fundamental da pessoa a encontra na comunicação, uma vez que tal ação arranca a pessoa do individualismo, do eu-pessoa, e a transforma em nós-pessoa: "*Quando a comunicação se enfraquece ou se corrompe perco-me profundamente eu próprio: todas as loucuras são uma falha nas relações com os outros - o* alter *tornar-se* alienus, *torno-me também estranho a mim próprio, alienado*" (Mounier, 1950:64).

Paulo Freire se utiliza deste mesmo conceito fenomenológico da consciência como consciência intencionada do mundo, no sentido de contrapor à "*educação bancária*" a "*educação problematizadora*" que responde "*à essência do ser da consciência, que é a sua intencionalidade*" (Freire, 1970:77). Mas Freire não aceita que a intencionalidade seja o ponto de partida, e vai além ao afirmar que a educação problematizadora "*identifica-se com o próprio da consciência que é sempre ser consciência de...* (Id.:ib) e "*é exigência da superação da contradição educador-educando. Sem esta não é possível a relação dialógica, indispensável à cognoscibilidade dos sujeitos cognoscentes, em torno do mesmo objeto cognoscível*" (Id.:78). Por isso Paulo Freire, mesmo se utilizando do conceito posto pela consciência fenomenológica que garante um sujeito-em-percepção, quer garantir sujeitos em diálogo ativo entre si e com o mundo para desencadear um "*percebido destacado*" que poderá ser objeto de ação e de conhecimento, o que deverá gerar bases para a transformação.

O que garante a existência do sujeito é o fato de a consciência ser ativa e reflexiva, e não estar simplesmente à mercê de fenômenos, estruturas ou sentimentos. O sujeito se constrói com vivências individuais percebidas com universalidades.

Assim, as análises fenomenológicas particularizam o sujeito, enquanto perceptores individuais de fenômenos compreensíveis com categorias universais, estruturas, fenômenos ou sentimentos. No centro destas análises há um sujeito, participando da construção de visões de mundo, cuja percepção variará segundo diferentes "leituras" do mesmo texto.

Assim, o dado essencial que se perderia em uma análise fenomenológica seria a fala, a inter-locução, uma vez que apenas a linguagem poderia servir como objeto de análise, e o historicismo daria lugar à presentificação da intencionalidade atual, pois que lembrar é buscar no contínuo temporal uma diferença real entre o que estou vivendo no presente e o que estou vivenciando do passado.

Em certo sentido, ao contrário da análise estrutural que nos fornece um modelo tão abstrato que é aplicável a cada narrativa particular, perdendo suas particularidades, a análise fenomenológica somente se dá em cada "leitura", sem que se disponha previamente de um modelo aplicável, mas apenas indicações para buscar sentidos nos fenômenos percebidos.

Cobra Grande vem-que-vem
Corra imitando o meu rasto
Faz de cota que sou eu
Entregue o meu pixé na casa do Pajé-pato

Raul Bopp

CAPÍTULO III

AS NARRATIVAS NA RODA

- Sapo-boi faça barulho
- Ai Quatro Ventos me ajudem
Quero forças pra fugir
Cobra Grande vem-que-vem-vindo pra me pegar

Raul Bopp

Para a análise das narrativas na roda tornam-se relevantes as propriedades semânticas e pragmáticas do ato da palavra em situação de interlocução. Nesse sentido, ao propor uma metodologia de análise, três eixos de definição devem ser percorridos: a) análise dos traços estruturais das narrativas na roda, e aqui se está entendendo a roda como o momento mesmo em que a narrativa se dá, uma vez que ela é que é o "mote", o lugar e o processo de um acontecimento singular, único e irrepetível, que é a narração; b) as relações estabelecidas neste ato de fala, e aqui se está entendendo desde as relações diretas e necessárias estabelecidas entre o narrador e seu auditório ou seu interlocutor, até o lugar social de onde é produzida a narrativa; c) seus conteúdos, tomando como ponto de partida e de chegada não a "*palavra enquanto palavra*", mas o processo da interlocução, que de forma original vai produzindo uma troca de visões de mundo dentro de um determinado contexto.

3.1 - LUGAR SOCIAL DO NARRAR.

O rio se engasgou num barranco
Espia-me um sapo sapo
Aqui tem cheiro de gente
- Quem é você?
- Sou a Cobra Norato
Vou me amasiar com a filha da rainha Luzia

Raul Bopp

O trabalho oral com a palavra não é exceção na literatura brasileira (falar de literatura para o trabalho oral pode parecer obviamente uma contradição, uma vez que o uso do termo "*literatura*" pressupõe o uso de letras. Tomamos, pois, aqui, literatura como critério estético de produção verbal), uma vez que desde seu princípio, nossa produção literária esteve muito vinculada a funções sociais e religiosas, onde o uso da palavra prevalecia sobre as virtudes do texto, e a improvisação sobre a escrita.

Além disso, o peso histórico e persistente do analfabetismo na sociedade brasileira contribuiu muito para essa concentração do gênio literário na oralidade, e também favoreceu o fato de termos tido poucos autores excepcionais.

Ao tratar de analisar narrativas orais deve-se levar em conta que ela é primitiva, no sentido de que vem junto com a história humana há séculos, tendo sido o gênero que não só acompanhou o homem, como foi a marca da primeira onda civilizatória, quando o gênero humano, ao descobrir os princípios da agricultura, se sedentarizou, formou os pequenos ajuntamentos humanos, organizou normas, leis, fez cultura, memorizou fatos, guardou a história do grupo, e foi constituindo um baú de tradições, lendas, crenças,

fatos, rezas, cantos, nomes, lugares, datas, conhecimentos, que fixaram o desenvolvimento humano.

Quando a escrita foi inventada e divulgada, ela serviu para recuperar e cristalizar as narrativas que, manuseadas pela aristocracia justificava seu poder e seu modo de vida, percorria as bocas populares e legitimava o dito e o feito dos dominantes. O caráter ideológico do mito, das lendas, dos causos, das histórias, das narrativas é fantástico, já que ele garante a divulgação e a permanência entre as classes populares, que os repetem e perpetuam, das idéias que fundamentam o poder dos dominadores, justificando-o.

Platão, em *A República*, discute as condições de transmissão do mito e atribui ao Estado a legitima aplicação de um dispositivo de vigilância, uma vez que a cidade está infestada de "*fabricantes de narrativas*", a começar pelas mães e amas, seguidas pelos velhos e velhas, tagarelas inesgotáveis, que se debruçam sobre os recém-nascidos, e reunindo crianças de pouca idade ao seu redor e "*derramando em seus ouvidos discursos sedutores*", apresentando ficções faladas, e que "*transformam-se em caráter e em natureza, através do corpo, da voz e do pensamento* (Platão, A República,III, 377-395). Ainda segundo ele, cabe aos filósofos modelar os tipos de narrativas que interessam ao Estado, em conformidade com as leis, para formarem "*cidadãos de ouro*". Os narradores ambulantes e os mitólogos vadios não poderiam freqüentar as praças d'*A República*.

O envelhecido Platão, no entanto, em *Leis* destrói sua praça inútil e o espaço social da vigilância do Estado, e convoca o povo para dirigir o rumor, organizar seu curso e fazê-lo circular por milhares de canais "*conservando todos os belos discursos que enunciamos e sempre enunciaremos, mas insistindo no essencial: afirmaremos que, aos olhos dos deuses, a vida mais agradável é também a melhor, e assim todos juntos*

diremos a verdade pura, e melhor do que qualquer outra forma de exprimi-la, persuadiremos aqueles a quem queremos persuadir" (Platão, Leis,II). Era a convocação para que o bom rumor irrigasse em profundidade todos os membros do corpo social e os convencesse com a verdade. E ele reservou aos velhos o papel de administrar a memória comum e a eles está reservado o lugar social de contador de histórias, e direcionadas diretamente às crianças. São eles, afinal, que alcançam o tempo mais longe e estão alheios à vida política, podendo, dessa forma, educar os "*incompletos*" com narrativas sedutoras (*paramúthia*) e com palavras de encantamento (*epoidaí*), transformando tudo em divertimento (*paidiá*), voltado para a melhor educação (*paideía*) (Platão, Leis,II, 659).

Marcel Detienne, em seu livro *A Invenção da Mitologia*, usa do testemunho de Platão para afirmar que na Grécia há recusa de recorrer à escrita entre os homens que têm mais poder na cidade. Péricles teria sido o primeiro, num tempo de grandes oradores, a ler um discurso em público. A escrita, na cidade, era mais para ser vista nos decretos pregados nos muros que para ser lida. Aos poucos seu uso vai ocupando vários campos de atividade e se transformando em "*memória escrita*" que convive com a "*memória social*", cuja transmissão continua a se fazer de forma oral e auditiva.

Ao se colocar o problema da manutenção da tradição e da modificação que se processa na história transmitida oralmente, Detienne reconhece um "*equilíbrio dinâmico entre mudanças e sobrevivências, onde a triagem entre as informações novas e antigas, se efetivamente realizada pela memória de cada um, se faz em função e sob o controle da vida social*" (Detienne, 1992:76). Ele relembra o etnólogo Marcel Maus repetindo a seus alunos: "*não procurem o texto original, porque ele não existe*" e afirma que "*é no ensaio que ela (literatura oral) se fabrica, tomando forma a partir do que chamamos as variantes da narrativa ou as diferentes versões*

de uma mesma história" (Id.:77), e é no ensaio que a variante aparece, pois a repetição proporciona a possibilidade da variação, e só é percebida mais profundamente a partir do fixismo da narrativa ou na escrita ou na gravação.

Ao afirmar que a narrativa tem que sair da boca e ir diretamente ao ouvido, caso contrário ela estará condenada ao silêncio e ao desaparecimento imediato, Detienne afirma: "*Para poder penetrar e tomar seu lugar na tradição aural, uma narrativa, uma história ou qualquer obra falada deve ser entendida, isto é, deve ser aceita pela comunidade ou pelo auditório a que se destina*" (Id.:82)

Angel Rama, crítico uruguaio, ao escrever *A Cidade das Letras*, apresenta esta diferença pondo de um lado a "*cidade real*" que abarca a sociedade como um todo, e de outro lado a "*cidade letrada*" que contempla seu elenco intelectual, sua classe dirigente. "*Enquanto a* cidade letrada *atua preferencialmente no campo das significações e inclusive as autonomiza em um sistema, a* cidade real *trabalha mais comodamente no campo dos significantes e inclusive os afasta dos encadeamentos lógico-gramaticais*" (Rama, 1985:52). Ainda apresenta a cidade física, que "*o visitante percorre até perder-se*" e a cidade simbólica "*que a ordena e a interpreta, ainda que somente para aqueles espíritos afins, capazes de ler como significações o que não são nada mais que significantes sensíveis para os demais, e, graças a essa leitura, reconstruir a ordem*" (Id:53). Essas diferentes leituras de uma mesma realidade dada devolviam diferentes exercícios de poder aos usuários, e não só realizam leituras diferentes, mas necessitavam delas para manter do mesmo jeito as outras leituras. Era o exercício de velar os olhos e vendar, ocultar uma forma de ver o real de outro lugar social. Rama também defende que "*a escritura dos letrados é uma sepultura onde é imobilizada, fixada e detida para sempre a produção*

oral" (Id.:90) ao mesmo tempo em que ela tem poder para estabelecer a submissão da multidão.

Lévi-Strauss, já no final de seu *Mithologiques IV: L'home nu*, introduz em sua obra o conceito de "*mitismo*" e sugere uma distinção entre os níveis estruturados e estáveis do mito e os níveis de probabilidade que poderão manifestar uma extrema variabilidade em função da personalidade dos sucessivos narradores: "*As obras individuais são todas mitos em potencial, mas é sua adoção coletiva que atualiza, se for o caso, seu mitismo*" (Lévi-Strauss, 1971:560). A escuta partilhada é o lugar da fundamentação das palavras transmitidas e das narrativas conhecidas, que passam pela prova da escuta, não importando como distribuam os ditos da tradição.

Quanto à objetivação da obra, na literatura oral ela não é independente do recitante, pois que ela se apresenta como um potencial de normas e tradições que o narrador deve atualizar. O dado não é sua obra, mas apenas um *corpus* literário, um mote criativo, um baú de tradições recolhidas pelo tempo sobre o qual ele vai trabalhar na sua fala. O narrador não só é o transportador do passado para o presente deste baú de tradições, mas também o leitor das realidades novas e atuais que ele pode inserir neste baú, além de selecionar e organizar todos estes elementos que serão usados nesta sua presente ação e por causa destes ouvintes.

Paul Zumthor, em *A Letra e A Voz*, ao se referir aos "*intérpretes*" medievais os coloca como letrados, mesmo que nem sempre lessem os textos, recitando-os de forma decorada: "*tinha antes aprendido de cor o número dos capítulos que compunham a obra, as grandes linhas da ação, os nomes dos lugares e dos personagens; depois, recitando-os, acrescentava, condensava, suprimia, sem tocar no essencial da história e empregando a 'linguagem dos livros'*" (Zumthor, 1987:62). Independente de

sua origem, situação econômica ou sexo, os intérpretes medievais "*não foram, naquele mundo, marginais*", mesmo que se vestissem com roupas chamativas ou excêntricas e se tratassem a si próprios de loucos. Sua presença se dá em todo o espaço social, da mendicância à corte, da existência errante à propriedade de um feudo, da recitação de jograis em festas às viagens diplomáticas (Id.:63-67). "*Pela garganta de todos esses homens (...) pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos*" (Id.:67).

Finalmente, o poder real pode estar na palavra, esta "*palavra fundadora*" de que fala Zumthor, mas que é continuamente recriada pela voz que vai ocupando seu lugar social na corte, no quarto das damas, na praça da cidade, na borda dos poços, no pátio das igrejas, nas casas de família.

Observamos, na pesquisa de campo, a existência deste hábito de narrar histórias, não só entre os ribeirinhos, mas também entre os moradores da periferia da cidade. Esses encontros para "*papear*", para "*pôr a conversa em dia*" são momentos usuais e esperados. Quase sempre os encontros acontecem nas casas das pessoas, de preferência no avarandado, a parte aberta da casa. Na casa do Geraldo a conversa aconteceu na varanda, mesmo sua casa tendo uma sala espaçosa. No "*seu*" Chico sentamos na parte aberta de sua casa, onde também estava o fogão.

A roda formada em espaço aberto se mantém assim como roda aberta, incompleta, pronta para receber os que chegam, e integrada ao meio mais imediato. As figurações, os exemplos, as comparações são mais facilmente apontadas, e seus modelos se baseiam no que é visto. Falar de

longe, de fundo, de grande não encontra dificuldade real. Afinal, aquele mundo é comum, mesmo não sendo unívoco.

As rodas de que participei giravam ao redor do dono daquele lugar social: casa do *"seu"* Chico; banca do *"seu"* Benedito; barco do *"seu"* Antônio; casa do *"seu"* Geraldo; a palavra, no entanto, é democratizada, e todos se adonam dela. Ao menos não percebi nenhuma proibição ao uso da palavra, em nenhuma das rodas, a ninguém. Claro que pode não querer usá-la, como a esposa do *"seu"* Chico que se portou silenciosa e tímida o tempo todo, apesar de instigada pelo marido. A interlocução privilegiada era realizada comigo em todas as rodas de que participei, pois eu era o diferente, mas todos eram ativos, e lembravam ao "*dono do causo*" detalhes, passagens, histórias, tanto para provocar sua narração, quanto para estimulá-lo na sua performance: "*Seu Chico, e aquela da Cobra Cunhã?*" - disse o Januário, apresentando o mote para a narrativa; na casa do *"seu"* Geraldo anotei sei filho de oito anos, o Genílson, dizer: "*Papai, e a caçada das queixadas*". Para fazer esta intervenção é óbvio que ele já ouviu esta narrativa antes e aprecia, tanto que quer ouvir novamente, talvez para reavivar sua admiração pelo pai-caçador-herói.

3.2 - O JOGO DO ATO DE NARRAR.

e mando chamar a Cobra Norato
- Quero contar-te uma história
Vamos passear naquelas ilhas decotadas?
Faz de conta que há luar
A noite chega mansinho
Estrelas conversam em voz baixa
Brinco então de amarrar uma fita no pescoço
e estrangulo a Cobra
Agora sim
me enfio nessa pele de seda elástica
e saio a correr mundo.

Raul Bopp

Walter Benjamin, em seu texto *O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (In: Magia e técnica, arte e política:1994:198), afirma que "*são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza*". E sua afirmação toma como base o fato de que as ações da experiência estão em baixa, ao mesmo tempo em que as pessoas voltam mudas de suas experiências, uma vez que normalmente elas são trágicas: guerras, inflação, governos anti-éticos... Não tendo o que narrar ou simplesmente tendo visto morrer o lado positivo do viver, as pessoas se contemporizam, assumem postura ultra-realista e não aprendem mais a compartilhar experiências e leituras independentes de mundo.

Poderíamos também afirmar que a mudança de ordem na sociedade, na passagem de uma sociedade agrária para uma sociedade industrial, criou um outro lugar privilegiado, que foi a cidade, separando-se por completo da vida rural, e condenando a um plano inferior na escala do poder tudo o que fosse emanado desse lugar periférico. Assim, essa comunicação oral, de pequenos grupos, de pessoas que não marcavam o tempo pelo relógio apressado, que limitavam a extensão do mundo ao limite dos olhos, foi substituída pela informação rápida, controlada, urbana, industrial.

O lugar da narrativa foi sendo ocupado pelo romance, que acompanhou a ascensão da burguesia, e está hoje dominado pela informação, principalmente a veiculada por jornal, que busca verificação imediata e relatos plausíveis. Interessa mais aos leitores do cotidiano saber dos "*acontecimentos próximos*" que do "*saber que vem de longe*". Tal característica é incompatível com o espírito da narrativa. Esta é sempre uma história surpreendente, enquanto que a informação já vem carregada

de explicações. E "*metade da arte narrativa está em evitar explicações*" (Id:203).

A fonte a que todos os narradores recorrem é a experiência que passa de pessoa a pessoa. E dentre os narradores anônimos, dois grupos, para Benjamim, se distinguem: os que viajam muito, e dentre estes os marinheiros comerciantes se destacam, e o homem que viveu sempre em seu país e que conhece as histórias e tradições, e neste grupo se salienta o camponês sedentário. O narrador, neste sentido, tem duas origens distintas: a viagem e o conhecimento de outros mundos, que são sempre novos conhecimentos; a experiência pessoal e coletiva armazenada por aqueles que permaneceram na terra. As "*figuras*" de marinheiro e agricultor, usados metonimicamente por Benjamim, permitem-lhe uma análise da narrativa centrada na experiência própria ou alheia; trata-se de um pensar - o agricultor que recolhe oralmente o saber do passado - e seu contraponto, - marinheiro que coleta em suas viagens, no encontro da oralidade com a escrita, as experiências alheias e as transmite - produzindo assim um conjunto que interpõe, conflitua e redimensiona experiência pessoal e local com experiência alheia e externa. É o conflito do *ego* com o *alter*, sendo que ambos correm o risco de se encontrarem no *alienus*, o que os arrancaria do *locus* de produção da vida e da experiência e os assujeitaria.

As narrativas guardam dentro de si uma dimensão testemunhal, como tentativa de dar conta do real, e como uma maneira de apresentar razões para a existência das coisas e dos seres. Nesse sentido que a narrativa procura uma experiência da totalidade, e foge das tarefas específicas produzidas pelas estruturas científicas, sociais e culturais, se permitindo imaginar, fantasiar, educar, brincar, filosofar e teologizar. Claro que faz isso conhecendo a realidade, não fugindo dela, e apresenta uma leitura da estrutura natural e social deste real, apresentando fortes evidências empíricas (Borges, 1995:11). Tal postura desemboca na construção de uma

racionalidade para o mundo circundante que desincumbe a narrativa de uma função cientificizante.

Nenhum dos paradigmas de narrador coincide com a figura do informador, um jornalista por exemplo, que ao trabalhar com um fato exige que ele seja recente, próximo e que venha carregado com todas as explicações, o que lhe garante a autenticidade. Aqui é bom dizer que, ao pretender distanciar-se do narrar mítico, o informador científico mitifica-se, ao supor que a ciência que ele manipula está autorizada a dar conta do universo. W. Benjamin fala da ausência do "*contexto psicológico da ação*" nas narrativas, o que permite ao leitor/ouvinte liberdade para interpretar a história como quiser. E isso aproximaria narrativa e informação, já que ambas propõem uma racionalidade para o mundo, mesmo que não seja do mesmo tipo. Detienne aborda esta questão ao transcrever o preâmbulo das "*Histórias*" de Hecateu, um "*fabricante de narrativas*" (*logopoioí*), natural de Mileto, do século IV a.C.: "*Hecateu de Mileto fala assim (muthêitai). Estas narrativas, eu as escrevo (grátho) como me parecem ser verdadeiras. Pois as narrativas (lógoi) dos gregos, como aparecem diante de meus olhos, são múltiplas e risíveis*" (Detienne: 1992:131) Além disso, a renúncia das sutilezas psicológicas nas narrativas garante mais facilmente sua memorização, sua assimilação à experiência e sua destinação de ser recontada.

A mais forte característica dos narradores natos, segundo W. Benjamin, é seu senso prático, revelado pela dimensão utilitária da narrativa, que ensina, moraliza, dá conselho. Se há narradores natos, em que eles se distinguem dos outros narradores? O narrador nato sabe garantir utilidade no ato de narrar, e isso é sabedoria. Ele consegue costurar as narrativas com ensinamentos morais, sugestões práticas, normas de vida. Enfim, ele "*é um homem que sabe dar conselhos*". Como as pessoas não possuem mais essa dimensão utilitária, não sabem mais comunicar experiências, não

entranham os conselhos na "*substância viva da existência*", a narrativa caminha para a extinção por carência de narradores.

No entanto é bom lembrar que este processo não é moderno, mas secular, o que significa propriamente que o processo de urbanização, efeito produzido mais rapidamente no período recente da industrialização, é o grande responsável pela geração de um tipo humano mais preocupado com o cotidiano e o próximo, e que não se espanta mais com o espetacular, com as histórias surpreendentes, com as epopéias, uma vez que a ciência é quem produz coisas realmente surpreendentes, do tipo "*acredite se quiser*".

A memória tem como função reter dados da percepção ou da experiência e ajuda a produzir dados novos pelo reconhecimento de elementos já percebidos. Aristóteles, na *Metafísica*, dizia que "*é da memória que os homens derivam a experiência, pois as recordações repetidas da mesma coisa produzem o efeito de uma única experiência*". A memória, no entanto, como conservadora da tradição, tem seus inconvenientes, pois ela falha, apresenta lacunas e é incapaz de repetir com exatidão o que foi ouvido apenas uma vez. Se o ouvido é infiel, a memória o acompanha, selecionando, interpretando, reconstruindo. Também a memória pode estar habitada por idéias pré-concebidas que irão se sobrepor à verdade. E finalmente a memória é capaz de ser traída em favor de se produzir uma execução repleta de enfeites e aparatos para agradar o auditório do momento.

O que facilita a memorização das narrativas? Segundo Walter Benjamin é a concisão que as salva da análise psicológica. Além disso é preciso que o ouvinte esteja em estado de distensão psíquica. O estado de tédio é condição para que haja o dom de ouvir, que deve vir acompanhado do dom de esquecer-se de si mesmo, de ocupar as mãos

com outra atividade, enquanto a imaginação voa pelos meandros miraculosos e extraordinários da narrativa. O ato de narrar vem associado ao ato de trabalhar manualmente, como fiar ou tecer. É como se ocupássemos intensamente um lado do cérebro com atividades manuais rotineiras e automatizadas, para garantir que o outro lado, o da imaginação, da criatividade, o lado artístico pudesse voar sem limites.

E quando hoje, na sociedade capitalista, consideramos metaforicamente que "*tempo é dinheiro*" deixamos claro que não temos mais tempo para gastar ouvindo histórias, pois precisamos trabalhar para ganhar, e este trabalho, esta ocupação controlada, cheia de horário, já estipulado o número de produtos que temos que apresentar ao final de um tempo, nos impede de ouvir; e quem não ouve as narrativas espontaneamente, prazerosamente, não adquire o dom de narrá-las. Platão, em *Críticas,* já dizia que "*a mitologia e a busca das tradições antigas só penetram nas cidades com o ócio, e quando alguns particulares constatam que reuniram tudo o que era indispensável à sobrevivência. Nunca antes disso*" (Platão, Críticas, 110a, 2-3).

Além disso a história deve ser contada e recontada para que seja conservada, e isso exige tempo. O tempo, aliás, é filho da memória. É ela que nos revela o que está invisível, ausente e distante no passado. É a memória que garante a compactação dos acontecimentos fantasiosos ou não. A memória inventiva é irmã do esquecimento. Nas narrativas não há datas, não se estabelecem cronologias, e dificilmente se poderia afirmar que há sucessão temporal, visto que o acontecimento parece não cessar de produzir-se, de atualizar-se. A narrativa arranca da memória seu próprio tempo, que é o tempo da narrativa e da narração. Deste modo, a vida presentificada, sem memória, que assujeita as pessoas à produção, faz com que não se tenha tempo para ouvir histórias, e nem se encontram ouvintes dispostos, abertos e preparados para ouvir, caso se queira recontar as

histórias conhecidas. Tal homem produtivo foi "*alienado*", no sentido marxista, de sua imaginação e de seu poder criativo.

A narrativa não é a arte de contar o "*puro em si*" da coisa narrada, mas antes é a arte de arrancar de dentro do narrador as histórias que foram incorporadas em sua vida e tramadas como um trabalho artesanal. Por isso elas tem um cheiro, um gosto, e remetem a um determinado narrador, que imprimiu nelas sua visão, seu contexto, sua experiência, sua assinatura. Estes são vestígios que vão identificando a narrativa, como quem pinta um quadro, quando as tintas vão se sobrepondo, em camadas finas, formando um tempo que vai passando, um colorido mesclado, um tom que só o passar lento e profundo do tempo, com sucessivas intervenções, pode dar.

Assim são as narrativas que gradativamente vão incorporando contribuições dos narradores. Como quem olha um quadro, o ouvinte/leitor não vai buscando compreender pincelada por pincelada, camada por camada, coisa que só um estéril *marchand*, um estudioso das artes ou um investidor capitalista faria, mas abre seus sentidos para captar o todo, a luz que emana da obra, a vida que salta da narrativa.

Podemos aqui nos perguntar se o narrador pode ser tido como autor de narrativas. Se o colocamos como um elo desta imensa cadeia de narradores, como um fiel depositário dos dados que estão em sua cultura, na tradição de sua família e de sua comunidade e no imaginário social, nós o veríamos apenas como transmissor, repetidor da narrativa recebida.

Não podemos ignorar, porém, que é ele quem seleciona e organiza os dados, como se escolhesse o que tirar de um velho baú onde estão as substâncias conjeturais de sua narrativa. Tanto ao utilizar este depósito narrativo atemporal, quanto ao proceder a uma rigorosa seleção estabelecida por critérios pessoais, ele também re-inventa, re-cria, re-faz a

história, misturando novos elementos, organizando de formas diferentes, e incluindo dados que ainda não estão no baú da cultura, mas que passarão a estar a partir de sua narração. É que ele introduz na narrativa as marcas de sua individualidade, além de produzir uma narração única, irrepetível, num contexto único e irrepetível. É o ato de fiar a experiência própria da vida no fio que se perde no tempo. E cada nova roda apresenta uma nova ordem, um novo arranjo, que exige novos dotes e novos esforços da imaginação, e que mobiliza, simultaneamente, tradição e inovação, individualidade e coletividade, o já-dito e o dito-agora. Zumthor afirma que "*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 o jogo de um indivíduo particular, incomparável*" (Zumthor, 1987:71).

As narrativas, principalmente as narrativas míticas, encontram sua legitimidade e sua historicidade não só no fato de serem imemoriáveis e serem parte da dimensão ideológica do grupo, mas também por haver uma re-apropriação, uma re-tomada de conteúdo do imaginário grupal imemoriável por alguém que vai trabalhar estes dados de forma personalizada, historicizada, demonstrando assim suas habilidades performáticas e seu trato com as coisas públicas. É dessa forma que "*a voz imemoriável e a historicidade não se chocam*" (Borges, 1995:9), mas antes revelam a dinamicidade da narração e se colocam como contraponto, re-atualizando o conteúdo.

Além da modificação do conceito de trabalho na sociedade industrial que impôs um fardo pesado ao homem, modificou-se o próprio homem e seu contexto social, familiar, cultural. W. Benjamin serve-se de Paul Valéry para refletir sobre a quebra da longa cadeia da produção artesanal

em detrimento da produção industrial, e também para refletir sobre a idéia de eternidade, que trazia em si o gosto pelo trabalho prolongado e rotineiro e bebia na fonte evocadora da idéia da morte. Esta garantia a autoridade do narrador, do que chegava no limiar final da experiência, no momento mesmo em que as estradas percorridas se encontravam todas e exigiam uma revisão, uma explicação clara do vivido. Os ameríndios garantiam o direito ao guerreiro prisioneiro que seria sacrificado de narrar seus feitos e engrandecer seus atos, passando um testamento vivo aos seus ouvintes. *I-Juca-Pirama* é um célebre poema que retrata este canto final de um guerreiro, que amarra seu narrar nas duas pontas da autoridade: a morte que se aproxima célere e a vida que foi recheada de grandes feitos.

As narrativas colhidas para esta pesquisa revelam sua presença nos ambientes de morte social, nos lugares onde o homem parece não valer nada, nas periferias urbanas, nas grotas selvagens, nos ambientes rurais pobres, nas barrancas de rios, e onde quer que o "*progresso*" não tenha chegado. Lá o homem se encontra mais próximo do natural, lá ele cria sua relação com o mundo, com o tempo, e conversa com as pedras e animais. É nesta harmonia que a narrativa aflora e fecha o círculo das relações de espaço e tempo.

"*A relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado*", diz W. Benjamin. E aí é que entra a memória, como a mais épica de todas as faculdades necessárias ao narrador. Esta memória é fugidia, dispersa, passageira, ao mesmo tempo que abrangente do curso das coisas, resignada pelo desaparecimento do que não mais é lembrado e centralizadora da história. Conservar o narrado é atualizar a vivência, é esticar linhas invisíveis de condutas éticas e morais, é prolongar formas de vida, é garantir a "*moral da história*". Um colega historiador repete constantemente que "*quando um velho morre, uma*

biblioteca desaparece". São eles os viventes, os que experienciaram a vida, os que geraram os acontecimentos, os que têm fatos fantásticos a narrar, que conservam o tempo que se arrasta e que se emenda, como uma imensa corrente.

Ainda identificamos o narrador como possuidor de um olhar realista que mira o exterior, o ordena, cria hierarquias e lhe dá sentido, com o olhar de sua imaginação. E imaginação aqui tomada não no sentido de inventar, exagerar ou mesmo perder o pé da realidade, e sim tomada como capacidade de elaborar alguma coisa possível que, se não aconteceu, poderia ter acontecido, se não existiu, poderia ou poderá existir. Assim, o narrador mora em dois mundos distintos e inter-dependentes: o mundo real e o mundo imaginário. E chama a si o compromisso de repassar ao interlocutor/ouvinte o que vê como se fosse real, o tempo da ação descrita como se fosse um tempo linear e cronológico e o espaço como se fosse um espaço contínuo e firme. Ele quer que o ponto de vista do ouvinte seja coincidente com seu ponto de vista, que ambos habitem o mesmo mundo e o vejam a partir do mesmo posto de observação.

Nesse sentido, ouvir uma narrativa é estar em companhia do narrador. Mesmo quem apenas lê uma narrativa partilha da companhia do narrador, e se insere nesta cadeia de perpetuadores do narrado. Ouvir uma narrativa é comprometer-se a recontá-la, é uma atitude ativa de quem parece se responsabilizar por colocar o mundo no eixo moral. Quem participa de uma roda de narrativa não busca um "*sentido de vida*" para si, como o leitor de romance, mas percorre as veias da história, desde a criação do mundo até a morte final de toda criatura. A narração tem essa abrangência e passa esse sopro vital ao narrador/interlocutor atual, fazendo dele um ser eterno, um criador, um atualizador da esperança moral.

O narrador, ao trabalhar com um personagem que está na sua imaginação, mesmo que tenha sido posto lá pela soma da herança cultural transmitida pela comunidade, não elabora modelos imaginários de narrativas, e sim produz modelos secundários de narrativas, resultado do cruzamento de gêneros - no sentido de Bakhtin (1979) - que se encontram onde a imaginação pode dar-lhes alguma forma.

Se o modelo de narrar fosse totalmente produto da imaginação do narrador, o ouvinte não disporia de elementos que lhe permitissem acompanhar a narrativa. Trata-se, pois, de um modelo de narrar compartilhado entre narrador e interlocutor/ouvinte, e por isso o modelo de narrar não é imaginário. Imaginário é o conteúdo da narração, no caso das narrativas do nosso *corpus*, uma vez que seu conteúdo não pode ser encontrado no mundo real, mas apenas na imaginação do narrador e dos seus interlocutores.

Assim, se imaginário é o personagem, seu mundo e suas ações, o narrador não se identifica com ele, mas sim o arranca de seu interior, de sua cultura, de dentro de seus medos, e este personagem é diferente/igual ao autor/narrador. Não é o narrador que se identifica no personagem, mas o narrador é quem projeta o personagem que apresenta um perfil traçado pelo narrador a partir da realidade presente.

"*O grande narrador sempre tem suas raízes no povo*" (Id:214). Assim o primeiro narrador se perpetua no narrador atual, há uma cadeia sem quebra na narração, no jogo dialético do narrador/interlocutor. O ato de narrar é próprio do povo, praticamente seu patrimônio. Um patrimônio que, como tal, é herdado de geração a geração, conservado, trabalhado, ampliado e atualizado. Por isso o mito pode narrar sobre as realidades primeiras, pode falar do demiurgo, do criador, da cobra grande geradora do mundo, das entidades sobrenaturais que o habitam, porque ele se

transmite desde o primeiro até o presente narrador, no seu ato mesmo de narrar está atualizando, "*aggiornando*" o conteúdo narrado. E desse modo cada vez mais as raízes da narrativa se fincam no mais profundo do povo, e vão ampliando o murmúrio acumulado pelos séculos.

O que percebi nos narradores das rodas é que eles fazem desse momento um acontecimento solene. *"Seu"* Chico, por exemplo, que vive largado naquela faina dura de pescar, naquele dia trocou de roupa e colocou uma camisa boa. Afinal haveria uma conversa ao redor do fogo. O prazer que eles sentem nesta atividade de narrar aparece: uma vez solicitada uma narrativa, eles não desconversam, não fazem cara feia, não regateiam, não demoram a iniciar a narração, não perguntam se outra pessoa quer contar essa narrativa. Esse espaço é seu; aquela narrativa, mesmo que não relate um acontecimento que o envolve pessoalmente, lhe pertence. E todos reconhecem isso: há um espaço privado dentro desta roda pública. Este espaço foi conquistado com outras performances, com outros momentos parecidos com esse, de puro encantamento.

Sente-se na roda uma liturgia latente: os ritos garantem a tensão e a tranqüilidade; tensão que vem do narrador no sentido de deleitar sua platéia, e da platéia ao incentivar o narrador ou oferecer-lhe material para uma narrativa empolgante. Quando *"seu"* Chico era solicitado a narrar determinada história, ele pigarreava, como que procurando um melhor timbre para a voz; em " *seu*" Benedito me impressionou o arranjo corporal, pois ele esticava os dois braços para a frente, como quem busca aquecimento muscular, e inclinava seu tronco para a frente, em posição mais intimista ; também consultava-nos dizendo: "*vocês conhecem aquela do...*" ou dizia "*esta vocês não conhecem*" e relatava fatos pessoais. Nas rodas em que estive não percebi nunca alguém dizer que conhecia aquelas histórias. O que se busca não são fatos novos, mas prazer. A

tranqüilidade vem do prazer partilhado. Prazer de contar e prazer de ouvir, que inclui o "ethos" do narrador, já apontado pela retórica clássica como elemento fundamental do uso da palavra.

Os dias mais adequados para formação de rodas de narrativas são os feriados e domingos. São dias sagrados nesta região ribeirinha. Obviamente a chegada da televisão tem inserido um forte concorrente na ocupação deste tempo ocioso. E diante da televisão vão se constituindo os semi-círculos mudos, passivos. Muitas rodas mudas vão se constituindo nos dias atuais, e a "*cultura do silêncio*" para qual Paulo Freire(1970) alertava vai se solidificando.

O horário mais comum para constituição de roda de narrativa é "*na boca da noite*". Aliás, entrar na boca da noite parece um espaço propício para se viajar no imaginário. É hora boa de encontro mais pleno entre as pessoas e os encantes. Na casa do *"seu"* Chico o constituir a roda na hora do lusco-fusco, incorporando os vizinhos, foi apenas uma ampliação da roda que já estava constituída há mais tempo. Meus companheiros e eu já estávamos lá há dois dias, convivendo com a família. Também contávamos histórias, mas normalmente eram utilizadas para provocar o dono do lugar a narrar mais, quase que em clima de competição. Havia, no entanto, clareza que *"seu"* Chico era o narrador.

Enquanto lá estivemos nós nos constituímos enquanto interlocutores, e demos ao *"seu"* Chico o status de narrador. Havíamos ido lá para isso. É uma das tarefas do interlocutor a constituição do outro como locutor/narrador. Mas, por outro lado, o passado desse narrador, sua história enquanto narrador, é que atrai interlocutores que, neste momento, o elegem narrador, com a certeza, no entanto, que ele dará conta da tarefa. A escuta atenta, a posição corporal ociosa, relaxada e calma, as

intervenções curtas, as interjeições de espanto, os sorrisos, os olhares brilhando são a contrapartida exigida pelo narrador.

E esse jogo não tem hora de acabar. Lembro que na casa de *"seu"* Chico as horas passaram lentas e já passava das onze horas da noite quando os vizinhos foram embora. Nós que estávamos hospedados lá ainda animamos o fogo, enquanto armávamos as redes e esticávamos os mosquiteiros, e ainda demos uma boas risadas com recortes de histórias. O Joãozinho, seu moleque de seis anos, havia caído do banco de madeira justo quando *"seu"* Chico contava umas histórias de jacaré, que vivem em abundância no lago, esturrando a noite inteira. *"Seu"* Chico incorporou o tombo na narração, dizendo imediatamente: "*Calma, filho, que o papai mata o jacaré*". Rimos muito tempo por isso. Tempo a gente tinha de sobra.

3.3 - O NARRADOR E O PROJETO DE DIZER.

- Eu só quero a filha da rainha Luzia
Tem que entregar a sombra para o Bicho do Fundo
Tem que fazer mirongas na lua nova
Tem que beber três gotas de sangue
- Ah só se for da filha da rainha Luzia!

Raul Bopp

Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, ao discorrer sobre "*O autor e o herói*" e abordar "*a forma espacial do herói*", cunha o conceito de "*excedente da visão estética*", mostrando que "*quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem*" (Bakhtin, 1979:43).

Efetivamente ao ocupar seu lugar no mundo, um lugar único, o sujeito tem condicionada sua visão de mundo, que jamais será coincidente com a de qualquer outro sujeito. Daí que "*quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila de nossos olhos*" (Id.:ib).

Que significa isso para a análise que estamos fazendo de narrativas? Nossa proposta de discussão do sujeito não passa pelo sujeito assujeitado do estruturalismo e das teorias objetivistas, uma vez que nelas não é o sujeito quem pronuncia a palavra, mas a palavra, tomada como fazendo parte de um sistema, é que fala no sujeito.

Sem desconsiderar que o sujeito se constitui nas relações sociais, mas, ao contrário, considerando-o como aí constituindo-se pelo processo de internalização da linguagem, o sujeito narrador que nos interessa é aquele que, esquecendo as origens de palavras que tem como próprias, as incorporou com base em contrapalavras internalizadas em sua história. Trata-se, pois, de um sujeito histórico que é ao mesmo tempo determinado pela história e dela participa pela construção de novos sentidos. Assim, o sujeito é único e constituindo-se como narrador na roda, este estatuto não é um lugar vazio, mas construído na relação interlocutiva e, consequentemente, produto do trabalho do narrador e do seu interlocutor.

Ele apresenta uma visão de mundo que, ao repartir com outro sujeito, presente diante de si ou não, mas seu interlocutor, sócio-construtor de visões do mundo, ativo, responsivo, passa uma determinada visão de mundo, enquanto conserva consigo um *"excedente de visão"*, conforme Bakhtin, porque conhece a história e apenas ele pode ver o mundo do jeito que vê, e, por mais que ele fale sobre esta visão, ela nunca alcançará todos os ângulos do seu horizonte social.

Quando o nosso narrador, *"seu"* Chico, fala da Cobra Cunã, revela um esforço para repartir conosco seu mundo, suas crenças, sua fé no trabalho, sua esperança de dias melhores para todos os moradores do lago, sua certeza de proteção da cobra que irá garantir a permanência deles no lago, a despeito de o IBAMA querer tirá-los de lá, e muito mais conteúdos que eu, seu interlocutor, cúmplice daquela fala, não consigo alcançar. Minha imaginação não tem o mesmo recorte da dele, minha realidade, meus valores, minhas certezas e esperanças são outras, mas não são estranhas entre si, porque o horizonte social mais amplo compartilhado permite que encontre contrapalavras para construir, na interlocução, um sentido para o seu dizer..

Mesmo quando ele fala de Cobra Grande, certamente ele me apresenta um recorte de seu universo que jamais poderei freqüentar com a mesma identidade, pois que sua relação com o mundo admite como racional e como real a existência da Cobra Grande, enquanto que na minha racionalidade ocidental, cartesiana, a existência da Cobra Grande não é real, não foi documentada, sua existência é apenas a de um mundo possível. Acredito em cobras grandes de até 10 metros e jamais em cobras grandes reais de até 500 metros, e nem em cobras oriundas de encantamentos. Esse embate a nível cultural, dentro de horizontes sociais diferentes, faz com que o narrador exceda em visão ao meu mundo. Ele vê coisas que eu jamais verei, ele ocupa um lugar privilegiado para enunciar sua narrativa. Como seu interlocutor, acompanho-o sem saber efetivamente o passo seguinte que dará a sua narrativa.

Tais afirmações trazem à discussão o conceito de sujeito. Duas contribuições podem ser aqui destacadas. A primeira é de Paulo Freire (1970) que propõe uma reflexão sobre a totalidade do ser histórico e seu mundo, e unifica estes conceitos na construção do sujeito. Dizendo de outra forma, a construção do sujeito vem pela história e pelas suas relações

sociais. Assim, a primeira característica do homem freireano é colocar-se como "*ser de relações*", situado e datado. Bakhtin fala em não descolar o homem de sua "*situação concreta*". Para eu me situar como sujeito necessito estar situado no tempo e no espaço. E isso traz como conseqüência o reconhecimento de que o homem é uma vida em projeto e é um contínuo fazer-se, e somente sendo ser social, convivendo dentro do seu mundo, de sua cultura, com outros seres em projeto é que ele vai se completando.

Uma segunda característica do sujeito freireano é que ele se confronta com os desafios de sua época, e, com isso, se historiciza. Para que se dê este embate com a história o homem não pode viver manejado pelos mitos, vivendo com uma consciência mágica ou semi-intransitiva, que é típica das sociedades dependentes, e que têm como única forma de se integrar ao sistema o viver à margem do mesmo. Uma forma de superar esta alienação é "*pronunciando a palavra*", "*lendo o mundo*", buscando passar ou para a consciência transitivo-ingênua ou para a consciência crítica, libertadora.

Uma terceira característica do sujeito freireano é que ele alcança seu sentido de transformação cotidiana e permanente de seu espaço pela práxis. Se o homem não pode recriar seu mundo físico, por ser independente dele, pode recriar e revolucionar seu mundo sócio-cultural, e com isso vai se humanizando. A conseqüência dessa práxis é fazer do homem "*um ser de comunhão*". Por isso ele necessita do outro para estabelecer um diálogo, e também por isso ele tem o direito de pronunciar a palavra.

A segunda contribuição vem de **Álvaro Vieira Pinto** (1967). Ao tratar desta questão, em *Ciência e Existência*, ele envereda pelos mesmos caminhos freireanos, e apenas acredita que o homem se faz homem em

condições sociais e históricas. Se estas desaparecerem o homem se bestializará. E vai além ao propor que nosso tornar-se sujeito e nossa racionalidade não podem ser originários de um "*cogito, ergo sum*", uma vez que isso seria ontologicamente impossível, mas antes somente de um "*cogitamus*", que traz em si um "*cogitor*" - "*eu sou pensado*", e um "*cogito*"- "*eu penso*", e ambos como alternantes de um momento único, quando o sujeito sai de si para ser e se completar na relação dialética com o outro.

Geraldi (1994) se defronta com esse mesmo desafio. Tome-se como referência a discussão apresentada em *Políticas de Inclusão em Estruturas de Exclusão*. Ao analisar o processo de "*constitutividade*" do sujeito, um ser permanentemente incompleto, Geraldi centra esse processo no trabalho que se coloca como porta da linguagem: "*Se a experiência de mim vivida pelo outro me é inacessível, esta inacessibilidade, a mostrar sempre a incompletude fundante do homem, mobiliza o desejo de completude. Aproximo-me do outro, também incompletude por definição, com esperança de encontrar a fonte restauradora da totalidade perdida. É na tensão do encontro/desencontro do eu e do tu que ambos se constituem. E nessa atividade, constrói-se a linguagem enquanto mediação necessária*" (Geraldi, 1994:3).

Bakhtin também encara esse desafio e apresenta uma nova possibilidade, ao colocar frente a frente pessoas que falam de seus mundos, que têm um projeto de dizer, de pronunciar, não palavras, mas visões de mundo, e se utilizam das palavras, esse território comum, essa ponte, para fazer esse caminho. O importante são os sujeitos frente a frente, mediatizados por sua realidade mais próxima e por seu horizonte social mais amplo. Esses sujeitos estão realizando uma troca, e nesse ato eles se hominizam e se humanizam. A composição do sujeito com sua realidade concreta é fundamental, uma vez que é esta que lhe organiza, lhe forma,

determina concretamente sua forma de ser e de pensar, e vai determinar sua fala e os significados que serão colados às suas palavras.

Retomo, aqui, dados da pesquisa, para mostrar que cada narrador orientou sua narrativa face a um diferente "*projeto de dizer*". O que apresento, nunca é demais clarear, é a minha leitura destas várias posições, o que significa que eu também explicito, nos dados, o meu projeto de dizer.

Diante do *"seu"* Chico em ação, narrando seus causos, há um grupo de pessoas, entre os quais eu, que procuram se apoderar de sua narrativa. Não é só um encontro "*do saber transmitido pela boca e pelo ouvido*" (Detienne, 1992:48), mas encontros de mundos diferentes e iguais.

Quanto à igualdade diria que vivemos numa mesma fatia do universo, numa mesma época, numa mesma pátria, falamos uma mesma língua, estamos no mesmo lugar, gostamos de narrativas fantásticas ou míticas. Mas mesmo que isso revele igualdade nos horizontes mais amplos do viver, também revela diferença, uma vez que cada um de nós mantém uma relação única com estas realidades. Se não fosse assim, seríamos completos, plenos, prontos, e nossa relação com o mundo seria uma relação de completude, de quem não precisa de mais nada para ser o que é.

Qual poderá ter sido o projeto do *"seu"* Chico naquela longa roda de narrativa? Selecionei três narrativas contadas por ele para o presente trabalho, já incluídas no Capítulo I. Ao falar dos seringueiros que ocupavam aquela região, ele trouxe uma história de seu pai que afirmava que "*quando algum companheiro maltratava as seringueiras, a Mãe da seringueira ia na frente batendo nas canecas para que elas não dessem leite, e por um bom tempo nem adiantava o cabra andar a carreira que voltava para casa com a panela vazia*". É possível fazer uma leitura em que

se afirma que, se houver uma desordem - maltratar seringueiras, alguém precisa refazer a ordem. No caso é a Mãe da seringueira que se encarrega disso. Na segunda narrativa, que trata da origem da Cobra Cunhã que por sua vez deu origem ao Lago Cunhã, aparecem estes elementos, revelando a quebra da ordem: vieram homens sem mulheres; um seringueiro se engraça por uma índia; o homem se aproveita da índia e a esfaqueia; seu corpo foi jogado dentro d'água. Essa situação de desordem produz o caos. É preciso recolocar as coisas no lugar. Quem faz isso é o "*encante*". Novamente uma intervenção de fora vem arrumar as coisas, o caos. Nessa narrativa *"seu"* Chico parece ir além, e faz, no meu entender, uma atualização do conteúdo mítico da Cobra Cunhã que protege, ao afirmar que "*ela nunca deixa ninguém daqui ter mais que os outros*". Se houver essa possibilidade, a Cobra Cunhã intervirá, e a pessoa poderá até morrer, pois a ameaça do narrador tem um exemplo em sua própria mãe: "*até minha mãe também morreu*". E na narrativa de Cobra Norato estes elementos que explicitam um projeto de dizer que o *status quo* deve ser mantido são constantes: de um lado a irmã malinava o pessoal e os deixava morrer, de outro Cobra Norato repreende e mata a irmã; de um lado Cobra Norato queria conversar com a irmã e foi atacado pela cobra braba com quem a irmã estava amigada, de outro lado Cobra Norato mata a cobra braba; Cobra Norato ia nas festas para se divertir, mas uma multidão foi espiá-lo dormindo; ele era Cobra Grande, mas quem se assustou foi ele. E tudo isso precisava ser recolocado no seu devido lugar, e o desencantamento era o único caminho. A Cobra Norato precisava morrer. Mesmo o rito de desencanto não deu certo; era para o tiro ser no rabo da cobra e foi dado na cabeça. Isso condenou Norato a ficar cego: quebrou o encanto, nasceu a lenda, e "*ele não morreu, mas ficou cego*". Este pode ter sido o projeto de dizer do *"seu"* Chico: as coisas tem que ser mantidas dentro da ordem.

"Seu" Benedito, o narrador do mercado, também tem seu projeto de dizer, e dele também separei três narrativas já incluídas no Capítulo I. O imaginário em suas narrativas encontra-se inserido em um contexto de trabalho. Na primeira narrativa, *"seu"* Benedito fala de uma menina que sumiu lá no seringal em Costa Marques. Ele está falando da vida daquela gente, vida de trabalho, de seringueiro. E nos coloca dentro do mundo fantástico, ao fazer o curupira roubar esta menina. E foi seu pai quem a encontrou, não sem antes ter visto o curupira. E " *foi uma festa no seringal*' nos recoloca de volta no ambiente de trabalho. Na segunda narrativa, ele fala do seu próprio trabalho: era seringueiro, morava só, levantava cedo para trabalhar, cantava e rezava. Um dia se perdeu na estrada da seringa. Foi seu dia de ter um encontro com o curupira. Não o viu, mas sofreu nas suas mãos. Produziu vários ritos de desencantamento e foi liberado para voltar ao trabalho: "*quando fiz tudo isso parece que minha vista se clareou, e eu vi muito bem onde estava*". Estava no carreiro da seringa, no local de trabalho. Ao relatar o mito de Cobra Norato, este projeto de dizer é trocado por outro, mesmo ele estando a falar para trabalhadores; ele moraliza o mito, e o insere em uma moral familiar: é a avó que fala; a mulher não tinha marido; as crianças não tinham pai; nasceram, por isso, cobras; o macho sempre vinha visitar a mãe; ele pede à mãe que o ajude a desencantar; a mãe procura uma pessoa que a ajude a realizar o rito de desencantamento; e "*Honorato chegou para fazer a vida com a mãe*"; "*Honorato veio feito homem e permaneceu com a mãe até a morte*". Como aparece, a moral da narrativa vai se afunilando em padrões de ética familiar.

Quanto ao projeto de dizer de *"seu"* Antônio, o pescador do mercado do peixe, ele está presente em seis narrativas que selecionei e que estão incluídas no Capítulo I deste trabalho. É possível afirmar que ele fala de trabalho, unicamente de trabalho. Ao narrar sobre a vila encantada e

submersa, ele remete ao espaço físico - "*cada vez que a gente passa pela região do Cantagalo*" como o trajeto que fazem para ir pescar; introduz a segunda narrativa dizendo que "*no verão passado, a gente estava descendo o Madeirão, em direção à boca do Jamari, para ir pescar, quando...*", e então nos introduz no mundo imaginário. Em seguida fala de um pescador, "*não lembro como era o nome daquele pescador, mas dizem que estavam pescando de noite, uma noite clara de lua cheia...*", e da mesma forma nos introduz em um mundo povoado por uma sereia ou mãe d'água, e fico imaginando Ulisses amarrado a um mastro para resistir aos encantos de seus cantos e encantamentos, coisa somente possível ao pescador porque seus companheiros o seguraram. Ainda insiste, na narrativa seguinte, no tema do trabalho, ao dizer que "*eu estava com mais três companheiros pescando perto da cachoeira do Teotônio, num dia de noite, com uma chuvinha fininha, quando nosso barco de repente bateu num tronco*" e aproveita para nos apresentar a uma cobra grande. Do mesmo jeito ele nos apresenta, na narrativa seguinte, uma família que ele conhece "*na boca do Jamari*" que é onde eles costumam pescar. Ele circunda o seu mundo, anda nos seus limites, fala do seu que-fazer, e circunscreve-se a esse território em que os encantamentos acontecem. Por fim, ao narrar Cobra Norato, ele escancara seu tema ao apresentar um Honorato bem próprio, não presente em outras narrativas: o Honorato e sua família eram conhecidos de um amigo seu; estava ali um rapaz a quem Honorato havia ajudado a desenganchar a tarrafa presa no fundo do rio; e ele carregou 150 enormes feixes de palha; e Honorato tem até filhos e "*faz muito tempo que o esteio da casa dele está lá e ninguém arranca*". Parece não sobrar dúvidas: *"seu"* Antônio fala de trabalho, do seu trabalho, e esta atividade está rodeada de seres encantados.

3.4 - PISTAS DA VISÃO DO NARRADOR.

- Mar fica longe, compadre?
- Fica
São dez léguas de mato e mais dez léguas
- Então vamos

Raul Bopp

Bakhtin afirma que "*qualquer que seja o aspecto da expressão-enunciação considerado, ele será determinado pelas condições reais de enunciação em questão, isto é, antes de tudo* pela situação social mais imediata" (Bakhtin, 1929:112). Além disso, há um "*horizonte social definido e estabelecido que determina a criação ideológica do grupo social e da época a que pertencemos, um horizonte contemporâneo da nossa literatura, da nossa ciência, da nossa moral, do nosso direito*" (id./ib.). Tomo, pois, como primeira pista para encontrar a visão do narrador o seu próprio ambiente, enquanto "*situação social mais imediata*" inserida no "*horizonte social*" mais amplo.

Encontro esta situação social mais imediata, na pesquisa, na vida que *"seu"* Chico levava no Lago Cuniã, no trabalho e na vida de *"seu"* Antônio e *"seu"* Benedito. Por que eles desenvolveram aquele determinado projeto de dizer? Sua realidade social mais imediata, sua inserção no mundo, apresentava e facilitava a eles esta alternativa. Quanto à visão moralizante de *"seu"* Benedito já aventei a possibilidade de o fato de sua conversão recente a uma Igreja evangélica ter sido uma presença muito forte em sua consciência, de modo a refazer os projetos de dizer de suas narrativas. Cobra Norato já sofrera, talvez por ser a mais repetida, este processo.

A situação mais imediata se prende ao fato de que se fala, e supõe a situação mediata que leva em conta o envolvimento discursivo, as outras palavras precedentes e que serão ditas em seguida, acompanhando o que se enuncia. E também é necessário incluir aí a região, tomando-a em seus três espaços - geográfico, cultural e social, em que a enunciação é produzida. E, finalmente, é preciso abarcar o contexto de toda a realidade ambiente, tanto físico quanto lingüístico, tanto no seu conjunto discursivo quanto no seu campo não lingüístico, natural e histórico.

Não restaria a menor dúvida, ao se analisar o material recolhido nas rodas de causos na região ribeirinha do rio Madeira, que ele reflete esta realidade mais imediata, uma vez que localiza o narrado na mata, nos rios ou permeando seu território domiciliar ("*cada vez que a gente passa na região...*"/ "*a gente estava descendo o Madeirão...*"/ "*eu estava com mais três companheiros*"/ "*na boca do Jamari...*"/ "*quando os seringueiros foram chegando nesta região...*"), e povoa esta realidade de seres e entidades típicos ("*a gente escuta muito barulho na água...*"/ "*uma cobra imensa estava atravessada...*"/ "*viu ela [a mulher] dentro da água, chamando ele...*"/ "*sofreu um encante da mãe d'água...*"), fazendo aparecer ainda suas relações familiares, religiosas e políticas. E não fica ausente o horizonte social mais amplo, ao se inserir em uma realidade indígena e cabocla, ou narrar seus mitos em língua portuguesa.

Esta situação social mais imediata dentro de um horizonte social mais amplo se refere tanto ao narrador quanto a seu interlocutor, e o narrado "*é função da pessoa desse interlocutor*" (Id.:ib.) e apresentará variação dependendo de quem é e o lugar social deste. "*Toda palavra comporta duas faces. (...) A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor*" (id.:113). Temos aqui uma segunda pista para captar a visão do narrador, percebendo-o no "*fenômeno social da interação verbal*".

Nesse sentido, na pesquisa de campo, eu me constituía em interlocutor privilegiado, pois que eu queria ouvir narrativas, e também esta minha postura fazia com que eu os constituísse narradores. Eu me encarregava de provocar um clima de narrar. Era minha contrapalavra primeira. Durante as narrativas minha presença era ativa, incentivando, animando, perguntando. Nesse clima de diálogo, o narrador colocava suas palavras.

A terceira pista para captar a visão do narrador também nos é dada por Bakhtin ao afirmar que "*o estudo das relações entre a interação concreta e a situação extralingüística - não só a situação imediata, mas também, através dela, o contexto social mais amplo*" oferecem explicações para entender qualquer enunciação que é uma "*fração de uma corrente verbal ininterrupta*" e esta se constitui em "*apenas um momento na evolução contínua, em todas as direções, de um grupo social determinado*" (id.:123).

Sempre estava presente, na maioria das narrativas, esta ligação do que se estava narrando com uma corrente verbal ininterrupta: "*mas dizem que estavam pescando...*" / "*tinha uma família que tinha um filho...*" / "*tenho um amigo que diz...*" / "*ele [meu pai] dizia que...*" / "*minha avó diz que existiu o cobra Norato*". Essas fórmulas parecem indicar que há uma ligação ininterrupta entre a sucessão dos narradores, de modo que um vem sucedendo ao outro.

E, finalmente, o mesmo autor nos oferece a quarta pista para analisar a visão do narrador, colocada ao lado desta situação de enunciação: o auditório. Ele produz e veicula fórmulas estereotipadas próprias do grupo social e apresenta condições para diferentes formas de construção de

enunciações. Nesse sentido, *"seu"* Antônio falava a pescadores e suas enunciações foram construídas com pedaços deste mundo. O auditório apresentava condições para tanto.

Uma vez colocados estes quatro pressupostos, Bakhtin insiste em alguns pontos centrais de sua análise que também devem nos servir:

a) o locutor não é dono absoluto de sua palavra, a não ser do ato fisiológico de materialização da palavra. Ninguém cria suas próprias palavras, e nem as esconde; as palavras são de propriedade coletiva; sua compreensão também. Anotei uma réplica de um participante da roda na casa de *"seu"* Geraldo que, durante a história da caçada das queixadas, ao ouvir que ele havia matado trinta queixadas, perguntou: "*E o que fizeram com tanto bicho*?". Enquanto as palavras de Geraldo eram ditas sobre o imaginário, o interlocutor as entendia se referindo ao real;

b) a palavra enquanto signo é tirada do "*estoque social de signos disponíveis*" e determinada na enunciação pelas relações sociais; tanto as palavras quanto os recheios de mundo que a permeiam vem de estoques sociais. Desse modo as pessoas se entendem. Ao empregarem a palavra cobra nas narrativas, os narradores tomam emprestado do estoque comum de signos uma palavra disponível, mas agenciam outro conteúdo, e eu mesmo sempre precisava me conter e desenvolver um esforço para realizar esta transposição;

c) não é a atividade mental que organiza o exterior, antes é a "*orientação social*" que permite a tomada de consciência e organiza a estrutura mental ("*fora de sua objetivação, de sua realização num material determinado* (o gesto, a palavra, o grito), *a consciência é uma ficção*" (id.:117). A consciência que *"seu"* Chico apresentava sobre problemas

atuais que estavam vivendo no Cunhã não vinham de elaboração *a priori* de reflexões sobre o nada, mas antes ele fora invadido por estes problemas (a possibilidade de expulsão das famílias que lá moravam, a dificuldade de vender o pescado, o transporte de mercadorias até a cidade) e isto, agora elaborado, aparecia em suas narrativas;

d) "*não é tanto a expressão que se adapta ao nosso mundo interior, mas o nosso mundo interior que se adapta às possibilidades de nossa expressão, aos seus caminhos e orientações possíveis*" (id.:118) e isso forma a "*ideologia do cotidiano*". Penso que o caso do *"seu"* Benedito, convertido a uma igreja evangélica, é bastante exemplar para demonstrar o quanto a própria expressão, o projeto de dizer, o seu mundo interior foi se organizando a partir desta nova orientação.

e) a consciência e a ideologia são, pois, constituídos de material sociológico e não de impulsos psicológicos, e a atividade mental e a ideologia do cotidiano apresentam níveis de orientação. Nesse sentido, para que se mude a consciência de pessoas, o necessário é proceder mudanças em seu mundo exterior, realizar intervenções no seu dia a dia, e não puramente sobre as idéias.

3.5 - PISTAS DA VISÃO DO INTERLOCUTOR.

- Escuta, compadre
O que se vê não é navio É a cobra Grande
- Mas o casco de prata? As velas embojadas de vento?

Raul Bopp

Ao tratar do interlocutor, Bakhtin também nos dá algumas pistas para que identifiquemos como o interlocutor participa da compreensão do tema e da significação lingüística. Tendo em vista que o interlocutor é um sujeito ativo, formando um par inseparável com o locutor, sua participação na enunciação se constrói primeiramente pela compreensão. Compreender não é só captar a significação da palavra no sistema da língua. Compreende a enunciação quem apreende o tema, quem investiga a "*significação contextual de uma dada palavra nas condições de uma enunciação concreta*" (id.:ib:132), quem se orienta em relação a ela, "*quem encontra o seu lugar adequado no contexto correspondente*" (id.:132). "*Compreender é opor à palavra do locutor uma contrapalavra*" (Id.:ib). Tal postura faz o interlocutor reconhecer o tema (de sentido único e definido pela situação concreta) e a significação (elementos da enunciação de sentido reiterável e idêntico cada vez que são repetidos) da enunciação. Esta é, pois, a primeira pista para se analisar a visão do interlocutor.

Pelo hábito arraigado de participar de rodas de narração, as pessoas que estavam nas rodas de que participei não apresentaram maiores dificuldades para realizarem o processo de compreensão. Destacaria não só o caso acima relatado do interlocutor que estava recebendo a narrativa em outro mundo, mas também o caso de uma de minhas alunas que duvidava dos conteúdos das narrativas dos botos namoradores e engravidadores de moças da região ribeirinha, buscando sempre a paternidade em algum vizinho ou pai. É óbvio que ela fazia a recepção do conteúdo a partir de suas categorias de análise. Era conversa de surdo e mudo. O que o narrador dizia não era ouvido por ela, que recebia como se fosse informação a respeito de uma moça que engravidou.

Intimamente ligada a esta, está a segunda pista para se analisar a visão do interlocutor: sua compreensão da entoação expressiva que vem

pela fala viva, que sempre vem acompanhada de acento apreciativo e passa um conteúdo objetivo. "*É à apreciação que se deve o papel criativo nas mudanças de significação. A mudança de significação é sempre, no final das contas, uma reavaliação: o deslocamento de uma palavra determinada de um contexto apreciativo para outro*". E somente esta relação de interlocução pode caracterizar esta passagem, garantindo a significação objetiva.

O ouvinte também tem um excedente de visão com relação à contribuição que ele faz para a geração do contexto imediato; ele traz seu mundo e o confronta na roda. Caso ele já tenha ouvido a narrativa, da Cobra Norato por exemplo, ele também pode apresentar um excedente com relação ao "*baú de tradição*" do qual ele também é um transportador e atualizador. Mas o interlocutor também apresenta uma expectativa a respeito do ato criativo e performativo, uma vez que, mesmo conhecendo a tradição que fundamenta a história de Norato, ele fica esperando, e certamente apreciando a forma de como a história de Norato será narrada e "*aggiornada*" no projeto especifico de enunciação do atual narrador, aqui e agora.

No contraponto do "*projeto de dizer*" e do "*excedente de visão*" do narrador, o interlocutor faz suas exigências, através de intervenções, perguntas, pedidos de explicação, contribuições ao tema. Pode-se observar a narrativa 8 do nosso *corpus*, com o diálogo provocador, e perceber mais claramente este partilhamento, uma vez que a própria transcrição respeitou este narrar imbricado. A pergunta inicial alavanca a narrativa: "*Seu Francisco, tem caso do boto engravidar?*". O interlocutor aponta o caminho a ser percorrido, estabelece como que um "*projeto de ouvir*". A narrativa já ia pela metade, quando o interlocutor faz nova intervenção, agora no esforço de localizar o acontecido: "*O Rio Madeira?*"

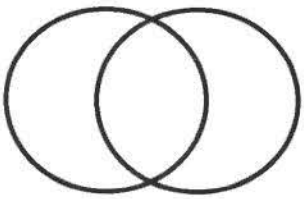
foi a pergunta feita no sentido de dar um nome concreto ao local para onde o rapaz e a moça estavam indo. Nota-se que o narrador incorporou a intervenção ("*É o Rio Madeira*"), mas não se reportou mais a esta topografia até o final da narrativa. No entanto, isso não cortou sua performance e nem o desviou de seu projeto de dizer; mas o mais importante é que ele foi se construindo a partir de exigências do interlocutor.

Bakhtin já delineara uma teoria da recepção (Bakhtin, 1929:147) ao lembrar que quem apreende a enunciação não é um ser mudo. Antes ele é ativo e tem condições de preparar em seu interior a réplica. O normal até é que a mente do interlocutor já vá replicando o apreendido, até que chegue sua vez de intervir e explicitar sua participação. É possível que ele diga quase nada do que foi replicando interiormente, mas sua atividade enquanto interlocutor aconteceu, e se deu exatamente em seu interior, trazido de fora.

Por outro lado, quem fala também não o faz mecanicamente: vai se construindo na enunciação, e por isso oferece continuamente a orientação da compreensão, seja utilizando palavras do estoque comum da língua, com sentidos também provenientes deste mesmo estoque, e caso seja necessário deslocar o interlocutor de seu posto de visão para que veja e compreenda o que não está vendo e compreendendo, o narrador se utiliza de comentários efetivos que visam garantir uma visão em confronto, ou matematicamente dizendo, uma visão interseccionada. A narração está se dando no campo comum, onde há coincidências, e nos campos pessoais e próprios, onde cada um mantém um olhar específico.

Afinal, o narrador não se perde no ouvinte, e nem o ouvinte desaparece dentro da visão do narrador. Entre eles há um campo de domínio comum e um campo específico de cada sujeito. Quanto mais estes sujeitos estiverem identificados pela situação que os mediatiza, tanto mais é

possível que a intersecção seja a porção dominante; mas por menor que seja esta parte, a interdiscursividade está garantida, como na figura:



O público tem um "*horizonte de expectativa*" segundo Zumthor (1987:23) que garante à estética do efeito produzido a supremacia sobre uma estética da produção.

Zumthor (Id.:145-147) fala da intervocalidade, que produz a polifonia variante sobre a tradição, percebida pelos destinatários. Esta produz um discurso que se define como o lugar da transformação, uma audição em um código formalizado, mas sempre incompleto e entreaberto ao imprevisível e um espaço interno ao texto gerado pelas relações que aí se amarram. E diz mais: "*O ouvinte-espectador espera, exige que o que ele vê lhe ensine algo mais do que simplesmente o que ele vê, revele-lhe uma parte escondida desse homem, das palavras, do mundo*" (Id.:229).

"*Quando a gente passa no Cantagalo eu sempre fico muito desconfiado*", disse um companheiro de pesca no barco de *"seu"* Antônio, lá no mercado do peixe. Essa intervenção pode ter sido mais um jogo na narração, com seu companheiro ajudando a aumentar o clima de encantamento, como pode ter sido uma observação de um interlocutor que mostra uma audição transformada, ampliada, com o imaginário, constantemente repetido, produzindo novos imaginários em sua consciência e desenvolvendo seus temores.

O fato de uma de minhas alunas pesquisadoras produzir uma audição como se fosse de um fato a ser informado ("*dona Antônia engravidou de um boto*") produzia uma interação em níveis de consciência

completamente distintos, estabelecendo novas variantes para a tradição. Os urbanizados, ao falarem de boto que engravida, aproveitam-se do conteúdo temático do mito, para divulgar uma nova leitura e produzir uma nova narração: "*João Qualquer é um boto, porque está a fim de todas as moças*".

3.6 - NARRATIVA - REPETIÇÃO E MUDANÇA

- Ai compadre
quero três fôlegos de descanso
Que o ar entupiu
Então esperazinho um pouco
Vou buscar puçanga
pra distorcer o mau olhado

Raul Bopp

Albert B. Lord, discípulo de Antoine Meillet, analisa a questão em sua obra *The singer of Tales*. Ao tratar da narrativa, Lord ignora completamente a questão da interlocução, e individualiza o trabalho do performista, o cantor de narrativas. Aborda, no entanto, em todo o seu texto, exatamente a questão da versão e da composição nos processos enunciativos.

a) performista - a performance é o momento da criação;

Para Lord, o momento mais importante da narrativa é o da composição e este se dá na performance. Assim, *"composição e performance são dois aspectos de um mesmo momento"* (Lord, 1978:13). O poeta oral, analisado pelo autor, não é alguém que meramente reproduz, mas antes alguém que compõe. *"Um poema oral não é composto* para *mas* na *performance"* (Lord, 1978:13). Não se elabora uma narrativa em

vista de uma execução, mas antes ela é elaborada no ato da própria execução. Assim, narrador, performista, compositor e poeta são facetas de um mesmo ato.

Zumthor, ao analisar o que ele chama de "obra plena", aponta este mesmo caminho e afirma: "*a performance é jogo, no sentido mais grave, senão no mais sacral, desse termo: segundo as definições que dele deram antropólogos, psiquiatras ou filósofos (...). Espelho; desdobramento do ato e dos atores, além de uma distância gerada por sua própria intenção (muitas vezes marcada por sinais codificados), os participantes vêem-se agir e gozam desse espetáculo livre de sanções naturais. Para o breve tempo do jogo, afasta-se assim a ameaça latente do real; o dado compacto da experiência estratifica-se, os elementos dobram-se à minha própria fantasia, este blefe*" (Zumthor, 1987:240).

Na performance, o texto torna-se um fio condutor que agrega a si de forma dominante a voz, o gesto e a projeção do corpo saturado de movimento, dando ao gesto a capacidade de simbolizar e afetar profundamente a própria natureza do conteúdo.

b) a audiência influencia a forma;

Para Lord, cada audiência é particular e por isso ela apresenta instabilidade e variabilidade. Diríamos que cada roda de causo é uma roda nova, específica, diferente. Assim, para que a performance se realize, ela exige concentração do narrador, para que ele perceba o momento próprio e a especificidade desta audiência, e execute sua composição de maneira adequada.

Cada performance é um teste para a habilidade dramática, uma vez que ele não está simplesmente repetindo um monólogo decorado e

sempre igual; se isso acontecer ele não estará narrando, mas recitando um texto prévio e fixo.

Diz Lord que, para os cantores, as hospedarias e os festivais apresentam um público privilegiado e crítico; nas hospedarias e tabernas porque o público é variado, passageiro e viajante, que conta com experiências identificadas pelas narrativas; nos festivais porque o público tem familiaridade com o ocorrido, e se identifica imediatamente com os temas e as narrativas.

A habilidade de narrar prende a atenção da audiência e a deixa inquieta. E quando a performance é bem sucedida, ao final a audiência "*está imóvel de felicidade*". Esta relação com a audiência é que vai determinar a duração da narrativa: a falta de atenção faz a narrativa ser encerrada, mas se, por outro lado, houver interesse da audiência, o narrador amplia passagens descritivas. Isso também marca o talento do narrador.

A audiência também produz gestos corporais, primeiro pelo trabalho de compreensão, mas também em medida variável pelo olfato, pelo ouvido, pelo tato e pela instalação do frenesi que perpassa a todos. E essa participação é devolvida ao performista que a utiliza para ir incorporando e desenvolvendo sua narrativa.

Nesse sentido, "*o significante do significado textual é um ser vivo*" (Zumthor, 1987:260), pois que a performance é "*comunicação de vida, sem reserva*" e libera o imaginário grupal.

c) preservação da tradição vs constante recriação;

Ainda Lord afirma que a primeira coisa que influencia a produção do trabalho narrativo é o tema. Ao seu redor vai girar toda a conversa e um

tema rico em detalhes e largo em possibilidades vai produzir uma narrativa também desafiadora.

Uma técnica especial de composição é produzida por experiência própria; nesse caso, a memorização é estimulada, e o analfabetismo serve como estimulante, uma vez que sua base de temas estará apenas em sua própria cabeça; o desejo de fazer bem feito também ajuda a compor o trabalho do narrador; e, além do uso da memória, há a "*rememoração*" que gera empenho da totalidade pessoal: simultaneamente a inteligência, a sensibilidade, os nervos, a respiração, os músculos se concentram para reelaborar na performance o que a memória está pondo à disposição do performista.

Mas, segundo Lord, há estágios de aprendizagem de técnicas de composição, que ele refere aos cantores, mas que certamente poderiam ser estendidas aos narradores (Lord, 1960:20-21):

a) o primeiro estágio dessa progressão de aprendizagem deve ser dedicado à observação; prestar atenção ao trabalho de outros narradores, familiarizar-se com os temas, com os heróis, com o jeito de tratar os personagens, acostumar-se com o ritmo da narrativa, com os cuidados com a voz e os gestos, com a forma de aproveitamento de intervenções da audiência fazem parte da aprendizagem. Em seguida, deve-se dedicar à prática; esse é o momento de fixar modelos, de memorizar fórmulas, de buscar na tradição fontes para suas narrativas, de participar ao lado de outros narradores, de debutar pequenas narrativas e de imitar aos poucos outros narradores. Essa prática pode se dar junto a um irmão, um tio favorito ou outra pessoa qualquer que goste de ouvir narrativas.

b) o segundo estágio é o da exibição diante de uma audiência crítica; essa é a hora de se expor, de proceder às narrativas, de buscar

apoio no repertório, de "*ornamentar*" as palavras, de construir um vocabulário adequado, de superar "*a palavra pela palavra*" para chegar ao enunciado, de expandir as partes da narrativa que divertem e encantam a audiência; afinal "*ornamentar*" e "*expandir*" a narrativa sempre deve ser para atender a "*demanda da audiência*". Afirma Lord: "*Esta audiência e este meio social tem tido um efeito sobre a extensão da narrativa de seus antecessores, e eles desejariam que tivesse o mesmo efeito sobre suas narrativas*" (Id.:26)

O trabalho de construção do bom narrador é, pois, "*um processo contínuo de acumulação, recombinação e remodelação de fórmulas e temas, aperfeiçoando, dessa forma, sua narrativa e enriquecendo sua arte*" (Id.:ib).

O conflito não acontece realmente entre o trabalho de preservar a tradição e a atividade do narrador criativo, mas antes em preservar a tradição em contínua re-criação. Por quê importa preservar a tradição? Segundo Lord, porque ela encerra a "*fórmula*", que é um grupo de palavras regularmente empregadas sempre na mesma situação métrica para significar mudança essencial de plano. Assim, a fórmula encerra as repetições, os epítetos, os clichês, as frases estereotipadas que exigem uma análise externa do texto, mas a fórmula também revela uma visão interna do ponto de vista do narrador e da tradição.

Esta fórmula pode não se adaptar a um modelo tradicional, pode não ser explícita, e ainda pode ter sido adquirida de forma inconsciente, segundo Lord, e seu uso causa um efeito especial, pois que permite o uso de musicalidade, de associações sintáticas peculiares, de frases em paralelismo, de equilíbrio e oposição na ordem das palavras, de pausas, repetições e assonâncias. A fala tem um padrão melódico, métrico, sintático e acústico, o que garante flexibilidade no seu emprego.

O estilo oral tem seu nascedouro na fórmula, que antecede o narrador e que vem das fontes que o antecedem, e acontece na performance, que é o próprio ato de narrar, quando o narrador está exercendo sua atividade de narrar.

Há fórmulas estáveis, como nomes de atores, ações principais, tempo e lugar. Os verbos, por sua vez, revelam as ações dos sujeitos, e os pleonasmos são comuns nas narrativas.

Há um "*estoque comum*" de fórmulas (Id.:49) e este forma o repertório coletivo e individual. Vínhamos chamando a isso de "*baú da tradição*" onde cada povo, cada comunidade, ou até mesmo cada família, guarda e busca seu estoque de tradições. É nesse "*estoque comum*" que cada narrador busca as ferramentas para compor o trabalho narrativo.

Mas também, para Lord, a narrativa é como uma "*fotografia individual*" do narrador (Id.:60), repetindo a linha que estamos defendendo de que cada narrador imprime seu caráter particular, individual, próprio a cada nova execução ou "*performance*". Além disso, Lord também defende o valor da criatividade do narrador diante da tradição, uma vez que "*a tradição não é um molde, uma forma, um padrão*" (Id.:63).

3.6.1 - O "estoque comum" de Cobra Norato.

- Casamento de Cobra Grande chama desgraça, compadre
Só se a gente arranjar mandinga de defunto
Uê! Então vamos
Lobisomem está de festa no cemitério

Raul Bopp

Lord fala em "*fórmulas*" para se reportar ao "*estoque comum*" das narrativas, aquilo que chega a nós pela tradição. Utilizando livremente Lord como inspiração, quais serão os elementos que as narrativas de nosso *corpus* utilizam? Será que é possível perceber que os vários narradores beberam na mesma tradição e estão se reportando à mesma narrativa? Ou, ainda, será que é possível admitir que o trabalho continuado de narrar de boca a ouvido já produziu diferentes narrativas, sem identidade entre si?

Inicialmente podemos nos reportar ao herói da narrativa, como uma primeira fórmula estável. Como há várias narrativas, a busca da identidade do herói é fundamental, para termos certeza de que se trata do mesmo herói, de identidade igual. O uso de nome próprio pode ser a pista mais segura para chegarmos a ele. Há alguns nomes próprios que são inseridos nas várias narrativas.

NARRATIVA 1	NARRATIVA 2	NARRATIVA 3
"Minha avó diz que existiu a cobra Norato. O Noratão, diz minha vó...	*"Norato Cobra Grande era encantado numa cobra, numa cobra muito grande.*	*"Honorato, pessoa que morava na região, não sei se ele virava cobra grande.*

Encontramos quatro designações próprias para o personagem central: a cobra Norato, o Noratão, Norato Cobra Grande e Honorato. Em todas as narrativas há uma referência ao fato de o personagem ter ligação com cobra. A narrativa 1 (N1) afirma que "*existiu a cobra Norato*"; a narrativa 2 (N2) afirma que "*Norato Cobra Grande era encantado numa cobra, numa cobra muito grande*"; somente nesta frase a palavra cobra aparece três vezes; a narrativa 3 (N3) afirma que "*não sei se ele virava cobra grande*".

Podemos afirmar que o herói se chamava Honorato, por ser um nome mais extenso, conhecido pelo apelido de Norato, e que ou era uma Cobra Grande ou era encantado numa cobra grande. O narrador da N3 não quis assumir "*se ele virava cobra grande*". Mais adiante ele vai buscar o testemunho de outros pescadores que já tinham usado os serviços de Honorato para desenganchar um tarrafão do fundo do rio, tendo passado lá mais de uma hora debaixo d'água, para afirmar: "*Então diziam que ele virava cobra grande*". Quanto ao tamanho da cobra não há dúvidas: a palavra grande é constante nas três narrativas e a N1 não poupa o aumentativo ao chamá-lo de Noratão, e não são comuns os nomes ou os apelidos no aumentativo aqui na região.

Outra inferência com relação ao nome é observar que ele não é um nome comum na região. Nunca encontrei uma pessoa por aqui que se chamasse por este nome, e meus amigos também não conhecem. No sul eu tenho um tio que se chama por este nome, e também lá ele me parece bastante raro. Talvez isso tenha servido para fixar na memória o nome do personagem, por ser raro e estranho na região.

Há outros nomes referenciais nas narrativas, próprios ou não, como "*minha avó*", "*as parteiras*", "*velho Vieira*", "*a mãe (de Honorato)*" e outros que não nos ajudam muito, porque ou aparecem apenas em uma das narrativas ou permanecem apenas ditos desta forma ("*a mãe*"). Um outro nome próprio que poderia nos ajudar seria o nome da irmã de Honorato:

NARRATIVA 1	NARRATIVA 2	NARRATIVA 3
a fêmea não lembro o nome dela	*Eram em dois: ele e a irmã dele*	-- --

Nestas narrativas o nome da irmã dele não parece ou porque o narrador não lembra, como na N1, ou por ter se esquecido de nominá-la, como na N2, ou mesmo por nem ter se reportado a ela, como na N3.

O uso da fórmula "*nome próprio do herói*" nos permite concluir que se trata de uma mesma fonte originária dessas narrativas. Podemos buscar uma segunda fórmula, que são as ações dos personagens. Quanto à origem de Cobra Norato, a N1 fala de "*uma mulher que estava nos tempos dela, e foi ficar no porto, aí se engravidou*". Não diz se era uma índia ou uma mulher branca, mas a coloca no porto. Como também não fala do homem que a engravidou, poderíamos supor que pudesse ter sido um marinheiro, uma vez que fala que ela foi ficar no porto. No entanto, podemos saltar do real para o imaginário, e pensar que um boto a tivesse engravidado. Afinal, há muitas histórias de botos que engravidaram moças da região ribeirinha. Mas são raros os relatos de que botos engravidadores tenham gerado Cobras Grandes, e uma exceção é a narrativa 9 do nosso *corpus*, narrada por Sandra Castiel, onde lê-se: "*Contam que uma bela cabocla enamorou-se de um belo moço que na realidade era um boto*". E nasce Cobra Norato e sua irmã. O conteúdo dos mitos de botos praticamente não tem se misturado com os conteúdos dos mitos de Cobras Grandes, o que mostra que a narrativa 9 estabelece uma nova composição, misturando tradições diferentes na origem. Note-se que na narrativa 8, o Sr. Francisco, respondendo à pergunta se boto engravida, diz: "- *Aqui não, mas em outros cantos já ouvi falar que teve, noutros cantos já ouvi falar que teve. Já ouvi dizer que a mulher teve a criança e um pedaço era boto e o outro era gente*".

Então, nesse caso, como nascem cobras, ou um casal que se encanta em cobra e torna-se Cobra Grande, devemos tomar esta fórmula como sendo a que realiza a ponte entre o real e o imaginário, entre o mundo atual e o mundo primitivo da criação, entre a tarefa criadora da

mãe e o papel demiurgo e gerador da Cobra Grande, a mãe criadora de todas as coisas.

NARRATIVA 1	NARRATIVA 2	NARRATIVA 3
... que existia uma mulher que estava nos tempos dela, e foi ficar no porto, aí se engravidou. Foram ver a história dela e não tinha pai...		*... que diz que Honorato morava no lugar do pai dele, conhece o resto da família, mas não chegou a conhecer o velho Honorato...*

Ainda sobre a origem de Cobra Norato, a N2 ignora completamente o assunto, mas mantém o casal: Honorato e a irmã dele. Já a N3 afirma que "*Honorato morava no lugar do pai dele*", mas ignora completamente a mãe. Fala ainda o narrador que seu informante "*conhece o resto da família, mas não chegou a conhecer o velho Honorato...*", dando a entender que Honorato possivelmente tinha outros irmãos ou irmãs, tios ou primos, enfim, ele não era só no mundo, e, aparentemente era e vivia como uma pessoa normal que, em ocasiões especiais, se encantava e ou virava Cobra Grande em contato com a água, ou ficava forte para executar tarefas que exigissem tal dote. Fala ainda do "*velho Honorato*" e tanto podia estar se referindo ao Honorato, quanto ao pai de Honorato que também poderia se chamar pelo mesmo nome. Esta última escolha parece ser um pouco forçada, mas há a ambigüidade.

Ao seguir os passos da busca de "*fórmulas*" da origem de Cobra Norato, parece que tivemos acesso a um "*baú*" comum de informações e cada narrador dando a estas informações diferentes relevâncias. Uma outra linha de busca é verificar que há muito mistério a respeito da concepção de Cobra Norato. A N3 explicita isso ao afirmar que "*não chegou a conhecer o velho Honorato, mas sabe que tinha mistério*". Essa presença do

mistério, do fantasioso, do sobrenatural, do mágico, do encantamento já desde a concepção de Norato Cobra Grande é que está neste baú da tradição, tendo sido re-trabalhado por todos os narradores.

Analisando uma outra ação de personagens, vamos buscar os dados da relação de Honorato com a irmã. A N1 fala da irmã de Honorato, mas não detalha nenhum relacionamento entre eles, a não ser o fato de serem gêmeos, de terem sido criados juntos em um tanque e de terem migrado para o rio depois de crescidos. Também a N3 ignora completamente a irmã de Honorato e nem chega a citar sua existência. Só quem detalha esta relação é a N2 que os coloca como gêmeos, e descreve a irmã como uma pessoa má, que ficava "*malinando*" com o pessoal que andava de canoa. Então mostra Honorato primeiro tentando convencê-la a não malinar o pessoal, e depois travando uma briga terrível até matar o companheiro da irmã e a própria irmã. A narrativa mostra Honorato conversando com ela na segunda tentativa, e podia ser que ficasse apenas nesse conversa. A intervenção do companheiro da irmã é que gera a briga e Honorato mata, então, as duas cobras. Não sabemos se a companheira da irmã era também uma cobra encantada, mas sabemos que era uma "*cobra brabá*". Sua brabeza pode ter sido a causadora de sua morte, pois desencadeou a briga com Honorato. Buscando vingança, certamente, a irmã também morreu.

Esta relação com a irmã poderia ser encarada não pelas ações, mas pela visão da razão destas ações, e nesta N2 aparece claro a divisão maniqueísta entre o bem e o mal, entre uma cobra boa e uma cobra má, e isso teria desencadeado esta ação violenta de Honorato para obrigar a irmã e seu amante a pararem de incomodar as pessoas. Esta anotação a respeito de caráter de Honorato é parte do "*baú de tradições*", e nenhuma narrativa mostra a Cobra Norato como uma entidade má. Antes pelo contrário, aparece com evidência seu lado bom do caráter, seu amor

edipiano pela mãe ("*sempre vinha visitar a mãe*" - N1), o cuidado com a vida das pessoas ("*você não tem precisão de fazer isso com as pessoas*" - N2), o fato de não querer que as pessoas se assustassem com ele ("*mas a pessoa não precisa ter medo*" - N1) e às vezes ele é que se assustava com a presença das pessoas ("*ele assustado correu e entrou na água*" - N2), era uma pessoa que gostava de festas ("*Um dia ele dançou a noite toda na festa*" - N2), que fazia favores aos outros ("*ele passou uma hora e pouco embaixo d'água e soltou a tarrafa*" - N3; "*taí a palha, meninos*" - N3).

A busca de elementos que mostrem o "*estoque comum*" permite verificar a repetição na narrativa. Como se dá, então, essa relação entre "*o preservar a tradição em contínua re-criação*" (Lord, 1978:29)? Um caminho para encontrar a re-criação poderia ser a exploração das relações de vozes na narrativa, ou essa "*dinâmica da inter-relação entre o discurso narrativo e o discurso citado*" (Bakhtin, 1929:148) Enquanto Lord fala em fórmulas e tema, Bakhtin fala que há duas orientações principais na relação entre discurso citado e discurso citante: a) na primeira orientação "*a tendência fundamental da reação ativa ao discurso de outrem pode visar à conservação de sua integridade e autenticidade*" (Id.:ib). Nesse caso, a própria narrativa discursiva estabelece uma identidade ao discurso de outrem pela apreciação entonativa que vem pela voz e pelos gestos, e visa garantir a incorporação do discurso alheio pelo narrador. Ao mesmo tempo, a língua, pelo uso de fronteiras nítidas e estáveis, coloca os esquemas lingüísticos e suas variantes para estabelecer os limites do discurso citado. Isso cria um contorno exterior à volta do discurso de outrem inserido no discurso que está sendo feito, estabelecendo a interdiscursividade, e possibilitando sua apreensão enquanto tal; b) na segunda orientação "*a língua elabora meios mais sutis e mais versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem*" (Id.:150), tornando a narrativa um campo aberto, com fronteiras apagadas e com os discursos

de outrem bastante atenuados, permitindo que se trabalhe com o discurso indireto sem sujeito aparente, e com o discurso indireto livre o discurso citado praticamente desaparece nas suas marcas; isso, no entanto, não anula a interdiscursividade. Nesse caso, há uma variedade de tipos, mas se destacam o que permite ao narrador apagar as fronteiras do discurso citado e realizar uma "*decoração*" na fala, e o que desloca a dominante do discurso para o discurso citado, dissolvendo assim o contexto narrativo.

Explorando esta via para verificar se é na relação entre os discursos que a contínua re-criação se mostra, consideremos a narrativa 2 como exemplo. Inicialmente vamos dividi-la em discurso direto (DD) e discurso indireto (DI):

DI - Norato Cobra Grande era encantado numa cobra, numa cobra muito grande. Eram em dois: ele e a irmã dele. Daí a irmã danou a malinar o pessoal. O pessoal ia descendo o rio na canoa e ela alagava a canoa e deixava o pessoal morrer. Ela fazia tudo isso. Norato cobra grande sempre dizia a ela:

DD - "Não faça isso. Você não tem precisão de fazer isso com o pessoal. Porque você faz uma coisa dessas? Alaga o povo que vai na canoa só prá matar afogado!".

DI - A irmã não dizia nada e continuava malinando o pessoal. Quando foi um dia ele vinha nadando e encontrou-se com a irmã dele e outra cobra braba com quem ela estava amigada. Norato foi então reclamar que ela não devia fazer aquilo, pois que eles eram encantados, não eram cobras verdadeiras. Aí a cobra braba se arvorou de valente prá o lado dele, e tiveram uma briga danada. A água se fervia onde eles estavam brigando, um tremor de água medonho. Até que Norato venceu a cobra braba e a matou. Depois da morte do amante a irmã e Norato brigaram muito. Ela estava muito zangada com o irmão. E Norato também não agüentava ver o que a irmã fazia com as pessoas. Tiveram então uma violenta briga, e Norato acabou matando a irmã. E então ele vivia pelos rios, e de noite sempre se transformava em homem prá ir nas festas. Um dia ele dançou a noite toda na festa. E quando foi lá pelas cinco da manhã ele foi embora. Havia deixado a casca dele abandonada numa casa, na beira do rio. Quando ele se transformava em pessoa, tirava aquelas cascas que as cobras têm. Ao chegar em casa muito cansado se transformou em cobra. E agarrou no sono. Ao acordar, numa certa hora do dia, estava uma multidão de gente espiando aquela monstra cobra. Ele assustado correu e entrou na água. Depois de muito tempo Norato transformou-se em pessoa e falou prá um camarada que ia aparecer uma cobra muito grande e que ele atirasse na cobra, mas não atirasse prá o lado da cabeça, mas sim prá o lado do rabo. Assim o encanto se desfazia. Depois de alguns dias, quando o homem deu fé, estava aquela monstra cobra perto dele. Ele ficou tão nervoso que ao atirar acertou na cabeça, bem nos olhos.

> Ele não morreu, mas ficou cego. E assim acabou o encanto e a lenda do Norato Cobra Grande.

Uma tal divisão não revela a "*dinâmica de orientação recíproca do discurso citado e do discurso narrativo*" (Id.:155), mas antes o oculta, por dar a impressão de que o texto aspeado seria o único discurso citado, quando na verdade ele apenas cita a fala de um personagem. Quem sabe uma outra divisão entre discurso citado (DC), que traz o discurso de outrem com fronteiras bem definidas, e discurso narrativo (DN), que traz o discurso do narrador (mesmo que sejam inseparáveis), pudesse nos ajudar nessa tarefa. Numa primeira aproximação tomo os tempos verbais como distinção, considerando que o discurso narrativo deve aparecer com o verbo no tempo imperfeito do indicativo e no subjuntivo antecedido pela conjunção /que/, enquanto que o discurso citado deve aparecer com o verbo no pretérito.

Isso deveria significar que a versão do acontecido, o material garimpado cuidadosamente pelo narrador dentro do "*baú das tradições*", no "*esquema de base*", fazendo uma seleção neste material, seria apresentado com verbos no pretérito perfeito, como sendo de fatos passados, e que sua re-leitura dos fatos e a presença do seu interlocutor garantem que ele pode apresentar sua visão, sua posição, sua avaliação destes mesmos fatos, e faz isso destacando sua participação com cláusulas contendo verbos no imperfeito.

Consideremos três narrativas do nosso *corpus* com base nesta distinção, e atentando para o fato de que maior carga de material lingüístico na coluna do discurso narrativo significa um trabalho performático mais eficiente e empolgante, tanto por parte do narrador, quanto no sentido da recepção.

NARRATIVA 1

"Seu" Benedito narrou esta história que foi gravada dentro da banca no Mercado do Um, em Porto Velho, no mês de Maio de 1995.

DISCURSO NARRATIVO (DN)	DISCURSO CITADO (DC)
	01 - Minha avó diz que existiu a cobra Norato. O Noratão, diz minha vó,
02 - que existia uma mulher que estava nos tempos dela	
	03 - e foi ficar no porto, aí se engravidou. Foram ver a história dela e
04 - não tinha pai. As parteiras apalpavam e era filho.	
	05 -Nasceram duas cobras, um macho e uma fêmea. Aí fizeram um tanque grande e colocaram elas ai prá se criarem. Esconderam o fato,
06 - porque a moça era muito bonita	
	07 -Aí elas se criaram até ficarem grandes, aí uma falou, o macho,
08 - que não podiam ficar aí, tinham que ir prá o rio.	
	09 - Com muita pena soltaram as cobras.
10 - O macho era o Honorato, a fêmea não lembro o nome dela. Sempre vinha visitar a mãe; na terra se transformava em pessoa e na água em cobra; vinha visitar a mãe escondido.	
	11 - Quando um dia Honorato falou: "Mãe, eu quero me desencantar e vocês tem que me ajudar, tem que fazer assim: eu venho numa festa, a minha irmã não quer vir, ela casou com outra cobra e vai ficar por lá, eu venho na festa, aí tem que arrumar uma pessoa que tenha coragem, ela tem que entrar na minha boca, ir lá dentro no gogó, dar uma facada, que a faca entre todinha no pé da língua, aí o sangue vem todo na pessoa, mas a pessoa não precisa ter medo, aí eu me transformo. Deixo a casca e viro gente prá viver com a senhora. A mãe arrumou a pessoa, aconteceu numa praia,
12 - a pessoa era corajosa,	
	13 - ela foi lá e enfiou a faca, saiu fora

14 - e com três ou quatro horas que estava em casa,	todo melado de sangue, entrou na água, se lavou e veio prá casa,
	15 - o Honorato chegou prá fazer a vida com a mãe, foi na cidade de Salto Paioroca. Honorato veio feito homem e permaneceu com a mãe até a morte, a irmã ficou no rio.

NARRATIVA 2

"Seu" Chico narrou esta história em sua casa, na beira do Lago Cuniã, distante quase duzentos quilômetros de Porto Velho, no mês de Abril de 1995.

DISCURSO NARRATIVO (DN)	DISCURSO CITADO (DC)
01 - Norato Cobra Grande era encantado numa cobra, numa cobra muito grande. Eram em dois: ele e a irmã dele.	
	02 - Daí a irmã danou a malinar o pessoal.
03 - O pessoal ia descendo o rio na canoa e ela alagava a canoa e deixava o pessoal morrer. Ela fazia tudo isso. Norato cobra grande sempre dizia a ela:	
	04 - "Não faça isso. Você não tem precisão de fazer isso com o pessoal. Porque você faz uma coisa dessas? Alaga o povo que vai na canoa só prá matar afogado!".
05 - A irmã não dizia nada e continuava malinando o pessoal.	
	06 - Quando foi um dia
07 - ele vinha nadando	
	08 - e encontrou-se com a irmã dele e outra cobra braba
09 - com quem ela estava amigada.	
	10 - Norato foi então reclamar
11 - que ela não devia fazer aquilo, pois que eles eram encantados, não eram cobras verdadeiras.	
	12 - Aí a cobra braba se arvorou de valente prá o lado dele, e tiveram
13 - A água se fervia onde eles estavam	

brigando, um tremor de água medonho.	uma briga danada.
	14 - Até que Norato venceu a cobra braba e a matou. Depois da morte do amante a irmã e Norato brigaram muito.
15 - Ela estava muito zangada com o irmão. E Norato também não agüentava ver o que a irmã fazia com as pessoas.	
.	16 - Tiveram então uma violenta briga, e Norato acabou matando a irmã
17 - E então ele vivia pelos rios, e de noite sempre se transformava em homem prá ir nas festas.	
.	18 - Um dia ele dançou a noite toda na festa. E quando foi lá pelas cinco da manhã ele foi embora
19 - Havia deixado a casca dele abandonada numa casa, na beira do rio. Quando ele se transformava em pessoa, tirava aquelas cascas que as cobras têm.	
	20 - Ao chegar em casa muito cansado se transformou em cobra. E agarrou no sono.
21 - Ao acordar numa certa hora do dia estava uma multidão de gente espiando aquela monstra cobra.	
	22 - Ele assustado correu e entrou na água. Depois de muito tempo Norato transformou-se em pessoa e falou prá um camarada
23 - que ia aparecer uma cobra muito grande e que ele atirasse na cobra, mas não atirasse prá o lado da cabeça, mas sim prá o lado do rabo. Assim o encanto se desfazia.	
	24 - Depois de alguns dias, quando o homem deu fé,
25 - estava aquela monstra cobra perto dele.	
	26 - Ele ficou tão nervoso que ao atirar acertou na cabeça, bem nos olhos. Ele não morreu, mas ficou cego. E assim acabou o encanto e a lenda do Norato Cobra Grande.

NARRATIVA 3

"Seu" Antônio narrou esta história dentro de seu barco de pesca, nas barrancas do Rio Madeira, atrás do Mercado do Peixe, no Bairro Cai N'Água, em Porto Velho, no mês de Novembro de 1994.

DISCURSO NARRATIVO (DN)	DISCURSO CITADO (DC)
	01. Honorato,
02. pessoa que morava na região,	
	03. não sei
04. se ele virava cobra grande.	
	05. Tenho um amigo que diz que
06. Honorato morava no lugar do pai dele,	
	07. conhece o resto da família, mas não chegou a conhecer o velho Honorato, mas sabe que
08. tinha mistério.	
	09. Esse rapaz que tem aqui enganchou um tarrafão no rio, mandou chamar o Honorato, e ele desceu, foi lá, mergulhou sem aparelho, sem proteção de nada. O rapaz olhou no relógio, e viu que ele passou uma hora e pouco embaixo d'água e soltou a tarrafa.
10. Então diziam que ele virava cobra grande. Um dia o homem que trabalhava com ele	
	11. mandou ele tirar uma palha, mandou tirar 150 feixes de palha. Daí o rapaz foi tirar no Rio Preto, esse rio que tem aí, já de tarde. Daí diz o velho Vieira,
12. que era compadre do Honorato,	
	13. vou chamar o compadre prá ajudar vocês a baterem essa palha. Daí eles foram dormir, e às 4 da tarde ele mandou chamar o compadre e disse: 'compadre, tem uma palha lá fora prá mim'. Daí o Honorato foi embora, e levantou cedo, às cinco horas, e foi prá beira do rio, e nem chamou ninguém. Quando foi às sete horas ele chegou com a palha e disse: 'taí a palha, meninos'. E eles disseram: 'O Sr. já trouxe a palha?'. Aí ele disse: 'É, dei três viagens de lá prá cá. 150 feixes,
14. trazia cinqüenta feixes cada vez'.	
	15. Cada feixe de palha dá em torno de

	40 quilos. Esse Honorato tem aí filhos. E faz muito tempo que o esteio da casa dele está lá e ninguém arranca.

Quase que poderíamos ler os fatos, ou o "*discurso de outrem*" no quadro do discurso citado, expandindo o sentido de "citado" para o que Bakhtin (1952/53) chamou de "palavras próprias alheias" e quase que poderíamos saber qual a contribuição do narrador no quadro do discurso narrativo. Digo quase, porque, se separarmos ambos os discursos, se anularmos a interdiscursividade, salvo para um exercício metodológico, não teríamos mais a narrativa, e teríamos perdido o sentido "*dinâmico, complexo e tenso*" da inter-relação do discurso citado com o contexto ou discurso narrativo.

É relevante observar, no exercício realizado, o embricamento dos dois discursos, sem o explícito domínio de um sobre o outro. Há como que um diálogo interno ou "*uma superposição de planos*" no dizer de Bakhtin (1929:192), resultado evidente da interdiscursividade e da interferência de dois discursos, mesmo que as marcas do discurso direto estejam absolutamente mascaradas, fluidas, não demarcadas. Essa é a beleza da narração, ato que encanta e não informa apenas.

Tal concepção ajuda a manter distante, senão ausente, a concepção de que algum discurso narrativo possa ser apenas repetição de outros discursos narrativos anteriores, fazendo com que a instituição discursiva anule totalmente o trabalho do narrador, ao mesmo tempo em que mantém ausente a concepção de que algum discurso narrativo possa ser construído exclusivamente pelo narrador, determinando tema e sentidos a toda a enunciação praticada.

Abdicando, portanto, de novas análises que persigam esta mesma linha, uma vez que elas destruiriam a narrativa, deve-se também abrir mão da busca, sem sentido, de saber o que é essencial - o que vem pela tradição ou o que é acréscimo imaginativo, performático do narrador. É exatamente ambos os discursos em ato de interdiscursividade que caracterizam a narrativa. Ela não é uma mistura do dado tradicional e do dado novo, e isso Bakhtin já criticou em Tobler (op.cit.:175), de modo que pudessem ser separados em algum momento; não é um "*discurso mascarado*", também já criticado por Bakhtin (op.cit.:177), onde o falante esconde por sob a máscara um outro narrador; e também não é o lugar do "'*discurso vivido*' *em contraste com o* '*discurso repetido*'. Não existe contraste e sim interação, diálogo interno, interdiscursividade, polifonia. É preciso, pois, ao analisar a criação verbal, assumir que "*toda a atividade verbal consiste, então, em distribuir a 'palavra de outrem' e a 'palavra que parece ser de outrem'*" (op.cit.:195).

Matim-tá-pereira vem chegando
- Bom cê deixar um naco de fumo pro Curupira, compadre
Tamos chegando na ponta do Escorrega
Aracuã fica de guarda
As moças vão tomar banho no escondido

Raul Bopp

CONCLUSÃO

Pois é, compadre
Siga agora o seu caminho
Procure minha madrinha Maleita
diga que eu vou me casar
que eu vou vestir minha noiva
com um vestidinho de flor

Raul Bopp

Penso, agora, poder responder à pergunta que orientou este trabalho em que foi utilizado como *corpus* o mito Cobra Norato, presente na região ribeirinha de Porto Velho nas "rodas de causos: "as várias narrativas deste mito são repetições com mudanças composicionais irrelevantes, ou a cada nova narrativa encontramos uma nova composição marcada pelas circunstâncias enunciativas?

Repetição aparece sempre relacionada a um fato anterior, um texto anterior, um "baú de tradições" e, se este passado não é apagado e se sobrepõe, o que fica nebuloso é o presente. Já composição supõe um ato novo de criação, um fato único e irrepetível, investimento no presente, sem apagar os fatos e contribuições anteriores. Originalidade, nesse caso, não significa criar algo novo em todos os componentes, mas realizar escolhas, no estoque comum da propriedade coletiva, de maneira original.

Algumas afirmações são possíveis: a narrativa é uma nova composição, e o ato de narrar é uma arte. Há bons e maus narradores, e que narrar até se aprende, desde o conteúdo até a performance, sendo

necessário que se tenha presente a sabedoria, a experiência de vida, o conhecimento da realidade.

Para afirmar que narrativa é composição não se deve negar a repetição, os fatos originais, o "*baú da tradição*", o "*depósito comum*", que pertence ao passado, seja da humanidade, seja do grupo social mais amplo, como um país ou uma cidade, ou do grupo social mais restrito, como a família ou um pequeno grupo de amigos. E aqui não só se deve incluir os conteúdos narrativos, mas também as formas, o uso da língua, das formas sintáticas e semânticas, os conteúdos de cada termo, as escolhas possíveis em cada realidade. A narrador é o agenciador destas escolhas em confronto com o interlocutor.

Assim, este movimento composicional apenas se dá quando se estabelece a interlocução, o momento da performance, a hora da atividade narrativa, quando então mundos distintos e semelhantes estabelecem pontes de ligação pela linguagem verbal e corporal; distintos por se constituírem objetivamente como realidades únicas, e semelhantes por dividirem o mesmo espaço e tempo em um ato interativo, com todas as conseqüências possíveis advindas disso.

É nesse estar defronte, interlocutando, trocando visões de mundo, distribuindo graciosamente pingos de sabedoria, misturando moral aos fatos corriqueiros, avalizando cotidianiedades com experiências passadas, apontando escatologias a partir dos eventos imemoriáveis, estabelecendo a roda, o círculo, esse símbolo de comum-união, de ligadura do princípio e do fim, que a narrativa vai sendo composta, não pelo narrador apenas, mas por ele em relação de troca, dialética, com seu interlocutor duplamente caracterizável: os narradores que o antecederam e de que é continuidade e os ouvintes presentes que escutam, avaliam, fazem exigências e desta forma co-participam da construção de sua performance. Há, pois,

repetição e mudança nas narrativas, aquela responsável pelo encadeamento infinito dos discursos, esta visível nas diferentes formas de agenciamento da tradição, nas diferentes formas de performance local, única e irrepetível. Aquela, detectável no discurso citado no sentido amplo da heterogeneidade constitutiva do sujeito, esta detectável no discurso narrativo que avalia, orienta e articula o que se repete diferentemente.

Agora
quero um rio emprestado pra tomar banho
Quero dormir três dias e três noites
Com o sono de Acutipuru

- Você me espere
que depois vou le contar uma história

Raul Bopp

BIBLIOGRAFIA

Traga a Joaninha Vintém o Pajé-pato Boi-Queixume
Não se esqueça dos Xicos Maria-Pitanga o João Ternura
O Augusto Meyer Tarsila Tatizinha
Quero povo de Belém de Porto Alegre de São Paulo

Raul Bopp

AMARAL, José Januário de Oliveira. Terra virgem terra prostituta (O processo de colonização agrícola em Rondônia). Dissertação de Mestrado, São Paulo, USP, 1994.

ARISTÓTELES. **Obras completas**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1963.

AVERBUCK, Lígia Morrone. **Cobra Norato e a revolução caraíba**. Rio de Janeiro, José Olympio/Instituto Nacional do Livro, 1985.

BAKHTIN, Mikhail (1929). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 3.ed. São Paulo, Hucitec, 1986.

_____ (1952/53). **Estética da criação verbal**. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland & outros (1966). **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, Vozes, 1971.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, Vozes, 1971.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7.ed., São Paulo, Brasiliense, 1994.

BOPP, Raul (1931). **Cobra Norato e outros poemas.** 16.ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1988.

BORGES, Luiz C. **O sol no/do olhar do outro.** Rio de Janeiro, CNPq/Museu de Astronomia e Ciências Afins, 1995.

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: **Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis, Vozes, 1971.

CAILLOIS, Roger (1938). **O mito e o homem.** Lisboa, Edições 70, 1972.

_____ (1950). **O homem e o Sagrado.** Lisboa, Edições 70, s/d.

CASCUDO, Luís da Câmara (1954). **Dicionário do folclore brasileiro.** São Paulo, EDIOURO, 1979.

CASSIRER, Ernst (1924). **Linguagem e mito.** São Paulo, Perspectiva, 1972.

CASTIEL, Sandra M.M.Costa. **Raízes de Rondônia.** Porto Velho, Gráfica do Senado, 1989.

CHAUÍ. Marilena. **Convite à filosofia.** São Paulo, Ática, 1994.

DETIENNE, Marcel. **A invenção da mitologia.** Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, UnB, 1992.

DUCROT, Oswald (1984). **O dizer e o dito.** São Paulo, Pontes, 1987.

EAGLETON, Terry(1983). **Teoria da literatura: uma introdução.** São Paulo, Martins Fontes, s/d.

ECO, Umberto (1979). **Lector in fabula** - a cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo, Perspectiva, 1986.

FREIRE, Paulo (1970). **Pedagogia do Oprimido.** 15.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis, Vozes, 1971.

GERALDI, João W. **Portos de Passagem.** São Paulo, Martins Fontes, 1991.

_____ **Políticas de inclusão em estruturas de exclusão.** Simpósio Internacional sobre leitura na escola e na sociedade. Brasília, 1994. cópia xerocada.

GREIMAS, A. J. Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica. In: **Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis, Vozes, 1971.

JAKOBSON, Roman & outros. **Língua, Discurso, sociedade.** São Paulo, Global, 1983.

JÍTRIK, Noé. Destruição e formas nas narrações. In: **América Latina em sua literatura.** São Paulo, Perspectiva, 1979.

JURADO FILHO, Lourenço Chacon. **Cantigas de roda - jogo, insinuação e escolha.** Campinas, Editora da UNICAMP, 1986.

LABOV, Willian. **Language in the inner city - Studies in the Black English Vernacular.** Philadelphia, University of Pennsylvania Press, s/d.

LABOV, W. & WALETZKY, J. Narrative analysis: oral versions of personal experience. In: J. HELM (ed). **Essays on the verbal and visual arts.** Seattle, University of Washington Press, 1967.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão).** São Paulo, Ática, 1987.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Mithologiques IV: L'homme nu.** Paris, Plon 1971.

LISBOA, P. L. B. **Rondônia: Colonização e Floresta.** Programa POLONOROESTE, Relatório de Pesquisa nº 09 - CNPq, AED, Brasília, 1989.

LORD, Albert B. (1960). **The Singer of Tales.** New York, Atheneum, 1978.

MACHADO, Rosa Helena Blanco. **Algumas questões sobre a narrativa (elementos essenciais e elementos não essenciais da narrativa).** Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 1980.

MAINGUENEAU, Dominique (1987). **Novas tendências em Análise do Discurso.** Campinas, Pontes/Editora da UNICAMP, 1989.

MIOTELLO, V. & PRADO, L. C. **Interpretação psicológica das criações míticas do homem ribeirinho.** Porto Velho, UNIR, 1994. Relatório de pesquisa/CNPq.

MORENO, César Fernandez (Coord) (1972). **América Latina em sua literatura.** São Paulo, Perspectiva, 1979.

MOUNIER, Emmanuel (1950). **O personalismo.** Santos, Martins Fontes, 1964.

OLIVEIRA, Maria do Socorro. **Contar histórias: um evento de fala em análise - uma visão etnometodológica do ato de narrar.** Tese de Doutorado, UNICAMP, Campinas, 1994.

OTT, Ari Miguel Teixeira e outros. **Relatório de pesquisa: Cuniã, uma comunidade ameaçada.** Porto Velho, UNIR, 1992.

PAYER, Maria Onice. **Educação Popular e Linguagem - reprodução, confrontos e deslocamentos de sentidos.** Campinas, Editora da UNICAMP, 1993.

PERDIGÃO , Francisca F. & BASSEGIO. **Rondônia: trajetória da ilusão.** 1993.

PERRONI, Maria Cecília. **Desenvolvimento do discurso narrativo.** São Paulo, Martins Fontes, 1992.

PINTO, Álvaro Vieira (1967). **Ciência e Existência.** 2.ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

PLATÃO. **Obras completas.** Rio de Janeiro, Paz e terra, 1963

PLATÃO, Francisco & FIORIN, José L. **Para entender o texto - leitura e redação.** 3.ed., São Paulo, Ática, 1992.

PROPP, Vladimir 1927). **Morfología del cuento.** Buenos Aires, Juan Goyanarte/ Editor, 1972.

_____ (1928). **Las transformaciones del cuento maravilloso.** Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1972.

RAMA, Angel (1984). **A cidade das letras.** São Paulo, Brasiliense, 1985.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária.** Rio de Janeiro, Forense, 1972.

SILVA, Josué da Costa. **Cuniã: mito e lugar.** Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 1994.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: **Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis, Vozes, 1971.

TURNER, F. **O espírito ocidental contra a natureza: mito, história e as terras selvagens.** Rio de Janeiro, Campus, 1990.

VOESE, Ingo. **O movimento dos sem-terra na imprensa: um exercício de análise do discurso.** Campinas, 1996. Inédito.

ZUMTHOR, Paul 1987). **A letra e a voz - a "literatura" medieval.** São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

Pois então até breve, compadre
Fico le esperando
atrás das serras do Sem-fim

Raul Bopp

ANEXOS

NARRATIVA 1

Minha avó diz que existiu a cobra Norato. O Noratão, diz minha vó, que existia uma mulher que estava nos tempos dela, e foi ficar no porto, aí se engravidou. Foram ver a história dela e não tinha pai. As parteiras apalpavam e era filho. Nasceram duas cobras, um macho e uma fêmea. Aí fizeram um tanque grande e colocaram elas aí prá se criarem. Esconderam o fato, porque a moça era muito bonita. Aí elas se criaram até ficarem grandes, aí uma falou, o macho, que não podiam ficar aí, tinham que ir prá o rio. Com muita pena soltaram as cobras. O macho era o Honorato, a fêmea não lembro o nome dela. Sempre vinha visitar a mãe; na terra se transformava em pessoa e na água em cobra; vinha visitar a mãe escondido. Quando um dia Honorato falou: "Mãe, eu quero me desencantar e vocês tem que me ajudar, tem que fazer assim: eu venho numa festa, a minha irmã não quer vir, ela casou com outra cobra e vai ficar por lá, eu venho na festa, aí tem que arrumar uma pessoa que tenha coragem, ela tem que entrar na minha boca, ir lá dentro no gogó, dar uma facada, que a faca entre todinha no pé da língua, aí o sangue vem todo na pessoa, mas a pessoa não precisa ter medo, aí eu me transformo. Deixo a casca e viro gente prá viver com a senhora. A mãe arrumou a pessoa, aconteceu numa praia, a pessoa era corajosa, ela foi lá e enfiou a faca, saiu fora todo melado de sangue, entrou na água, se lavou e veio prá casa, e com três ou quatro horas que estava em casa, o Honorato chegou prá fazer a vida com a mãe, foi na cidade de Salto Paioroca. Honorato veio feito homem e permaneceu com a mãe até a morte, a irmã ficou no rio.

Narrador: Sr. Benedito Assunção

Local: Mercado do Um em Porto Velho

Data: Maio de 1995.

NARRATIVA 2

Norato Cobra Grande era encantado numa cobra, numa cobra muito grande. Eram em dois: ele e a irmã dele. Daí a irmã danou a malinar o pessoal. O pessoal ia descendo o rio na canoa e ela alagava a canoa e deixava o pessoal morrer. Ela fazia

tudo isso. Norato cobra grande sempre dizia a ela: "Não faça isso. Você não tem precisão de fazer isso com o pessoal. Porque você faz uma coisa dessas? Alaga o povo que vai na canoa só prá matar afogado!". A irmã não dizia nada e continuava malinando o pessoal. Quando foi um dia ele vinha nadando e encontrou-se com a irmã dele e outra cobra braba com quem ela estava amigada. Norato foi então reclamar que ela não devia fazer aquilo, pois que eles eram encantados, não eram cobras verdadeiras. Aí a cobra braba se arvorou de valente prá o lado dele, e tiveram uma briga danada. A água se fervia onde eles estavam brigando, um tremor de água medonho. Até que Norato venceu a cobra braba e a matou. Depois da morte do amante a irmã e Norato brigaram muito. Ela estava muito zangada com o irmão. E Norato também não agüentava ver o que a irmã fazia com as pessoas. Tiveram então uma violenta briga, e Norato acabou matando a irmã. E então ele vivia pelos rios, e de noite sempre se transformava em homem prá ir nas festas. Um dia ele dançou a noite toda na festa. E quando foi lá pelas cinco da manhã ele foi embora. Havia deixado a casca dele abandonada numa casa, na beira do rio. Quando ele se transformava em pessoa, tirava aquelas cascas que as cobras têm. Ao chegar em casa muito cansado se transformou em cobra. E agarrou no sono. Ao acordar, numa certa hora do dia, estava uma multidão de gente espiando aquela monstra cobra. Ele assustado correu e entrou na água. Depois de muito tempo Norato transformou-se em pessoa e falou prá um camarada que ia aparecer uma cobra muito grande e que ele atirasse na cobra, mas não atirasse prá o lado da cabeça, mas sim prá o lado do rabo. Assim o encanto se desfazia. Depois de alguns dias, quando o homem deu fé, estava aquela monstra cobra perto dele. Ele ficou tão nervoso que ao atirar acertou na cabeça, bem nos olhos. Ele não morreu, mas ficou cego. E assim acabou o encanto e a lenda do Norato Cobra Grande.

Narrador: Sr. Francisco de Paula
Local: sua residência no Lago Cuniã
Data: Abril de 1995

NARRATIVA 3

Honorato, pessoa que morava na região, não sei se ele virava cobra grande. Tenho um amigo que diz que Honorato morava no lugar do pai dele, conhece o resto da família, mas não chegou a conhecer o velho Honorato, mas sabe que tinha mistério. Esse

rapaz que tem aqui enganchou um tarrafão no rio, mandou chamar o Honorato, e ele desceu, foi lá, mergulhou sem aparelho, sem proteção de nada. O rapaz olhou no relógio, e viu que ele passou uma hora e pouco embaixo d'água e soltou a tarrafa. Então diziam que ele virava cobra grande. Um dia o homem que trabalhava com ele mandou ele tirar uma palha, mandou tirar 150 feixes de palha. Daí o rapaz foi tirar no Rio Preto, esse rio que tem aí, já de tarde. Daí diz o velho Vieira, que era compadre do Honorato, vou chamar o compadre prá ajudar vocês a baterem essa palha. Daí eles foram dormir, e às 4 da tarde ele mandou chamar o compadre e disse: 'compadre, tem uma palha lá fora prá mim'. Daí o Honorato foi embora, e levantou cedo, às cinco horas, e foi prá beira do rio, e nem chamou ninguém. Quando foi às sete horas ele chegou com a palha e disse: 'taí a palha, meninos'. E eles disseram: 'O Sr. já trouxe a palha?'. Aí ele disse: 'É, dei três viagens de lá prá cá. 150 feixes, trazia cinqüenta feixes cada vez'. Cada feixe de palha dá em torno de 40 quilos. Esse Honorato tem aí filhos. E faz muito tempo que o esteio da casa dele está lá e ninguém arranca.

Narrador: Sr. Antônio Francisco Leitão
Local: Barco de Pesca - Rio Madeira - atrás do Mercado do Peixe, em Porto Velho
Data: Novembro de 1994.

NARRATIVA 4

A história do Noratão é duas crianças que a mãe jogou na água, uma era homem e a outra era mulher; ele era um homem bom e a irmã ruim. Não sei o nome dela. A irmã afundava os barcos. Ele desencantou com um tiro que levou na praia; ele morava na boca do Rio Amazonas.

Narrador: Pedro José Neves
Local: Sua residência, na Av. Calama, Pantanal, em Porto Velho
Data: Outubro de 1994.

NARRATIVA 5

Uma índia teve duas crianças, e com medo da mãe e do pai jogou elas no igarapé. Jogou pensando que elas iam morrer. Mas os dois se encantam. Aí eles cresceram, foram ficando grandes, que o poço não deu mais prá eles ficar dentro. Então eles saíram prá o Rio Madeira. Lá, então, a irmã dele, que se chamava Norato Cobra Grande, foi e se amigou com uma outra fera, e ficou na boca do rio. Então toda canoa que passava ela alagava e comia. Então ele foi lá matar ela. Chegou lá, de fato ele matou ela, mas foi muita luta, o tempo quase se acaba num temporal, em tudo. Mas matou.

Narrador: Eros Pereira

Local: Casa de Lílian Prado, Nova Porto Velho, em Porto Velho

Data: Agosto de 1995

NARRATIVA 6

O pessoal que contava as coisas do Noratão dizia que ele era uma cobra, era gente que se transformava em cobra, filho de gente civilizada que nasceu e foi para a água e virava cobra. Contou a minha mãe que a mãe do Noratão quando teve bebê teve gêmeos, duas crianças, e que ele virou cobra e a outra criança ficou normal. O Noratão era bom e aparecia como pessoa, mesmo nos povoados. Quando chegava a hora de ir embora ele tinha que ir.

Narrador: Joaquim Antônio Laranjeira

Local: Casa de Lílian Prado, Nova Porto Velho, em Porto Velho

Data: Setembro de 1995.

NARRATIVA 7

Uma mulher indígena tomava banho no paraná do Cacheiri, entre o rio Amazonas e o rio Trombetas, município de Óbidos, Pará, quando foi engravidada pela Cobra Grande. Nasceram um menino e uma menina, que a mãe, a conselho do pajé, atirou ao rio, onde se criaram, transformados em cobras-d'água. O menino, Honorato,

Norato, e a menina, Maria Caninana, andavam sempre juntos. Norato era bom e Maria má, virando embarcações, matando náufragos, perseguindo animais. Mordeu a Cobra de Óbidos e esta, estremecendo, abriu uma rachadura na praça da cidade. Norato foi obrigado a matar a irmã para viver sossegado. À noite, a Cobra Norato desencantava, tornando-se rapaz alto e bonito, indo dançar nas festas próximas ao rio. Na margem ficava o couro da cobra, imenso e aterrorizador, mas inofensivo. Se alguém deitasse um pouco de leite na boca da cobra e desse uma cutelada na cabeça, que merejasse sangue, acabar-se-ia a penitência e Honorato voltaria a ser um rapaz. Ninguém tinha coragem; mas um soldado em Cametá, no rio Tocantins, cumpriu as exigências e Honorato desencantou-se (Narrada por Luís da Câmara Cascudo, em Dicionário do Folclore Brasileiro).

NARRATIVA 8

- Seu Francisco, tem caso do boto engravidar?

- Aqui não, mas em outros cantos já ouvi falar que teve, noutros cantos já ouvi falar que teve. Já ouvi dizer que a mulher teve a criança e um pedaço era boto e o outro era gente. Aqui eu nunca vi não, aqui graças a Deus até agora nunca ouvi contar, nunca apareceu também porque o encantado ele vira qualquer coisa, porque eu ouvi contar que a mulher teve dois filhos, ela morava lá num igarapé, num afluentezinho né, ai a dona mexeu por lá e ganhou dois nenên. Rapaz, a mãe dela não sabia e agarrou as duas crianças e jogou na água, num poço, num rio. Lá eles se encantaram, os dois, o rapaz e a moça, ai foram crescendo, crescendo, foram crescendo, quando o poço não deu mais para eles, eles saíram pro rio, os dois, né?

- O Rio Madeira?

- É o Rio Madeira, ai foram se criando, ficando uma cobra grande mesmo, até o nome dele se chamava Norato Cobra Grande, agora a irmã não lembro direito o nome dela, parece que era Maria Caninana, aí eles cresceram e ficaram grande, aí a irmã dele se casou lá prá baixo do rio, com outro bicho encantado de boto, outra fera e toda embarcação que passava ela atacava pra comer o cara, a pessoa. Aí esse Norato Cobra Grande, irmão dela, soube aí ele disse: eu vou lá matar ela porque ela tá comendo o povo, o pessoal e não é pra ela fazer isso. Aí chegou lá e topou ela com o cara, outra fera, aí foi lutar pra matar ela, lutaro, lutaro muito até que ele conseguiu matar ela, aí ele veio embora, aí quando ele ia pra festa ele saia na praia, aí deixava a capa na praia e ia pra festa e dançava a noite todinha, até madrugada. Quando tava

na hora de ir embora ele pegava a capa e "tepei" pro rio, ele era uma cobra, uma serpente muito grande, aí quando ele ia pra festa largava a capa dela lá na praia e ia a festa e dançava a noite todinha. (narrado por Francisco e gravado e transcrito por Josué da Costa Silva - 1993)

NARRATIVA 9

Contam que certa cabocla engraçou-se de um belo moço que na realidade era um boto. Dessa união nasceram duas crianças gêmeas: um menino e uma menina. Confusa, a jovem mãe resolveu consultar um pajé para decidir sobre o destino das crianças. O pajé mandou, então, que ela abandonasse os filhos, pequeninos, às margens do rio. Assim foi feito. Quando escureceu a mãe deitou os dois filhinhos na beira do rio e foi embora. As crianças abandonadas tornaram-se, desse modo, encantadas.

Norato, o menino, virou uma cobra mansa, bondosa. Porém sua irmã, chamada Maria Caninana, era um verdadeiro poço de maldades, gostava de virar canoas e lanchas e aparecia no meio da noite para assombrar os viajantes cansados, que passavam em suas pequenas embarcações. Maria Caninana sentia prazer em vê-los, apavorados, desaparecer, tragados pelas águas barrentas dos rios. A terrível figura de Maria Caninana era temida por todos os ribeirinhos. Sua maldade era tanta, que seu irmão, Norato, não suportando mais, acabou por matá-la.

Norato, como filho de boto que era, adorava festança. Onde havia folgança, lá estava ele: dançando, namorando e bebendo cachaça. Mas como não podia dançar e namorar no corpo de uma cobra, Norato, sempre que ia divertir-se ou pernoitar na casa de sua mãe, saía da pele de cobra que lhe servia de envoltório, deixando-a abandonada na beira do rio.

Na verdade, Norato detestava ter que se transformar em cobra. Por isso, vivia implorando às pessoas que o desencantassem. Porém, o tal desencantamento não era tarefa fácil; quem quisesse desencantá-lo teria que ter muita coragem: era preciso golpear com uma faca a grossa pele da cobra, até tirar sangue. E nenhum caboclo daquelas bandas era corajoso o suficiente para tanto. Contam que a pele do bicho era tão asquerosa e assustadora, que mesmo o cabra mais valente temia se aproximar dela.

Até que chegou por lá um corajoso soldado, vindo do interior do Pará. Decidido, deitou leite sobre a sebosa pele do bicho e golpeou-a longamente com seu sabre até minar sangue quente e escarlate. Não fosse isso, Norato não teria virado homem para sempre.

Nas profundezas dos nossos caudalosos rios, dizem as velhas caboclas, há algo mais do que os bichos que conhecemos. Lá, dorme gente que sumiu nas águas e não morreu... ficou encantada (Sandra Maria Magalhães Costa Castiel, in: Raízes de Rondônia, Porto Velho, 1990).

NARRATIVA 10

Honorato era um rapaz que se achava encantado em uma cobra grande e morava no fundo de um rio. Ainda nos tempos da colônia, veio para o Pará em companhia do pai, um português riquíssimo, que instalou uma fazenda no Tocantins, perto da cidade de Mocajuba, a fim de cultivar cacau. O rapaz tinha seus vinte anos mais ou menos e era dado a conquistador. Certo dia, andando pela praia, foi atraído pela beleza de uma uiara e levado para o fundo das águas. Nunca mais se teve notícias do moço. Passados alguns anos, começou a aparecer pelas redondezas, à meia-noite, o vulto de um moço que dança e que se diverte nos dançarás, mas que some de madrugada, sem que se saiba para onde vai. Toda a gente acredita que é Honorato que passou a chamar-se Cobra-Norato e surpreende as populações incultas com sua aparição periódica (Narrado por João Hosanah de Oliveira, coligido por José Coutinho de Oliveira e apresentado por Osvaldo Orico)