

RESSALVA

Alertamos para ausência da parte III não incluída pelo autor no arquivo original.

FREDERICO AUGUSTO GARCIA FERNANDES

A V O Z EM PERFORMANCE:
UMA ABORDAGEM SINCRÔNICA DE NARRATIVAS
E VERSOS DA CULTURA ORAL PANTANEIRA

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – UNESP para a obtenção do título de
Doutor em Letras.

Área de Concentração: Literaturas de Língua
Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Irene Jeanete
Lemos Gilberto.

Assis
2003

**Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos
da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F363p Fernandes, Frederico Augusto Garcia
A voz em performance: uma abordagem sincrônica de narrativas e
versos da cultura oral pantaneira / Frederico Augusto Garcia
Fernandes. – Assis, 2003.
384f. : il. ; (anexos no final da obra)

Orientadora : Irene Jeanete Lemos Gilberto
Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista – UNESP.
Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2003.
Bibliografia : f. 338-362.

1. Poesia oral - Pantanal Mato-grossense (MS) - Teses. 2. Poesia
narrativa - Pantanal Mato-grossense (MS) - Teses. 3. Literatura
popular - Pantanal Mato-grossense (MS) - Teses. 4. Sincronismo –
Teses. 5. Performance - Teses. I. Gilberto, Irene Jeanete Lemos. II.
Universidade Estadual Paulista. III Título.

CDU 869.0(817.2:285.3)-1

DADOS CURRICULARES
FREDERICO AUGUSTO GARCIA FERNANDES

NASCIMENTO 28.04.1972 – SÃO PAULO/SP
FILIAÇÃO Julia Amore
Rubens Garcia Fernandes

1992/1995 Curso de Graduação
Centro Universitário de Corumbá – UFMS

1996/1998 Curso de Pós-Graduação em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa),
nível de Mestrado, na Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP.

1998/1999 Professor Auxiliar (celetista) do Departamento de Letras Vernáculas e
Clássicas, da Universidade Estadual de Londrina

1999/2003 Curso de Pós-Graduação em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa),
nível de Doutorado, na Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP.

2000/... Professor Assistente (estatutário) do Departamento de Letras Vernáculas e
Clássicas, da Universidade Estadual de Londrina.

Para *Márcia*
grande companheira e fiel escudeira

AGRADECIMENTOS

Apesar de todo caráter individualista da escrita, uma tese não se constrói sozinha. Há sempre um conselho providencial, uma correção necessária, uma indicação certa, um ombro amigo para as lamentações... O processo de construção desta tese não foi diferente, contei com muitos colaboradores.

Primeiramente, gostaria de agradecer ao irmão Eudes Fernando Leite, orientador das primeiras leituras ainda na graduação, incentivador do objeto desta pesquisa: a poesia oral pantaneira.

Outra pessoa muito importante no processo de construção desta tese foi minha orientadora, a professora Irene. Orientadora com quem trabalhei um pouco no mestrado, leitora perspicaz e assídua, cuja capacidade e competência para ouvir Guimarães Rosa me ajudou muito a compreender o que os pantaneiros diziam.

Agripino, Agrícola, Airton, Antônio Paes, Augusta, Dirce, Fausto, Gonçalo (*in memoriam*), Inacinho, João Torres, Manoel, Miguel, Natalino, Natálio (*in memoriam*), Newton, Ana Rosa, Ranchinho, Raul, Roberto Rondon, Sebastião Coelho, Sebastião e Jacinto, Silvério, Vadô, José Aristeu, Valdomiro, Vadir, Waldomiro Souza, Nilton Lobo foram as personagens marcantes com quem me encontrei na minha odisséia pelo Pantanal. Sem eles, esta tese não seria possível. A eles quero expressar não apenas meu agradecimento, mas meu desejo de que suas lembranças sejam contadas pelos seus filhos e netos, fazendo vibrar a voz pantaneira.

Em Assis, tive a oportunidade de conviver e de dividir minhas angústias com vários professores, seja em sala de aula ou pelos corredores da UNESP. Por isso, quero agradecer a: Tânia, Heloisa, Ana Maria e Esteves, que sugeriram leituras e me levaram a repensar vários pontos do projeto. De maneira especial, gostaria de agradecer ao Luiz Roberto e à Maria Lídia, figuras marcantes, não tão-somente pelas leituras do texto da qualificação, mas também pelas conversas e sugestões valiosas.

Ainda quando estive em Assis, muitos amigos marcaram presença solidária. Meire Bala e toda sua turma, Vanda, Uilson, Protásio e todos da roda do tererê, Márcio e Edvaldo, colegas inseparáveis da pós, entre muitos outros.

Com o meu deslocamento para Londrina, para atuar como professor na UEL, fiz muitos amigos na nova cidade que também me ajudaram bastante, direta ou indiretamente.

Agradeço à Lúcia e à Celinha, com quem compartilhei o drama de aulas, reuniões e pesquisa. Ao Cris, que muito me ajudou a compreender melhor as engrenagens da UEL. À “companheira” Elisa, que esteve comigo em vários fronts e me ajudou muito na discussão sobre oralidade. À Val, pela colaboração no projeto “Ler e contar histórias”, aos alunos do projeto, À Neuza e à Virgínia, colegas que me acolheram no departamento.

Para desenvolver a pesquisa, contei com uma licença de um dia da semana, que muitas vezes não se concretizou em função das inúmeras reuniões. Quase metade desta tese foi escrita durante a greve da UEL de 2001/2002. Por ter me limitado a participar apenas das assembléias, gostaria de agradecer aos companheiros militantes do movimento sindical, que muito se empenharam nas negociações, demonstrando muitas vezes uma postura altruísta.

Em Londrina, aproximei-me mais do Mário Cezar, colega desde os idos do mestrado, quando o conheci em Cuiabá, que muito me ajudou nas reflexões zumthorianas e, pela afinidade temática, me sugeriu muitas indicações.

Não poderia deixar de agradecer à Eleonora Smits pela revisão minuciosa e atenta desta tese. Também gostaria de agradecer à Lélia, pelo resumo em língua francesa, e à Ana Cristina, responsável por me introduzir na língua inglesa e corrigir meu *abstract*.

Minha família teve, mais uma vez, papel fundamental. Suportou minha ausência, meu mau-humor, minha falta de atenção e minha pressa. Compreendeu-me e me acolheu. Meu muito obrigado para Márcia, minha esposa, para minha mãe Júlia, para vó Carmen, seu Waldop e dona Áurea, meus outros pais.

Quem somos nós, que é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

(Ítalo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*)

Sumário

Apresentação	09
A voz nômade: introduzindo questões acerca da poesia oral	18
Poesia oral e estudos literários	18
Poesia oral x folclore	31
Poesia oral em sincronia	37
A problemática das variantes	42
Os papéis do narrador	50
parte I – Paisagens orais: literatura de viajantes	54
1 A problemática do olhar	55
2 Paisagem oral em relatos de Joaquim Moutinho	72
As vozes anônimas de Moutinho	72
Poesia oral em verso	88
3 De paradas e pousos: auscultando a paisagem oral	100
Das relações entre o viajante e o nativo	100
Camarada, pouso e parada: poesia e interação na viagem	105
“Hoje em dia não é assim, mas antigamente foi!” os embates discursivos entre Karl von den Steinen e o camarada Antônio	116
parte II - Um convite ao mundo possível	130
1 Entrando no mundo de Silvério: <i>postscriptum</i> de um diário de campo e outras reflexões	131
Excertos de um diário de campo & outras lembranças	131
<i>Postscriptum</i>	138
2 No mundo de Silvério	148
3 Autoridade, autoria, apropriação: um leitor do mundo pantaneiro	164
Da identidade para a autoridade	164
Da autoridade para a autoria	174
4 Mundos distintos: a representação plural	185
O mãozão de Silvério: entre o coletivo e o indivíduo	185
Os dilemas de Gastão Oliveira	200
parte III – E como segue?	211
1 A consciência lingüística dos enterros: variáveis e invariantes	212
A origem	224
A anunciação	229
A marcação	239
A provação	244
O desenlace	249

Considerações sobre a consciência lingüística	256
2 O jogo de significados nas narrativas de enterro	264
Protoconto	267
Explicativa	273
Logro	277
Descritiva	281
3 Os sentidos da performance	289
O encadeamento	291
Gesto e voz	304
Confluência: a voz e o sentido	309
Fontes e Bibliografia	330
Fontes orais	330
Bibliografia Geral	332
Pantanal e Mato Grosso	347
Literatura de Viajantes	350
Lista de Bibliotecas, Institutos e Centros de Pesquisa visitados	355
Anexos	356
Resumo	374
Résumé	375
Abstract	376
Termo de autorização	377

Apresentação

O projeto do qual se originou esta tese esteve vinculado à linha de pesquisa Literatura e Vida Social. Tal vínculo se justifica pelo processo como foi constituído e analisado o objeto de estudo: as vozes pantaneiras. Nesse sentido, esta tese é resultado de uma estreita investigação sobre a cultura oral pantaneira. Estreita, porque por cultura oral deve se compreender um amplo campo de investigações no qual se circunscrevem, entre outras coisas, a memória e seus usos, a medicina e a benzeção, a culinária, as técnicas de ofício e de lazer, as orações e as simpatias, os modos de informar, as cantorias e a contação de história. Assim, a cultura oral foi estudada a partir dos usos da poesia oral feita pelos pantaneiros. As fontes orais e escritas analisadas no decorrer deste trabalho apresentam como personagem principal o narrador e o modo como suas histórias e versos traduzem a vida, a identidade, as regras e as formas de relacionamento aceitas ou reprochadas que visam caracterizar seu grupo social.

Para discutir inúmeras questões que foram surgindo em torno da poesia oral pantaneira, organizei esta tese em três partes principais, precedidas de um capítulo introdutório (“O nomadismo poético: introduzindo questões acerca da poesia oral”) e finalizadas por outro conclusivo (“Confluência: a voz e o sentido”). Na primeira, intitulada “Paisagens orais: literatura de viajantes”, discuto, principalmente, o registro da poesia oral. Para tanto, ela encontra-se subdividida em três capítulos. No primeiro, “A problemática do olhar”, foi tratada a percepção do viajante sobre outras culturas, passando por temas como o “estranhamento” em relação à paisagem nativa e estratégias empregadas na explicação da cultura do outro. Resultando, por vezes, num discurso científico com acentuada discriminação das representações locais, este olhar vai delinear também a paisagem oral. Esta se forma no

relato, à medida que o narrador descreve as conversas, as performances das quais participa como ouvinte ou, apenas, reconta aquilo que ouviu, apagando, em alguns casos, a presença do narrador. É por este tema que se enviesa o capítulo seguinte: “Paisagem oral em relatos de Joaquim Moutinho”.

Com acentuada influência de escritores românticos, Moutinho registra a ocorrência do mito do cama quente, muito difundido em Cuiabá, segundo o autor, durante a permanência dele no local na segunda metade do século XIX. Mas o objetivo principal desta abordagem não se reduz à ocorrência do mito na história, mas aos possíveis usos dele feitos por narradores locais e o modo como o registro de Moutinho tende a obscurecer estes significados. Também, neste capítulo, será tratada a poesia oral em verso, a partir dos apontamentos sobre a performance e transcrições de algumas quadras.

O último capítulo desta parte diz respeito à manifestação da poesia oral durante as paradas e pousos dos viajantes. Para tanto, foi analisada a gravura “Pouso de uma tropa”, de Rugendas (1941), e os embates discursivos entre o antropólogo Karl von den Steinen e um dos seus principais “informantes” e também camarada de viagem, Antônio. Os embates se dão em razão dos questionamentos feitos por Steinen ao seu narrador, através do qual dois discursos (o científico, do antropólogo, e o mítico, do bacairi) se confrontam.

Esta primeira parte introduz muitos aspectos que serão retomados, *mutatis mutantis*, na sequência do texto, principalmente no que diz respeito ao contato do pesquisador (ouvinte) com o narrador e da sua importância no desencadeamento da performance.

A segunda parte, “Um convite ao mundo possível”, inicia-se com a reprodução de trechos de um diário de campo, acrescido de um *postscriptum*, em que foram citadas anotações do contato com o narrador Silvério, na fazenda Leque, no ano de 1996. Nesta parte busco, sobretudo, fazer uma reflexão sobre o papel do pesquisador de campo na construção da fonte oral e o comportamento do narrador ao ser abordado. No primeiro capítulo, intitulado

“Entrando no mundo de Silvério: *postscriptum* de um diário de campo e outras reflexões”, alternam-se duas vozes: uma, dos próprios apontamentos, que registra impressões e dilemas no cotidiano de trabalho de campo e, outra, mais recente, que procura lançar algumas reflexões mais teóricas.

A voz do narrador aparece no segundo capítulo, “No mundo de Silvério”, formado por vários momentos de sua entrevista. A opção por um capítulo em que há uma transcrição em lugar de uma reflexão do pesquisador se justifica como uma tentativa de escapar, num primeiro tempo, de um “simulacro” (de uma representação sobre outra) e deixar fluir a representação de mundo pela própria voz do narrador. Isto reflete também uma tentativa de aproximar o leitor deste trabalho do universo pantaneiro retratado pelo narrador.

As informações contidas no capítulo anterior abrem margem para algumas observações sobre a construção da identidade, a autoridade do narrador durante a performance e sua autoria, já que sua narrativa é um gesto de leitura. Tais questões foram tratadas no capítulo “Autoridade, autoria, apropriação: um leitor do mundo pantaneiro”, que também leva em consideração a presença do passado na poesia oral.

A discussão das representações de mundo de Silvério leva a confrontá-las com outros discursos, tema do capítulo “Mundos distintos”, o qual fecha a segunda parte. Neste capítulo, foi estudada a atualização do mito do maozão, feita por Silvério, situando-o como explicação do desaparecimento de um menino. Este mesmo fato foi noticiado no *Boletim da Nhecolândia*, de 1948, pelo dr. Gastão Oliveira, que constrói um discurso bem diferente do narrador Silvério. Essa diferença torna-se interessante do ponto de vista das múltiplas representações sobre o Pantanal e ajuda a matizar os elementos que caracterizam o discurso dos pantaneiros entrevistados para esta pesquisa.

Se a caracterização do mundo possível dos pantaneiros contempla no narrador uma “voz coletiva”, que expressa anseios, regras, formas de conduta e etiquetas compartilhadas por

quase toda sua comunidade narrativa, a parte seguinte, “E como segue?”, envereda para a capacidade de atualização e recriação de uma narrativa oral pelo indivíduo. Assim, enquanto uma centra-se no coletivo, a outra discorre sobre as interferências do narrador na transformação da tradição e sua responsabilidade, ao fazer da poesia oral uma arte contínua.

Para este estudo, concentrei-me nas variantes de enterros, histórias que, de um modo geral, tratam de assombrações, tesouros encantados e espíritos - que se anunciam para um escolhido a fim de que ele arranque o tesouro, libertando a alma nele presa. O primeiro capítulo “A consciência lingüística: variáveis e invariantes” trata das partes (origem, anunciação, marcação, provação e desenlace) pelas quais as narrativas de enterro podem se constituir. Conforme será demonstrado, estas partes, com suas variáveis, podem ser associadas de diferentes maneiras numa narrativa, sendo marcadas pela ausência de algumas, repetição de outras, o que leva o narrador a construir uma variante narrativa, ao atualizar o arquétipo enterro.

A junção destas partes produz significados diferentes. O conjunto de narrativas orais de enterro revelou até quatro significados: protoconto, explicativa, logro e descritiva, que serão discutidos no capítulo “O jogo de significados nas narrativas de enterro”.

Para fechar as discussões, o capítulo “Os sentidos da performance” encontra-se fixado numa entrevista em específico, com a finalidade de descrever o encadeamento de várias atualizações de um mesmo arquétipo durante uma performance, a presença do ouvinte (como estimulador das lembranças do narrador), a voz e o gesto na produção de outros sentidos. Dessa maneira, essas reflexões partem da entrevista realizada com seu Natálio de Barros, no distrito de Albuquerque, no ano de 1996.

Apesar das diferenças de fontes entre a primeira e as duas partes subseqüentes, cabe observar que elas apresentam uma ligação entre si, à proporção que tratam da poesia oral enquanto um discurso que se constitui num evento comunicativo. Portanto, ao lidar com a

paisagem oral na literatura de viajantes ou das fontes orais decorrentes de entrevistas com pantaneiros, o objeto deste tese continua sendo a poesia oral. Marcada por expressões coletivas e individuais e com grande lastro para o narrador operar transformações, a poesia oral, em perspectiva sincrônica, passa a ser apreendida como um evento comunicativo. É com esta perspectiva que os textos orais serão abordados ao longo desta tese.

Pressupostos metodológicos

A análise da poesia oral pantaneira foi feita mediante a divisão das fontes em dois grandes blocos: o que se ocupa da poesia oral na escrita e o outro, dos textos orais propriamente ditos.

A presença da fonte escrita não está na contramão de uma abordagem sincrônica da poesia oral. Pelo contrário, busca-se nessas fontes a manifestação poética de vozes, registradas por viajantes séculos atrás. Apropriando-me da expressão zumthoriana,⁹ o objetivo é “auscultar o texto escrito” de forma a extrair dele as circunstâncias em que a voz poética se manifesta, bem como entender o procedimento do registro e compreender o comportamento do narrador diante de um olhar exógeno à sua cultura. Foram eleitos, nesse sentido, relatos de viajantes que passaram pelo Pantanal ou lugares muito próximos. O levantamento contou com uma pesquisa de três anos em acervos, bibliotecas públicas e particulares, sebos e livrarias.¹⁰ Do levantamento, poucas obras foram efetivamente utilizadas, pois a preocupação dos autores em relação à cultura oral nos lugares por eles visitados (isto é, descrições de conversas, referências a cantos, lendas, mitos ou contos) é praticamente inexistente ou, em alguns casos, muito parca. Três obras se destacam para esta análise: *Notícia sobre a província de Mato Grosso* (1869)¹¹ e *Itinerário da viagem de Cuiabá a São Paulo* (1869), ambas do jornalista português

⁹Com base nisso, adoto o modelo analítico de Paul Zumthor, pelo qual ausculto a performance, assinalando seus matizes poético-discursivos. A respeito consultar: ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. 324p.

¹⁰ Ver lista de bibliotecas e institutos visitados.

¹¹ Todos os títulos, bem como as citações destas obras, foram atualizados para o português contemporâneo, exceto na Bibliografia Geral.

Joaquim Ferreira Moutinho (1869), e *Entre os aborígenes do Brasil Central* (1937-1939), do antropólogo alemão Karl von den Steinen

As fontes orais, por sua vez, decorrem de uma pesquisa que vem sendo desenvolvida juntamente com professores da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus do Pantanal, desde 1995, cujo objetivo principal é a formação de um acervo audiovisual sobre cultura popular no Pantanal.¹² Concentrando o trabalho de campo no município de Corumbá, Estado do Mato Grosso do Sul, a pesquisa sobre a memória de pantaneiros, ligada à UFMS, abre um leque de preocupações maior, ao abordar representações de fatos históricos e de grandes personagens políticas, bem como as diversas técnicas de trabalho desenvolvidas por estas pessoas (pesca, condução de gado, caça etc.). Assim sendo, ela privilegia a cultura oral (e, conseqüentemente, a poesia oral), ao mesmo tempo que parte de depoimentos orais de pantaneiros, que são gravados. As técnicas empregadas para as entrevistas provêm da História Oral e, em linhas gerais, elas determinam as seguintes etapas. a) levantamento e identificação de possíveis entrevistados, através de consulta à comunidade; b) contato prévio; c) elaboração de um roteiro de entrevistas; d) gravação dos depoimentos; e) transcrição do material; e f) pedido de cessão de direitos das entrevistas para usos acadêmicos. Nesta tese, o entrevistado receberá o tratamento de “narrador” e o entrevistador, de “ouvinte”, por se tratar de termos mais apropriados, uma vez que o escopo não é a entrevista e, sim, a poesia oral.

Nas entrevistas com as técnicas de História Oral, os questionários são abolidos em virtude de um roteiro que permite ao narrador o rememorar de lembranças e de narrativas e, ao ouvinte, um elenco de temas que podem ser estimulados. Nesse sentido, o ouvinte procura despertar a lembrança do narrador, evitando impor seus valores; buscando referir-se a ele com

¹² O primeiro projeto de pesquisa foi intitulado “História oral e memória: história e estórias”, durou de 1995 a 2001 e foi coordenado pelo Dr. Eudes Fernando Leite, do curso de História da UFMS. Um segundo projeto, intitulado “História e Memória: contribuições para um estudo da cultura na região do Pantanal sul-mato-grossense”, está em execução, tendo como objetivo, além da coleta de depoimentos de pantaneiros, a análise de festas, da poesia oral e estudo da memória oral.

linguagem clara, acessível e de forma direta, sem interrompê-lo ou indagá-lo de forma a contradizê-lo. O contato anterior ajuda a esclarecer o então possível narrador quanto ao objetivo da entrevista e aos fins para os quais ela será empregada.

O emprego destas técnicas exige do pesquisador uma preparação, o que implica conhecer, minimamente, o assunto de que vai tratar com o depoente, sem interferir nas suas opiniões e conceitos. Esta atitude de isenção é necessária, porque, do contrário, o resultado da entrevista pode ser o que o ouvinte pensa a respeito dos assuntos tratados ou mesmo o que ele deseja ouvir. A sua interferência limita-se a estimular as lembranças do narrador, sem direcioná-lo para o que “deve” ser falado. Assim, a seqüência de assuntos no roteiro acaba sempre não correspondendo à da entrevista.

Quanto aos recursos de gravação, foram utilizados um gravador e uma filmadora. Com o material em vídeo, pode-se captar os movimentos dos membros, cabeça e tronco, a expressão facial no momento de relatar, gestualidade que auxilia na interpretação das histórias, no que tange a incorporação de outros sentidos dados às narrativas pelo gesto. A gravação sonora serviu para facilitar as transcrições das entrevistas, que, posteriormente, foram revisadas com o vídeo. Os filmes procedem de um certo amadorismo cênico, pelo fato de não haver uma preocupação com ângulos que privilegiem melhor luminosidade, comprometendo a boa captação de imagens. Afinal, o objetivo era deixar o narrador à vontade em frente à câmera, o que de início causava, em alguns deles, um certo nervosismo. À medida que a filmadora deixava de ser manuseada, permanecendo fixa num tripé, o narrador, aos poucos, passava a ignorá-la.

Após o registro da fala, o passo seguinte foi o da transcrição. Dado que o processo de transcrição consiste basicamente numa transformação da linguagem oral em escrita, vários empecilhos acabam surgindo: o ritmo, a pausa, a entonação, isto é, detalhes que, numa performance também produzem sentidos, perdem-se à medida que a voz transforma-se em

palavra escrita. Desse modo, na questão escrito/oral, é importante observar que a primeira é, por vezes, clara, sistemática, relevante e seca, ao passo que, na fala, o narrador se aprofunda em coisas irrelevantes e depois volta ao tema, constrói frases inacabadas, emprega o gesto em lugar de palavras, cria freqüentemente onomatopéias, enfim, procura transmitir emoção. Roland Barthes e Eric Marty assinalam que “o escrito funciona numa relação com o idêntico, o oral numa relação com o outro; relação com o idêntico, a repetição, a re-enunciação que o leitor faz do texto que lê; relação com o outro, a comunicação oral que tem origem na alteração, no desvio produzido pela presença do outro”. (1987, p. 49). A presença do outro apaga-se com a transcrição; nela, o texto oral converte-se em possibilidade de re-enunciação e relação com o idêntico. Por tal razão, a transcrição pode, no máximo, prestar auxílio para a compreensão da poesia oral, mas não esgota seu potencial de sentido.

Para as transcrições busquei, assim, manter certa fidelidade à performance, enfatizando alguns gestos, preservando o vocabulário regional e algumas marcas lingüísticas do narrador. Apesar de haver uma proposta de transcrição em que a pausa, o ritmo e a entonação podem ser registrados (Marchuschi, 1998), haverá sempre uma perda de significados, se comparada com o processo no qual o texto oral é engendrado.

Após a transcrição, o próximo passo consistiu no pedido, junto ao narrador, de cessão dos direitos sobre a entrevista. Com isto, entendo que o narrador detém uma espécie de “propriedade intelectual” sobre suas histórias e que a gravação da entrevista não deve ser confundida com a autorização para seu uso.

As fontes orais, como já afirmei, abarcam muito mais do que narrativas orais, principal objeto desta tese. O volume de informações de caráter antropológico, psicológico, lingüístico, sociológico e histórico permitiu abranger outros aspectos da cultura oral pantaneira, como o próprio espaço em que ocorre a contação de histórias¹³ e o significado destas narrativas para

¹³ A expressão “contação de histórias” é relativamente nova e vem sendo empregada no âmbito das performances em que narrativas e versos são destacadas. Como o termo “performance” engloba uma

seus narradores/ouvintes. Dessa maneira, a análise das fontes orais segue por veredas que, conforme a observação de Jean-Nöel Pelen, distanciam-se da abordagem “tradicional” dos folcloristas, os quais “consideravam o material folclórico como algo acabado e produzido (canção por canção ou conto por conto), praticamente externo a qualquer contexto de produção e de significação”; e também da “abordagem totalizadora dos etnólogos”, os quais “tendem a não mais considerar o material nele próprio, em sua autonomia discursiva, apresentando-o como uma espécie de texto obscuro [...], cujo sentido, se dele ainda restar algo, só pode ser apreendido por meio de uma decifração transversal, indo dos contos aos ritos e às crenças e vice-versa”. (2001, p. 51). Portanto, as preocupações em torno da oralidade conduzem ao estudo de um ato de comunicação que se evidencia como prática discursiva. A adoção deste diapasão leva à percepção da poesia oral como uma manifestação discursiva e evita o “enrijecimento” do texto oral, comum na abordagem diacrônica.

variedade de manifestações artísticas muito ampla, que vai desde o teatro de palhaços no circo até o solo de sax numa apresentação de um concerto de jazz, “contação de histórias” visa designar a performance do contador de histórias.

A voz nômade: introduzindo questões acerca da poesia oral

Eu sou nômada. Faço poemas. Digo-me em poemas que falo eu e noutros que a minha memória registou, herança cultural, vivência de meus antepassados.

Eu sou poeta, escrito, literato. Da oratura à minha escrita quase só me resta o vocabular, signo a signo em busca do som, do ritmo que procuro traduzir numa outra língua. E mesmo que registre o texto oral para estruturas diferentes – as da escrita – a partir do momento em que o escreva e procure difundi-lo por esse registo, quase assumo a morte do que foi oral: a oratura sem griô; sem a árvore sob a qual a estória foi contada; sem a gastronomia que condiciona a estória; sem a fogueira que aquece a estória, o rito, o ritual. Cadáver quando escrita a oratura para um texto novo, literário, quase intransformável pela pausa, a linguagem gestual de cada griô, a reformulação, a sinopse, a memorização especificamente criadora para a versão individual.

No entanto, eu letrado, introduzo no meu texto contextos do nômada.

(Manoel Rui, Entre mim e o nômada: a flor)

Poesia oral e estudos literários

Para escrever este trabalho circulei por diferentes culturas. Ouvi. Escrevi. Li. Falei. Movi-me entre pantanais orais e escritos, tornei-me um nômade. Também estudei uma manifestação que é nômade em sua essência: a poesia que se expressa pela “voz ruído” e constitui a “voz discurso”, marca de uma identidade. O ser nômade configura-se pela “voz” que faz circular a poesia por uma linguagem hipercoficada (voz, gesto, entonação, expressões faciais, silêncios e outros ruídos...) e por pessoas; de Manuelzão a Rosa ou entre os manuelzões no mundo afora, de *griôs* aos muitos poetas e escritores africanos ou entre os próprios *griôs* e inúmeros ouvintes.

Ouvi a voz poética de pantaneiros também nômades, que circulam num sertão de águas, fugindo das cheias; pessoas que também fogem das secas e das queimadas e que se espalham nas periferias de Corumbá quando desempregadas, aposentadas ou de alguma forma excluídas das terras onde viviam. Nômade é o mito que circula entre narrativas e canções, apreendido no espaço transitório entre o ouvir e o escrever. Assim, a análise da voz poética precede de uma “reconstituição” da performance, algo impossível em sua íntegra, mas viável pela junção de rastros e de pistas encontrados no espaço transitório entre o ouvir e o escrever. Desejo apreender a poesia nômade e assinalar os traços que a diferenciam de uma textualidade convencional no campo de investigação teórico-literário, a escrita. A mobilidade que confere à poesia o aspecto nômade é uma característica própria da cultura oral. A voz nômade é, essencialmente, uma poesia oral.

A poesia oral, a partir do século XVIII, acabou desempenhando um papel secundário na crítica literária por vários motivos. Primeiro porque se desvinculava da escrita e, por conseguinte, foi tratada como uma *literatura* de pessoas que não sabiam ler nem escrever, conforme a definiu Paul Sébillot em 1881 (Casado, 1984, p. 23). Segundo, porque assumiu a definição de popular ou de primitiva em contraposição a de erudita. Terceiro, porque se tornou objeto de uma investigação folclórica, no qual eram observados costumes, sincretismo religioso, origem étnica, ao passo que o valor poético descaracterizava-se em meio ao caldo heterogêneo da cultura popular (Zumthor, 1997, p.22). Quarto, porque se tornou exótica. E quinto, porque a teoria literária começa a se desvincular de um modelo analítico regido pela batuta da letra tardiamente, isto é, a partir da década de 1930, quando Milman Parry constitui um modelo de análise de *Ilíada* e *Odisseia* com base na chamada “fórmula oral” (Lord, 1960, p.3).

Assim, a poesia oral necessita de um direcionamento que a (re)coloque na berlinda da teoria literária, para que o valor poético iminente em seus textos possa ser investigado à luz de uma disciplina artístico-cultural. Pensar o conceito de poesia oral não é uma tarefa fácil e creio que o resultado será menos uma definição do que uma análise de outros conceitos voláteis e espinhosos presentes nos estudos literários. Nesse sentido, torna-se necessário observar como a poesia, à medida que vai perdendo os matizes orais, transforma-se em objeto-livro de uma sociedade letrada. Por outro prisma, o próprio adjetivo “oral” aplicado à poesia é resultado do modo como se concebe e se produz literatura na atualidade e, por isso, ele visa a diferenciar uma

manifestação poética da literatura, ou melhor, de uma poesia pensada e manifestada numa cultura escrita. Esta diferença encontra suas bases no modo de produção, de veiculação e de comercialização, mas a poesia oral e a escrita encontram-se num eixo comum que é o próprio significado de poesia.

Grosso modo, pode-se afirmar que a poesia reside numa comunhão entre a idéia que gera o objeto artístico e o(s) sentido(s) gerado(s) pelo receptor em relação ao objeto. Ela é criação e recepção. Se o conceito de poesia circunscreve-se ao ato de criar e de interpretar o que é criado, é porque a poesia precede uma função estética¹ para existir enquanto tal e, por isso, encontra-se no e para além do significado de poema. Assim sendo, “poesia”, ao longo desse livro, será empregada de forma a abranger um campo de manifestações muito mais amplo que o que se revelou, a partir do século XVIII, por poema². Ela, portanto, não se limita ao texto escrito e à linguagem verbal, apesar de a linguagem poética estudada serem as narrativas e versos orais do Pantanal sul-matogrossense. Ao caracterizar a voz nômade como poesia, busco pôr em evidência uma manifestação estética constituída oralmente através do verbo, que antecede a “instituição literatura” e foi por ela marginalizada.³

Com base no que chamo de uma ideologia da indissociabilidade poesia/letra, a literatura, ao eleger a escrita como forma privilegiada de comunicação, pôs na

¹ Segundo Jan Mukarovsky “1) O estético não é uma característica real das coisas, nem tampouco está relacionado de maneira unívoca com nenhuma característica das coisas. 2) A função estética não está tampouco plenamente fora do domínio do indivíduo, apesar de desde o ponto de vista puramente subjetivo qualquer coisa pode adquirir (ou ao contrário carecer de) uma função estética, sem levar em conta o seu modo de criação. 3) A estabilização estética é um assunto da coletividade, e a função estética é um componente da relação entre a coletividade humana e o mundo” (1977, p.56) [*Lo estético no es una característica real de las cosas, ni tampoco está relacionado de manera unívoca con ninguna característica de las cosas. 2) La función estética no está tampoco plenamente bajo el dominio del individuo, aunque desde el punto de vista puramente subjetivo cualquier cosa puede adquirir (o al contrario carecer de) una función estética, sin tener en cuenta el modo de su creación. 3) La estabilización de la función estética es un asunto de la colectividad humana y el mundo*]. Por função estética entendo as diferentes linguagens artísticas que, na relação com o receptor, apresentam um leque de significação que não se restringe ao pragmatismo.

² A partir do século XVIII, segundo observa Aguiar e Silva: “*Poesia* passou a designar prevalentemente os textos literários que apresentavam determinadas características técnico-formais ou então passou a designar uma categoria estética susceptível de qualificar quer obras artísticas não-literárias, quer determinados aspectos e manifestações da natureza ou do ser humano” (1982, p. 12-13). Assim a palavra “poesia” foi, gradativamente, absorvida pela “literatura” como poema; e quando o objeto de estudo diz respeito ao poético verbal, o pesquisador, por mais que tente se desviar, não consegue discutir o poético sem atravessar o terreno minado das ideologias literárias.

³ De acordo com Zumthor (1993, p.278), o sentido de literatura estava ligado a uma “ciência estética da Europa do século das luzes”, que privilegia um tipo particular de discurso com um sujeito enunciator autônomo e uma concepção do texto como objeto reificado. Ainda segundo o medievalista genebrino, antes de 1800 já se evocava o literato como pertencente à *gent littéraire* ou ao *monde littéraire*, expressões que visavam a identificar os membros de um “instituição” chamada literatura.

marginalidade outras manifestações poéticas cuja criação e veiculação eram essencialmente orais. Segundo observa Paul Zumthor na apresentação de *A letra e a voz*:

Doze ou quinze gerações de intelectuais formados à européia, escravizados pelas técnicas escriturais e pela ideologia que elas secretam, haviam perdido a faculdade de dissociar da idéia de poesia a de escritura. O “resto”, marginalizado, caía em descrédito: carimbado “popular” em oposição a “erudito”, “letrado”, tirado (fazem-no ainda hoje em dia) de um desses termos compostos que mal dissimulam um julgamento de valor, “infra”, “paraliteratura” ou seus equivalentes em outras línguas. Mesmo em 1960-5, ao menos na França, prejudicava gravemente o prestígio de um texto do (suponhamos) século XII a possibilidade de provar-se que seu modo de existência havia sido principalmente oral. De tal texto admirado, tido por “obra-prima”, um preconceito muito forte impedia a maioria dos leitores eruditos de admitir que tivesse podido não haver sido nunca escrito e, na intenção do autor, não haver sido oferecido somente à leitura. (1993, p. 8)

As dificuldades em legitimar a poesia oral, manifestadas por Zumthor, alinham-se contrariamente à ideologia letrada que dirige os estudos literários. Nas entrelinhas do discurso zumthoriano é possível ainda entrever a crítica ao cânone e ao modo como, por meio da escrita, os estudiosos vão, sub-repticiamente, legitimar um texto como “literatura”. Como adiante ele próprio afirmará “O termo *literatura* marcava como uma fronteira o limite do admissível” (idem). Nesse sentido, Zumthor não defende, muito menos reivindica, uma inclusão da poesia oral medieval nos cânones literários; pelo contrário, ele a investiga em sua fluidez poética e cultural, observa o movimento dos textos (“movência”) e os sentidos dos textos gerados no *hic et nunc* da performance.

A crítica à ideologia da indissociabilidade literatura/escrita e a todas derivações que dela decorrem (“literatura erudita”, “obra-prima”, “alta literatura”) marcam um momento nos estudos literários em que se dá a dilatação e em alguns pontos a dilaceração das fronteiras que cercam o que é literário. Este é um fenômeno não observável apenas nas questões que dizem respeito à poesia oral, mas em reflexões teóricas que redimensionam a crítica literária para os chamados “estudos culturais”. Os estudos culturais não tratam apenas da cultura oral, mas a poesia oral passa a ser privilegiada nessa abordagem, em razão do questionamento do cânone, da ênfase a textos da cultura popular que incorporam outras linguagens além da verbal, como a música e a dança. De acordo com Jonathan Culler, os estudos culturais fixam suas origens nos estudos literários, ao passo que “tratam os artefatos culturais como *textos* a ser lidos e não como objetos que estão ali simplesmente para serem contatados” (1999, p.52). Em linhas gerais, a abordagem culturalista não apenas representou a incorporação

de textos advindos do rap, do repente e da canção ao lado da literatura shakespeariana, machadiana ou rosiana, como também sugeriu novas abordagens e leituras. O feminismo, o pós-colonismo, a *queer theory* (baseada no homoerotismo), a literatura das minorias, o desconstrucionismo, o descentramento, entre outras perspectivas advindas da pós-modernidade,⁴ são algumas possibilidades de abordagem dos cânones como *Hamlet*, *Dom Casmurro* ou *Grande Sertão: veredas*, por exemplo.

A questão principal que norteia os estudos culturais é o fato de que a obra deixa de ser tratada como “obra-prima”, que sugere uma leitura cerrada do texto, e passa a ser assimilada pela representatividade cultural que dela emana (Armstrong, 2002; Johnson, 1999; Culler, 1999). Trata-se, também, de uma considerável ampliação no campo de investigação dos estudos literários, ao passo que enfoca no léxico *littera*, do qual advém o substantivo literatura, mais o sentido de cultura do que o de letra ambos nele cabíveis.⁵ A poesia oral encontra-se na esteira dessa abertura devido à efervescência das problematizações em torno das culturas popular e/ou de massas, que levou os estudiosos a um distanciamento dos gêneros literários mais convencionais como o romance, o conto, o poema lírico, o drama etc.

Por conseguinte, essas discussões foram deixando o terreno livre para a análise de gêneros até então marginalizados, como a crônica, o diário, a epistolografia e os textos propriamente orais (como a canção e as narrativas), fontes caras à História, à Sociologia, à Lingüística, à Antropologia e ao folclore. Assim a poesia oral, ao ser investigada a partir de abordagem teórico-literária, num primeiro tempo, condiciona-se à necessidade de dialogar com diferentes disciplinas das Ciências Humanas. Num segundo momento, entra em cena a preocupação de que os estudos literários percam a

⁴ A respeito, consultar: HUTCHEON, L. Descentralizando o Pós-Moderno: o Ex-Cêntrico. In: *Poética do pós-modernismo*. História, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 84-103.

⁵ No relatório da American Comparative Literature Association (ACLA) de 1993, Charles Bernheimer é contundente ao afirmar que “O espaço de comparação atualmente envolve comparações entre produções artísticas comumente estudadas por diferentes disciplinas; entre as várias construções culturais destas disciplinas; entre as tradições culturais ocidentais, tanto erudita como popular, e as culturas não ocidentais; entre o pré e pós-contato de produções culturais de pessoas colonizadas; entre construções de gênero tanto definidas como femininas ou masculinas, ou entre as orientações sexuais tanto definidas como conservadoras bem como aquelas definidas como *gay*; entre modos de significação racial e étnica; entre as articulações hermenêuticas de significado e as análises materialistas de produção e circulação; entre outras coisas” (1995, p.42) [*The space of comparison today involves comparisons between artistic productions usually studied by different disciplines; between various cultural constructions of those disciplines; between Western cultures traditions, both high and popular, and those of non-Western cultures; between gender constructions defined as feminine and those defined as masculine, or between sexual orientations defined as straight and those defined as gay; between racial and ethnic modes of signifying; between hermeneutic articulations of meaning and materialist analyses of its modes of production and circulation; and much more*].

“identidade literária” devido à “abertura” realizada nas três últimas décadas e ao crescente abandono dos modelos analíticos de investigação dos estudos literários. Charles Bernheimer, num relatório de 1993 para a American Comparative Literature Association (ACLA), atenta para o fato de que

Estas maneiras de contextualizar a literatura em campos expandidos do discurso, cultura, ideologia, raça e gênero são tão distintos dos velhos modelos do estudo literário, que abordavam os autores, as nações, os períodos e os gêneros, que o termo “literatura” pode em breve ficar inadequado para descrever o nosso objeto de estudo. (1995, p.42)⁶

O estreitamento entre os significados de literatura e de cultura ocasionou, segundo um balanço feito por Leyla Perrone-Moisés no apagar das luzes do último milênio, o desinteresse pelas questões de estética literária, o que culminou na tentativa de abolir os departamentos de literatura, pelo menos nos Estados Unidos. Nas palavras dela:

[...] em 1995, a discussão central do congresso da maior associação literária americana, a Modern Language Association, visava a apurar se o estudo da literatura tinha acabado de vez (“fineshed good”). Alguns teóricos, argumentando que o texto literário não tem nenhuma especificidade e é apenas um discurso ideológico entre outros, haviam proposto a abolição dos departamentos literários. Os administradores das universidades norte-americanas viram as vantagens práticas dessas propostas. As verbas destinadas aos departamentos literários foram minguando ou repassadas às novas disciplinas particularistas. O feminismo, o movimento gay e o multiculturalismo correspondem a grupos com força política – e, também, a importantes áreas do mercado. Estudar literatura como arte, com base em critérios estéticos universalizantes, tornara-se politicamente incorreto. (2000, p. 12).

O mal-estar gerado pelos estudos culturais atingiu seu ápice à medida que a criatura (os estudos culturais) parece voltar-se contra o próprio criador (a literatura). Ao incorporar textos pertencentes aos chamados “subgêneros” ou “baixas literaturas” e, somada a isso, uma abordagem de textos canônicos e não-canônicos, em que o enfoque principal não é a literariedade, os estudos literários começaram a ceder espaço para a análise discursiva. O diagnóstico de que a literatura sofreu um duro golpe com essas transformações, já vaticinado em 1993 por Bernheimer e discutido por Perrone-Moisés em 2000, pode ser bastante melhorado, se a reflexão apresentar também o outro lado da moeda, isto é, as vantagens dos estudos culturais para o campo literário. Antes de apontá-las, é importante lembrar que toda mudança assusta, pois representa, por um

⁶ [These ways of contextualizing literature in the expanded fields of discourse, culture, ideology, race, and gender are so different from the old models of literary study according to authors, nations, periods, and genres that the term “literature” may no longer adequately describe our object of study]. Optei por a traduzir no corpo do texto e transcrever o texto original em nota de página. As traduções apresentadas desta maneira são de minha responsabilidade.

lado, o questionamento de modelos e de verdades aceitas – já que eles se encontram incorporados e acomodados numa tradição acadêmica – e, por outro, porque comportam alguns posicionamentos radicais do tipo “ou isto ou aquilo”, para que as “novas leituras” possam ser reproduzidas com certo respaldo pela imprensa e também nas cadeiras universitárias. Estas febres sazonais, que dão a impressão de uma grande crise na definição dos conceitos, servem, por seu turno, para que as disciplinas repensem tanto os seus objetos de estudo como as estratégias adotadas para estudá-los e os significados que eles têm para a própria sociedade. Em suma, debates como estes ajudam a definir o valor da literatura no cenário sociocultural atual.

A possibilidade de ler o texto literário como “um discurso entre outros” não implica, necessariamente, o seu “rebaixamento” ou uma “homogeneização” em meio a outros textos. Entendê-lo como um discurso requer a compreensão de suas funções e de seus aspectos constitutivos, dos sentidos que o atualizam e das práticas culturais instituídas pelo texto literário. As diferenças lingüísticas entre os textos literários e não-literários podem não ser enfatizadas, mas são consideradas para fins analíticos, o que quer dizer que um texto (ou discurso) nunca é igual a outro.⁷ O estudo do texto literário nesta perspectiva permite a criação de modelos explicativos, estruturais e funcionais para um amplo número de práticas discursivas, o que leva o estudioso da literatura a pensar e a fornecer modelos analíticos para outras áreas do conhecimento.

Pensar o texto literário a partir de uma abordagem discursiva corresponde a extrapolar a discussão em torno de períodos, gêneros e autores para colocá-lo frente a frente com outras disciplinas. Para ser mais específico, “outras disciplinas” remetem a sentidos, usos, valores e novas abordagens de que o estudioso passa a se ocupar – tanto com o texto literário como com o não-literário. Isto não implica avaliar apenas os diferentes resultados a que os pesquisadores de áreas distintas chegam, mas como seus trabalhos podem se integrar de modo a explicar organicamente um tema amplo. Dessa forma, a abordagem discursiva insere a crítica literária numa esfera multidisciplinar, onde os conceitos agregam-se num mesmo êmulo, responsável por gerar ações reflexivas e práticas (leituras, problematizações e investigações) mais ou menos comuns em várias disciplinas.

⁷ A respeito das diferenças de análise do texto literário em meio a outros textos discursivos, consultar: MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Trad. Maria Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 202p.

Além da ampliação do campo de investigação e da elaboração de modelos analíticos para outras áreas do saber, a principal vantagem dos estudos culturais se dá no sentido de promover uma efetiva integração entre a arte e a ciência, mais especificamente entre a literatura e as disciplinas da área de humanas. Esta integração não corresponde à criação de um novo conhecimento, isto é, de uma disciplina inovadora cujo centro seriam as práticas culturais, mas sim a uma proposta de ação que induz o exercício do conhecimento pela dúvida, pela problematização e pela reflexão. Nesse sentido, como enfatiza Jonathan Culler: “considerar a literatura como um discurso entre outros parece uma efetiva e recomendável estratégia” (1995, p. 117).⁸ Ainda para ele, no momento em que a literatura passa a ser tratada como uma construção histórica, ela já se encontra em meio a um debate discursivo e, assim sendo, afirmar o texto como um discurso “não é apenas inevitável, mas necessário” (idem, p. 119).

Há ainda um outro nó que precisa ser desatado: o fato de compreender a poesia e sobretudo a poesia oral como um discurso não contradiz a manifestação de uma função estética nos textos analisados. Isso se dá, porque a estética não é averiguada a partir das qualidades imanentes de um texto e sim pela relação do sujeito (receptor) com o objeto, como bem assinalam Jauss (1994) e Mukarovsky (1977). “Estética” e “discurso” são, assim, palavras que não se opõem e podem ter até um ponto em comum quando vistas a partir de representações poético-discursivas de sujeitos numa mesma comunidade. Isto ocorre sobremaneira no caso da poesia oral em que a narração ou cantoria deixa de ter, para as pessoas que participam do evento, um aspecto de simples comunicação para se constituir em uma performance, na qual o narrador/cantador manifesta sua ideologia e identidade. A função estética, qualquer que seja o texto poético no qual ela se manifesta, não prescinde de um posicionamento ideológico-discursivo.

Num primeiro balanço, ao que me parece, os estudos culturais acabaram por afastar os estudos literários da ideologia beletrista que os cercava. Isto se deu de uma maneira deliberada em alguns casos, nos quais enfatiza uma necessidade de estudar gêneros marginais, e em outros foi apenas uma consequência, à medida que o estudo do cânone levou ao diálogo com gêneros marginais. Em decorrência disso, a literatura saiu detrás do escudo “letra”, na qual se protegia e que usava para limitar seu território de

⁸ [Treating literature as one discourse among others seems an effective and commendable strategy].

atuação, para se abrir a um diálogo franco com outras poesias (como é o caso dos estudos comparatistas e semióticos, que confrontam a pintura, o cinema, a fotografia, a dança, entre outras artes, com os textos literários escritos) e para se aproximar de questões culturais mais amplas. A poesia oral, por sua vez, emancipa-se, pois se livra dos prefixos “para” e “sub”, que a caracterizavam, para se projetar com o mesmo valor que a poesia escrita sempre gozou nos estudos literários.

Os trabalhos de oralistas como Lord (1960), Havelock (1996; 1996^a), Finnegan (1992), Zumthor (1990; 1993; 1997^a) sinalizam para o fato de que a poesia oral torna-se importante nas cadeiras de literatura visto que as pesquisas pautam-se por um modelo analítico que leva em conta as especificidades de geração, de transmissão, de variação textual e de manutenção. Entretanto, não se pode negar que o mérito da poesia oral nos estudos literários advém também das questões inerentes ao ensino de literatura nas escolas.

Por exemplo, no Brasil, os *Parâmetros Curriculares Nacionais de Língua Portuguesa*, que tratam do Ensino Fundamental de 5^a. à 8^a. séries, valorizam a cultura oral do aluno como forma de iniciá-lo no mundo da escrita. Por tal razão, eles privilegiam alguns gêneros “literários orais”, tais como “cordel, causos e similares; texto dramático e canção”. Ainda, é recomendado ao professor de Língua Portuguesa que trabalhe esses textos de modo a levar o aluno a compreender e a distinguir os textos poéticos orais que o cercam em seu cotidiano (1998, p.57). De maneira resumida, a proposta dos PCN’s aproxima a literatura do exame das linguagens não-verbais manifestadas em performances, da análise do discurso, das formas de registro e dos diferentes gêneros coletados oralmente (1998, p.55). Dessa maneira, os Parâmetros têm por objetivo principal a integração da cultura oral com a escrita no processo de ensino, algo já apontado nos trabalhos de Goody (1978; 1981), Havelock (1995) e Edwards e Sienkewicz (1990). Sobre um outro prisma, os PCN’s aproximam o ensino da literatura de uma prática já adota pelos estudos culturais. Assim sendo, a ênfase da poesia oral na formação do aluno de ensino fundamental reafirma a importância cultural que as manifestações poéticas orais desfrutam em diferentes grupos sociais.

Embora os PCN’s dêem ênfase ao trabalho com o texto oral em sala de aula, a escola continua sendo o lugar privilegiado onde ocorre a alfabetização do aluno e, conseqüentemente, sua inserção no mundo da escrita. Isto conduz à reflexão sobre as diferenças entre a linguagem escrita e a oral. Com a assimilação da escrita, as formas de

compreender e de agir sobre o mundo passam por um processo de acentuada transformação. As pesquisas de Jack Goody com comunidades ágrafas africanas apresentam resultados interessantes, ao analisar a introdução da escrita em culturas essencialmente orais. Para ele, as diferenças entre a manifestação oral e a escrita decorrem do fato de que a primeira é mais persuasiva por pressupor o contato direto entre o emissor e o receptor, sendo permeada por avanços e retrocessos temporais, ao passo que a outra é plena de detalhes e é encadeada dentro de um raciocínio mais abstrato e despersonalizado. Em suas palavras:

A escrita é crítica não simplesmente porque preserva o que é dito no tempo e no espaço, mas porque transforma o que é dito através da abstração de seus elementos, por meio da fixação do que foi dito, então a comunicação pelo olho cria um potencial cognitivo para os seres humanos diferente da comunicação da palavra pela língua. (1978, p. 128)⁹

Conseqüentemente, a cultura escrita tende se fazer por enunciados mais propensos à reflexão, à formação de conceitos, aos raciocínios mais complexos, à ênfase nas revelações de estados psicológicos íntimos e que não levam em conta o estreitamento entre o emissor e o receptor. A mudança principal está centrada nos modos e veículos diferenciados pelos quais vão se estabelecendo o processo comunicacional. Isso não quer dizer que o oral se opõe ao escrito, mas que, numa cultura escrita, há uma tendência maior à abstração e na oral ao “pensamento concreto”. Entre os aspectos noéticos da linguagem oral estão a não-linearidade dos assuntos, o que torna o texto regular ou, às vezes, redundante; a ausência de conteúdos com significados complexos e/ou reveladores de estados psicológicos.¹⁰

Essas diferenças noéticas, certamente, não são apenas encontradas no uso cotidiano de uma língua para fins comunicativos, como também são sentidas no confronto entre a poesia oral e a escrita. As narrativas orais são marcadas em muitos

⁹ [Writing is critical not simply because it preserves speech over time and space, but because it transforms speech, by abstracting its components, by assisting backward scanning, so that communication by eye creates a different cognitive potentiality for human beings than communication by word of mouth].

¹⁰ O lingüista Luiz Antônio Marcuschi discorda radicalmente destas diferenciações entre a escrita e a fala. Segundo ele: “Não é verdade, no entanto, que a fala é o lugar do pensamento concreto e a escrita, o lugar do pensamento abstrato [...] Este mito da supremacia cognitiva da escrita sobre a fala já foi superado” (2001, p.47-48). Porém, cabe salientar que o objeto de estudo de Marcuschi são as culturas onde a escrita e a fala, às vezes, trocam ou invertem os canais de comunicação, podendo ocorrer a presença de textos escritos com um caráter puramente oral, (como as mensagens eletrônicas – *e-mails*) e falas onde predominam características da escrita (como, por exemplo, um discurso acadêmico). Por outro lado, principalmente Havelock (1996) e Goody (1978) detectam diferenças entre o pensamento oral e escrito em culturas ágrafas (grega do mundo antigo e africanas), no momento em que a assimilação da escrita ocorria.

casos por pensamentos inconclusos, pela presença marcante de gestos que assinalam uma comunicação presentificada e pela ausência de divagações psicológicas. O fator marcante da poesia oral é o tempo/espaço em que ela é comunicada.

A comunicação não está num vazio temporal nem espacial: encontra-se num presente que sofre interferência de um passado, ao passo que projeta o futuro. Todo ato de comunicação é espacial, compreende lugar, objeto, códigos, canais e pessoas. A poesia oral, pelo contato direto com seu receptor e pela recorrência direta à memória oral, é um ato de comunicação cujo evento comunicacional assume demasiada importância na sua urdidura e manifestação. Por “evento comunicacional” entende-se o mesmo que performance. A performance é, acima de tudo, a pura manifestação sincrônica da poesia oral. Como afirma Giovanni Fontana, num ensaio intitulado “Oralidade, Escritura, Intermedialidade”:

A poesia pode, em resumo, realizar-se e desenvolver-se no tempo e no espaço e a cada proposição pode corresponder uma leitura, a cada leitura uma releitura, em um processo de transmutação e de crescimento: transmutação, porque a leitura implica sempre em um salto de dimensão, crescimento, porque a poesia em ação não refuta jamais a escritura da qual toma o movimento, mas, ao contrário, engloba-a em uma construção de ordem superior [...] (In: Menezes, 1992, p. 131)

Poesia oral, em estado latente, isto é, próxima a se manifestar, compreende transformações e associações, ordenamento e caos, corpo e voz, continuidade e inacabamento. Por isso, enquanto texto oral (e fonte para pesquisa), a poesia oral diz respeito ao que “se faz”, e não ao que “foi feito”. Desse modo, para ser estudada, o pesquisador deve constituir um conjunto de possibilidades de manifestação, pois a singularidade não cabe à poesia oral. Sua análise prescreve o *aqui agora*, o momento em que um sentido desponta no horizonte nascente em que o texto oral está se materializando ou, no sentido barthesiano tal como o emprega Fontana, tornando-se escritura. Por isso, ela encontra-se dentro de uma tríade: de um lado, o sujeito que a comunica, empresta voz, recorre à memória coletiva e à individual; de outro, o auditório, intervindo, estimulando, contestando, interagindo; no entremeio deles, o texto, com sua dimensão cultural, ao mesmo tempo que comunica o “como ser” e o “como fazer”, e com sua dimensão criativa, presente nas atualizações da performance e na capacidade de transformação pelo sujeito que o comunica.

Poesia oral x folclore

Em muitos trabalhos sobre poesia oral, três pontos, pelo menos, marcam presença na pauta de debates. As discussões abarcam o problema da definição do objeto, dos limites do *corpus* analítico e de suas abordagens (Finnegan, 1992; Zumthor, 1993 e 1997). Trocando isto por perguntas, têm-se: o que é poesia oral? Qual sua natureza? De que maneira analisar seus textos? Essas questões trazem consigo toda uma problemática para o pesquisador envolvido com a literatura, o qual, mais cedo ou mais tarde, pode se ver absorvido por inquietações folclorísticas ou propondo um redimensionamento de seu objeto para os estudos sociológicos, como procedeu Sílvio Romero. Não se trata de uma idéia apriorística acerca dos trabalhos produzidos em torno da oralidade, mas de um sensível deslocamento do olhar do pesquisador para o campo contextual, histórico ou de estudos que buscam localizar a região em que se originou um determinado mito e por quais lugares ele transita (os chamados estudos “fínicos”), em vez dos sentidos poéticos gerados pelo narrador e os construídos pelos ouvintes.

Este deslocamento acompanha toda uma trajetória do pensamento brasileiro constituído sobre os cantos e contos populares, que, no século XIX, demarca o território de pesquisas folclóricas nacionais. Mediados por uma não ruptura com a cultura escrita, os objetos constituídos a partir da cultura oral subsidiaram a construção da identidade nacional. Assim, os textos orais serviam, não raramente, como forma de expor as diferenças da língua portuguesa no Brasil e em Portugal e, por conseguinte, a poética oral acabava se guiando pelas veredas abertas pelos estudos literários. A predominância do pensamento escrito pode ser vislumbrada em romances e coletâneas de José de Alencar e encontram suas bases científicas em Sílvio Romero. Este último conferiu à “literatura oral”¹¹ o status de gênero, apesar de, mesmo com uma sistematização que privilegiava sua origem e não o uso que dela será feito, terem sido reunidas diferentes classificações, nas quais seria possível enquadrar múltiplas manifestações orais.

¹¹ Emprego aqui o termo “literatura oral” por ser ele próprio dos folcloristas, embora não o adote no correr dos capítulos em razão de perceber que ele apenas referenda a “institucionalização” da literatura ocorrida no século XVII. Zumthor, em sua *Introdução à poesia oral*, observa nesse sentido que “a descoberta, no decorrer do séc. XIX, do folclore e do que se denominou, com um termo revelador, de *literaturas orais*, foi feita mais ou menos contra a Instituição, exatamente quando a Literatura se empenhava em investigar sua própria identidade, buscando auxílio na filosofia, na história e na lingüística e assentava irrecusavelmente um *absoluto literário*” (1997, 25).

A definição e a constituição da anatomia da “literatura oral”, com a ocorrência de tantas outras implicações acadêmicas, trouxeram a reboque a abordagem de caráter determinista romeriana, cujo objetivo central era o de explicar o texto por meio de sua origem étnica. Este “etnocentrismo”, em fim de século, vinha a calhar para o momento, pois, entre outras coisas, respondia a algumas inquietações da implexa formação cultural brasileira.

O percurso consistia em tomar um canto ou conto como objeto e dissecá-lo; a partir daí, o texto abria possibilidades de explicar o sincretismo cultural, os comportamentos e a “demopsicologia” brasileira. Tal busca, no entanto, não dependia apenas da fonte oral, do ouvido e do anotado, do que havia sido modificado pela verve romântica, da tradução de cantos indígenas... Era preciso também recorrer a explicações sobre o meio, o momento e a “raça”, bem como a registros de fenômenos anteriores e que se repetiam através dos tempos, formando as tradições populares do Brasil. O tempo e o espaço da coleta não eram a tônica, uma vez que a ênfase recaía sobre o mito e/ou sobre as variantes. Na ordem desses trabalhos com perfis diacrônicos, encontram-se vários ensaios e coletâneas de Sílvio Romero, nos quais são apresentados e discutidos muitos mitos, lendas, contos e canções populares brasileiras.

Em suas coletâneas de cantos e contos brasileiros, ao perfazer uma análise de perfil determinista e etnocêntrica, o saber popular e o modo de falar caracterizam-se, a seu ver, como expressões de “gente inculta”. Em contrapartida, aos teóricos citados era conferido o *status* de “homem culto”, em razão da sua capacidade de indicar e interpretar o caráter nacional, com base em provas e argumentos considerados científicos. As fontes orais alimentavam discursos eloqüentes sobre a importância do método científico na interpretação das manifestações populares. O pesquisador estudava o povo; às vezes, combatia atrasos, em outras, elogiava as formas de lidar com o mundo, mas se policiava para não se confundir com seu objeto. O homem de ciência (e penso em Sílvio Romero) não delimitava o campo de atuação, ou o estudo de uma comunidade. O sentido de povo compreendia várias manifestações pelas quais o pesquisador transitava; e, face à extensão territorial que o povo ocupava, requisitava a outras pessoas o serviço de coleta. Este “livre” trânsito pelo povo assegurava uma não identificação com os diferentes sujeitos e correspondia a um afastamento do objeto, cimentando, assim, uma linha divisória entre o popular e o acadêmico. A pouca permanência - pelo menos no plano reflexivo e de problematização - no espaço e no

tempo da coleta, levava o pesquisador a deslocar sua atenção para outros discursos, a traçar pontos em comum, a questioná-los ou a corroborá-los, pois isso assegurava também sua erudição. Como consequência, a sincronicidade da poesia oral, assegurada pela performance e pelos sentidos atribuídos pelas variantes de mitos e lendas, não era enfatizada. O pesquisador objetivava um estudo diacrônico.

Quase 70 anos após a publicação de *Cantos populares do Brasil* (1883), Câmara Cascudo, caudatário da taxinomia romeriana, lança sua *Literatura oral no Brasil*, escrita em 1949 e publicada em 1952. Esta obra, ainda hoje referência para as investigações sobre oralidade no Brasil, apresenta um conceito de “literatura oral” bastante restrito ao campo das tradições populares e, portando, do folclore. O autor a circunscreve à “antigüidade”, ao “anonimato”, à “persistência” e à “oralidade” (Cascudo, 1984, p.24), razão pela qual a alternância dos adjetivos “oral” e “folclórico” é recorrente nesse livro.

Com esses quatro aspectos, Cascudo busca diferenciar a “literatura oral” da literatura escrita e canônica, ressaltando que a fala e o canto, mas não somente eles,¹² são mecanismos de expressão encontrados apenas na primeira. No entanto, o folclorista não aprofunda a análise nas implicações diretas da poesia oral na cultura oral, ou seja, de que modo os mitos, fábulas, contos e cantos populares organizam as práticas de convivência, ajudam a constituir identidades, relacionam-se com a mídia e com a cultura escrita (o letramento) ou possibilitam embates discursivos que vão ser mantenedores das relações de poder. Como consequência, o termo “oral” – que, mais do que qualificar uma expressão literária, fomenta práticas culturais – fica esmaecido na obra cascudiana, sendo empregado para estabelecer a diferença com a literatura escrita.

A antigüidade e a persistência são, por sua vez, aspectos complementares que deslocam a questão poética para um segundo plano, valorizando a recorrência do texto oral no passado. Poesia oral acaba por confundir-se com folclore, ao passo que é marcada por uma certa “indecisão cronológica”, o que dificulta a fixação da expressão poética no tempo. Desse modo, a presença do texto oral passadista que persiste no presente leva à perda da “autoria”. Segundo Cascudo: “Natural é que uma produção que se popularizou seja folclórica quando se torne anônima” (idem, p.24). O povo torna-se o

¹² No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, escreve Cascudo no verbete “Literatura Oral”: “O termo genérico, que se popularizou e se consagrou, deve ser esclarecido. As formas conservadas escritas e mesmo registradas são sempre minoria, como meio de circulação temática. Assim, Literatura Oral compreende dança e canto e mesmo os autos populares, conservado pelo povo oralmente, embora conheçamos fontes impressas” (1972, p.515).

grande gênio criador da “poesia folclórica” (oral) e, portanto, o anonimato reina sobre a criatividade do sujeito que está atualizando e animando a tradição. O texto oral perde, por conseguinte, os traços de individualidade e o cantador ou o contador era abordado, como em Romero, como “repetidor da tradição” e “agente de transformação”, mas sem o enfoque às circunstâncias sob as quais o texto oral era modificado, isto é, sem captá-lo em seu nomadismo. Assim, a palavra “transformação” subentendia um vínculo com um “texto original”, ou seja, como um texto matricial pelo qual era possível contrastar as variantes, o que a tornava menos um ato de sensibilidade, recriação e expressão do que uma “deturpação” da matriz. Tanto é que, por esta lógica, os folcloristas acreditavam estar engajados num projeto de “resgatar”, “preservar” e até “salvar” a “literatura oral” brasileira do esquecimento.

Em decorrência disso, há uma valorização do conteúdo em detrimento do emprego que dele faz o narrador e dos significados textuais decorrentes de atualizações. O sentido de um mito, por exemplo, para quem o narra ou para as pessoas de um grupo, é menos importante do que suas manifestações, aparências, ações e peripécias, que podem surgir ao longo do tempo, pois os sujeitos se encontram no anonimato. A persistência não é entendida por causa de uma produção renovada de sentido, mas pela capacidade de a manifestação “resistir” ao esquecimento. “Persistir” corresponde, na visão do folclorista, a traçar um eixo de sucessão cronológica que visa a explicar um fenômeno no presente como repetição/transformação dele no passado. As transformações, no entanto, não são compreendidas ou estudadas como ressignificações de uma poesia oral que se move, mas como “desvios” do texto que a originou. Por isso, o que é “original” gozou entre os folcloristas brasileiros de uma maior prestígio.

Ainda há um outro porém: a investigação cascudiana da “literatura oral” dava-se em duas frentes – pela “literatura oral” manifestada pela voz e pela “literatura oral impressa”. Em suas palavras, eram os “livrinhos impressos, novelas, romances em versos, livros religiosos, de orações (de *oras*, como se dizia), exemplários para pregadores, servindo perfeitamente para a curiosidade profana” (1984, p. 192), registros escritos de manifestações populares que, além de ser um canal de divulgação da poesia oral, serviam também como prova, ao situarem o texto oral (do presente) como desdobramento de uma tradição. A relação de Cascudo com a letra não se restringe então à “literatura oral impressa”. Outro aspecto diz respeito à enorme bibliografia, da

qual se ocupa o folclorista, para indicar a origem e/ou a ocorrência de manifestações da “literatura oral” ao longo dos tempos.

Por um lado, o conceito de “literatura oral” brasileira amplia-se e é possível ligá-lo, de acordo com Cascudo, à letra impressa dos folhetos. Se se tomar o cordel como exemplo, é notória a presença do oral no escrito, seja nos aspectos sociolingüísticos marcantes no texto, seja pela grafia que se molda à sonoridade da fala, seja pela voz do cordelista, com todas as suas implicações antropológicas, ali expressas. Por outro lado, como o eixo central de Cascudo é o conteúdo, a “literatura oral impressa” apresenta-se também enquanto “fixação da voz”, ou seja, manifestação de um texto acabado.¹³ Isto gera um problema de ordem temporal, pertinente em todas suas análises, nas quais a abordagem tende a deslocar a poesia oral do espaço e do tempo em que se manifesta, esvaziando-a de significação, em razão da ênfase na “persistência”, que dá um norte às suas investigações. No tocante às outras referências bibliográficas, empregadas no intuito de “historiar” os textos orais, o folclorista acaba por desconsiderar que um registro não corresponde à manifestação em si, mas traz um ponto de vista sobre ela. Assim sendo, se o texto oral, *aqui agora*, é uma manifestação folclórica, ele deve ser investigado por causa de sua origem e recorrências, o que implica buscar no passado uma justificativa para suas transformações no presente.

Refém da mistura que faz entre folclore e “literatura oral”, Cascudo não hesita em conferir às fontes impressas um caráter de documento que comprovaria a “persistência”, bem como o vínculo à tradição e ao anonimato. A fonte escrita, então, serve para chancelar a fonte oral. A partir dela torna-se possível compor o quebra-cabeça da ordem cronológica em que cartas, livros de memórias, estudos de outros folcloristas, recortes de jornais e, sobretudo, relatos de viajantes encaixam-se como pequenas peças. Os documentos impressos passam a ser introduzidos em suas coletas à proporção que ele pontua fatos semelhantes, transformações quanto à aparência, possíveis origens ou, apenas, recorrências, sem enveredar para o significado poético/discursivo do texto oral.

O confronto das fontes orais com as escritas faz despontar o interesse do pesquisador pela origem (ou suas supostas causas), já que a relação espaço-temporal da

¹³ Esta questão é levantada também por Renato Ortiz, ao comparar o folclorista com o fotógrafo. Afirmar ele que, assim como a fotografia, que introduz uma descontinuidade ao captar a realidade, o folclorista “admite a descontinuidade da vida, que os fatos folclóricos são autônomos, independentes, não possuem nenhuma função, e podem ser retratados na sua inteireza, no seu isolamento” (1992, p. 56).

manifestação (no caso, a performance) é tergiversada. A posição que a escrita ocupa na obra de Cascudo – em pé de igualdade ou, às vezes, em posição superior à própria cultura oral – faz dele um grande bibliófilo, que alternava suas longas sessões de leitura, trancafiado entre livros, com jornadas a pé pelas ruas de Natal, visitando bares e praças, conversando com cidadãos descendentes da antiga aristocracia local e até os mais humildes trabalhadores do campo.

Poesia oral em sincronia

A análise das abordagens cascudiana e romeriana, sem a pretensão de uma crítica mais apurada, serve apenas para introduzir a discussão sobre um problema ainda recorrente no campo de pesquisas com oralidade no Brasil: o direcionamento diacrônico dado por seus estudiosos. Por "diacronia" compreende-se, de modo geral, o resultado obtido com a busca pela origem ou por recorrências de uma manifestação no passado, que, por vezes, chega a colocar em desequilíbrio o texto oral e o escrito, ora enfatizando um em detrimento do outro, ora indicando elementos no texto escrito com a intenção de justificar a existência ou as recorrências de um texto oral numa ordem cronológica. Assentada numa compreensão linear do tempo, a diacronia requisita um momento no passado, sem observá-lo em sua transversalidade, e acaba por ignorar a amplitude e a extensão da poesia oral no momento de sua atualização.

Não defendo uma postura radical no trato das fontes orais e seu segmento (a poesia oral), ignorando por completo um passado poético. No entanto, é necessário driblar certos percalços temporais, como aqueles que sinalizam para a origem, a fim de não se deixar, nas significações textuais, um tom anacrônico. Por outro lado, uma presentificação extremada corresponderia à não observação da recorrência do passado no presente e, por certo, à não constatação de uma identidade que se constrói e se modifica através dos tempos.

Na esfera fenomenológica, Maurice Merleau-Ponty ensina que toda sincronia está presa à diacronia. Esta sentença ajuda a fomentar o nó górdio das questões temporais, no qual transcorre o embate entre estruturalistas e pós-estruturalistas em torno da tradição. No âmbito das questões da oralidade, a meu ver, as manifestações poéticas devem ser compreendidas dentro de uma historicidade; pois negá-la corresponderia, radicalizando, a ir contra a idéia do tempo, mesmo que fosse um tempo

descontínuo.¹⁴ Uma segunda consequência seria a aniquilação da tradição, sem sequer perceber o seu peso nas falas de um tempo recortado. A identidade, mesmo estando em contínua transformação, está em conexão com a memória e, portanto, com o passado. Em função disso, ela segue o mesmo fluxo que o das poéticas da voz, é atualizada pelo mesmo mecanismo: a narrativa. A identidade de hoje depende da memória e do passado.

Na perspectiva merleau-pontyana, o presente é sempre a ponta de um cordão que o prende ao passado. Um novelo com um fio transparente girando em torno do eixo parece uma imagem representativa para explicar o que a sentença de Merleau-Ponty comunica. A impressão é a de que camadas do fio transparente vão se sobrepondo, sem que o passado fique totalmente apagado, porém, turvado. Sua construção se dá em etapas que demonstram aspectos diferenciados de uma transformação. Assim, se se girar o fio transparente em torno do eixo, o novelo se amplia e sua forma não é mais a mesma. Mas cada volta do fio permite dar uma idéia do que era o novelo antes. Cronologicamente, o presente deve se diferenciar do passado para existir, e como toda medida estipula um ponto (no passado) do qual deve partir, o tempo é aparentemente linear. A imagem congelada do novelo não está se referindo a uma sequência, pois, sendo o fio transparente, o passado o vaza em seus múltiplos ângulos. Assim, o novelo no movimento do fio sobre si reflete uma linearidade temporal e, paradoxalmente, suas transformações geram ângulos em que são percebidos traços de uma descontinuidade temporal. A percepção do presente, então, não é apenas fruto de uma contínua transformação, mas a coexistência de diferentes fenômenos e representações de fenômenos que se fazem vivos aos olhos e à mente do observador num mesmo momento. Esta noção possibilita dissolver a concepção de linearidade cronológica e vai de encontro à abordagem diacrônica da poesia oral.

A questão sincrônica ajusta-se, assim, a uma bipolaridade: ela tanto pode circunscrever-se ao ponto extremo do novelo, ou seja, ao presente, como é o caso de levar as discussões para o *hic et nunc*, situando os fenômenos no âmbito de suas manifestações hodiernas; ou eleger um marco do passado, procedendo à lassidão do

¹⁴ Por “tempo descontínuo” estou fazendo referência à presença do passado no presente, o que, de certo modo, compreende as práticas e as representações não como um resultado de uma ordem cronológica, mas como fenômenos coexistentes, algo proposto por Foucault em sua “arqueologia do saber”. Assim, por exemplo, a historiografia literária não seria uma sucessão do Romantismo para o Realismo... mas a presença de expressões românticas e realistas em outros períodos e obras literárias.

campo a ser investigado, com a finalidade de captar nele tensões (sentidos e significados) provocadas pelo atrito entre fenômenos e os objetos.

Assim, o emprego de uma fonte impressa (como relatos de viajante, cartas e outros registros) na análise da poesia oral não precisa, necessariamente, dar-se por uma via diacrônica. Aliás, a captação da poesia oral se faz pelos significados que esta poesia produz durante a atualização; então, seu registro escrito deve ser estudado enquanto possibilidade de percepção desses significados.

A compreensão da voz se dá pelo horizonte sincrônico que o pesquisador estabelece ou delimita para o campo de interpretação. Isto não implica ignorar o tempo do registro, mas percebê-lo com seu conceito, preconceito e contradições nele presentes, procurando enxergar os micro elementos que compõem a cena descrita, ouvir seus ruídos, observar as cores variadas que tomam corpo a cada palavra, a alteridade nela presente, o mosaico temporal, a polifonia discursiva, em síntese, sua intrincada malha textual. A respeito do reconhecimento da voz, no texto escrito, Paul Zumthor, ao estabelecer um método de investigação da literatura medieval, atenta que: “de um ponto de vista metodológico, essa procura das provas, a busca dos índices, as suposições permanecem de ordem instrumental. No melhor dos casos, levam a construir – com mais freqüência, a esboçar em pontilhado – o simulacro de um objeto”. E acrescenta em seguida: “ simulacro é aqui uma *tradição oral*; o objeto que se esquia, a ação da voz na palavra e no tempo. O que nos sugerem os textos assim auscultados são as dimensões de um universo vocal: o espaço próprio dessa poesia, em sua existência real, aqui e agora” (1993, p. 47). Decorre daí que a tradição, bem como a recorrência do fenômeno poético que nela se agrega, pressupõe sua transformação e sua adaptação aos comportamentos e inquietações do presente. Sendo assim, o estudioso da oralidade não se envolveria com a tensão poética do texto oral por meio do contraste entre memória escrita e a coleta no presente. Pois se assim o fizesse, ele não estaria precedendo a um recorte sincrônico no tempo e no espaço, mas sim, a um ajuste diacrônico com base num “simulacro”, que é o seu registro escrito.

O tratamento dado ao registro escrito, como foi afirmado acima, atinge grande parte das pesquisas sobre oralidade no Brasil.¹⁵ Ele decorre, entre nós, do perfil etnocêntrico herdado de Romero e também do próprio conceito de “literatura oral”

¹⁵ No próprio *Dicionário do folclore brasileiro* (Cascudo, 1972) é possível listar autores, títulos e também citações nas quais a poesia oral é investigada a partir da perspectiva histórico-linear.

vinculado ao folclore, em que os elementos contextuais deitam-se sobre a poeticidade do texto oral. Em outras palavras, se a “literatura oral” engloba-se ao halo do folclore, caberia a ela um campo de manifestações restrito, ligando-a à cultura popular. Enquanto isso, as “fontes impressas” respaldariam as coletas efetuadas durante a pesquisa de campo. A questão a ser elaborada, nesse caso, não é se estas fontes devem ou não ser empregadas. Mas, sob outra perspectiva, entender como elas efetivamente são interpretadas pelo pesquisador interessado na poesia oral. Ou melhor, qual finalidade está por trás, quando um pesquisador da oralidade (o oralista) as lê?

Retomando o caso Câmara Cascudo, de início pode-se afirmar que a leitura dos viajantes e cronistas, por ele feita, não visava captar uma tensão poética. Por seu turno, ele procedia a uma coleta de várias versões de mitos, lendas, versos populares, crenças e superstições, que podem ser encontradas entre os seus 81 livros sobre o folclore e a cultura brasileira. O conjunto destas versões toma a forma de um inventário popular, ou seja, uma descrição em que estão contidos os mais variados objetos e fenômenos de um povo. Às vezes, o inventário já estava elaborado pelos viajantes e o folclorista se valia dele. Nesse sentido, basta recorrer à sua *Antologia do folclore brasileiro*, em que ele transcreve e organiza, dentro de uma perspectiva cronológica, vários excertos de relatos de viajantes.

Logo, a noção de um inventário popular está presente tanto em quem faz o registro *in loco*, como em quem opera, a partir dele, esse “simulacro”, com base numa “coleção” de variantes e na distribuição em conjuntos de fenômenos (mitos aborígenes, africanos, portugueses, da água, da terra, do fogo, do ar...). Se, enquanto resultado, o inventário parece ser o mesmo, os percursos, as intenções e as relações entre o sujeito e o objeto são distintas. Nesse aspecto, um inventário feito por um folclorista distancia-se daquele feito por um viajante, graças aos tipos diferenciados de abordagem dos informantes, aos propósitos e à diferença de discursos montados sobre as fontes orais.

O inventário pode revelar mais que uma lista de variantes: lendo-o a partir de uma perspectiva sincrônica – o que implica uma problematização acerca do olhar do outro – é possível perceber nele sinais de uma tensão ou, o que é principal, resquícios de sentidos gerados durante a performance. Isso demonstra que o oralista deve tentar se afastar da “consciência escrita” que o cerca para, só assim, poder captar a tensão poética do texto oral. Nesse sentido, a abordagem sincrônica não confere às variantes um referencial para o contraste, mas procura perceber os embates discursivos (isto é,

relações entre o narrador e o(s) ouvinte(s)) no momento em que a variante surge enquanto texto oral. A abordagem sincrônica, assim, move-se para além e para além do texto transcrito, procurando compreender os sentidos do texto oral e as condições que permeiam sua manifestação. Daí, se no percurso diacrônico a variante é tomada como uma espécie de deturpação do texto “original”, compreendida num decurso quadro-a-quadro em que as comparações de significante são enfatizadas; no sincrônico, o mosaico das diferentes versões de um texto revela os usos de um texto por uma dada comunidade narrativa¹⁶ e como seus diferentes sentidos referendam a recorrência de temas.

A problemática das variantes

A análise de uma variante do texto oral, para não cair na comparação de formas, deve partir do pressuposto de que o sujeito que a atualiza (no caso, o narrador) está elaborando um discurso. O narrador, conforme demonstram as entrevistas realizadas com os pantaneiros, projeta-se diante do auditório através de uma autoridade e de uma autoria, as quais o autorizam a fugir da explicação logocêntrica e a criar um mundo possível, no qual fenômenos naturais e sobrenaturais coexistem. Este processo pode ser entendido como um “gesto de leitura”.¹⁷ Assim, o narrador pantaneiro chega à (re)criação da narrativa a partir da leitura, direta ou indireta, de fenômenos naturais, instituindo e compartilhando saberes (técnicas e normas de comportamento). Isto quer dizer que, na narrativa oral, o narrador se coloca de maneira indireta, através do “diz que”, quando conta histórias que ouviu de terceiros; ou, diretamente, quando ele atribui a um determinado fenômeno uma explicação mítica, ao ser protagonista da própria trama que engendra e, pela qual, interpreta situações de vida, a partir de sua cultura oral local.

A leitura de mundo do narrador ocorre com base nos valores instituídos da memória oral coletiva e ela depende do convívio com outras pessoas. Nesse sentido, uma das características mais acentuadas no narrador é a sua capacidade de “trocar” experiências com sua comunidade narrativa. Por isso, o repertório de histórias

¹⁶ Entendo “comunidade narrativa”, no mesmo sentido que Sousa Lima (1985), em *Conto popular e comunidade narrativa*, atribui ao termo, isto é, como suporte para o processo de transmissão, em que o narrador e o público são mutuamente objeto e sujeito ativos e necessários.

¹⁷ O conceito de “gesto de leitura” foi tirado da *Análise do Discurso*, que compreende o texto (discurso) como uma leitura do fenômeno. A esse respeito, consultar Orlandi (1998; 2001); Pêcheux (1997); Maingueneau (1995; 1996) e Nunes (1994).

constituído ao longo de uma entrevista não se esgota na história de vida do entrevistado. Um repertório se constitui com base em histórias ouvidas, vividas e até imaginadas.

Entretanto, a “presença do outro” numa narrativa não desqualifica nem apaga a presença do próprio sujeito que a engendra. As situações em que se empresta o corpo à narrativa (gesto, entonações, onomatopéias, expressões faciais), os embates discursivos criados com o ouvinte, as emendas de uma história noutra e, sobretudo, as variantes decorrentes de gesto de leitura (isto é, leituras sobre aquilo que o narrador ouviu/viu) fazem notar o potencial do indivíduo para transformar, criar, dar vazão a sentidos.

Como se nota, o gesto de leitura do narrador está sendo compreendido como um processo criativo e, por conseguinte, dá-se pela leitura da tradição oral que, por este raciocínio, tende a ser compreendida como uma atualização, engendrada mediante o processo de leitura do ouvinte-leitor. A tradição oral não se constitui, essencialmente, pelo repertório de histórias formado ao longo dos tempos, mas pela contínua atualização destas histórias, o que requer ininterruptas (re)criações de conteúdos a cada contexto. Isto implica que o estudioso da oralidade pode se deparar com um número significativo de variantes acerca de um relato num mesmo contexto. Embora, na maioria das vezes, essas variantes não estejam registradas pela escrita.

Muitos dos ensinamentos que uma narrativa revive circulam pela tradição oral de uma comunidade. Por isso, a teoria do “estado latente” de Pidal¹⁸ pode ser aplicada neste caso, permitindo a uma comunidade, dada a sua necessidade de representação simbólica, a articulação de mitos num determinado contexto e o esquecimento desses mesmos mitos em outros. Para tanto, subentende-se que uma narrativa, para ser atualizada, precisa, antes de mais nada, ter seu conteúdo compartilhado pela comunidade. Além da disposição do indivíduo para contá-la, é necessária também a disposição do auditório para recebê-la e retransmiti-la. Estas disposições, com face

¹⁸ Empristo o termo de Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*. Para Pidal, estado latente quer dizer a persistência da tradição, tendo em vista que um romanceiro permanece na memória do povo, podendo ser a qualquer momento atualizado. Escreve ele: “Com esta conversa [entre Pidal e Durán] se começa a vencer o completo desconhecimento em que se encontram todas as pessoas ilustradas, tanto nas grandes cidades como nos pequenos lugares, no que diz respeito à persistência do romanceiro tradicional na memória do povo. Principiava-se a conhecer um fenômeno singular: apesar de dois séculos de absoluto obscurecimento, a tradição romancista continuava vivendo em estado latente” (1953, p. 281). [*Con esta conversación - entre Pidal e Durán - se comienza a vencer el completo desconocimiento en que estaban todas las personas ilustradas, lo mismo en las grandes ciudades que en los pequeños lugares, respecto a la persistencia del romancero tradicional en la memoria del pueblo. Se empezaba a conocer un singular fenómeno: a pesar de dos siglos de absoluto oscurecimiento, la tradición romancística continuaba viviendo en estado latente*].

individual e evidente redimensionamento coletivo, enquadram os arquétipos nas engrenagens moto-contínuas da poesia oral, ao passo que conferem a ela um aspecto nômade, libertando-a da fixação própria da escrita. Arquétipo é uma categoria criada para classificar o texto em estado latente, por isso ele caracteriza-se como uma espécie de texto virtual, que preexiste ao texto materializado.¹⁹

O caráter virtual do arquétipo não o limita aos textos pelos quais já foi atualizado, mas abre para as potencialidades de atualização em outros textos, pelo narrador. Para uma abordagem sincrônica, a atualização de textos (com troca de personagens, funções, posturas do narrador perante o que conta, episódios e acontecimentos diferenciados) interessa, uma vez que ela congrega o caráter criativo, lúdico e poético da narrativa oral. Ao penetrar numa cultura oral, uma história encontra-se plasmada por determinadas circunstâncias e pelo processo dinâmico que intervém nos modos como se dá sua recepção e atualização no tempo e no espaço. Até aqui, nada se distancia da perspectiva sincrônica de análise de uma poética oral.

Entretanto, se se acompanhar o desenvolvimento de um mito, de uma lenda e/ou de um conto maravilhoso, despiando-os do seu momento de recepção e de atualização da tradição na qual se inserem, eles resultarão numa história exótica, documental e, por vezes, limitada quanto à função social destes textos para uma comunidade narrativa. Um texto deixa de ser pensado pelo potencial poético, pelo fluxo de sentidos que nele se circunscrevem e passa a ser tratado como documento. Algumas inquietações antropológicas acerca do mito e o intuito diacrônico das análises da poesia oral cavaram um veio de leituras em que se ligavam as fábulas e os mitos a representações de uma “mente primitiva”, de um “pensamento selvagem”, condicionando-os, em alguns casos, a um raciocínio “pré-lógico” (tese esta postulada por Lévy-Bruhl nas primeiras décadas do século XX).²⁰ O estudo genealógico de um texto oral, posto em tempo linear, pouco contribui para a compreensão do seu sentido, função ou uso em certos contextos. A não

¹⁹ Aproprio-me do conceito de arquétipo de Paul Zumthor que afirma: “Na falta de palavras melhores, emprego aqui os termos *arquétipo* e variações para subsumir todos esses fatos e retenho a variação pelo índice da individualidade irreduzível da voz. *Arquétipo* refere-se ao eixo vertical, à hierarquia dos textos; designa o conjunto de virtualidades preexistentes a toda a produção textual. Então, mesmo que uma sequência lingüística (texto) seja escrita, memorizada previamente à performance, ela mostra ainda o arquétipo, [que] permanece virtual, numa relação com o que será performatizado” (1993, p. 145).

²⁰ A respeito consultar: MIELIATINSKI, E.M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense, 1987. 40-55p.

ser que, como sugere Hans Robert Jauss²¹ (1994), sejam feitos recortes sincrônicos num ponto diacrônico, tentando extrair o significado poético de um texto num determinado momento. Isto implica perceber o texto não apenas pelas mutações de sua forma narrativa ou de detalhes nas aparências das personagens, mas pelo significado e sentido que emana dele em razão de combinações e de transformações efetuadas pelo narrador, no momento em que ele está atualizando um arquétipo.

Assim, a variante, pela lógica diacrônica, é reduzida à sua funcionalidade, ao mesmo tempo que pressupõe o resgate dos mecanismos que engendram o sincretismo cultural, mas ela se encontra distante das relações narrador/ouvinte - por isso, tende a esvaziar o texto de sentido (ou seja, de tudo aquilo que no texto tende a sensibilizar o receptor) - e também não explora suas funções (quer dizer, conteúdos morais e regras sociais nele implícitos ou explícitos).

Inúmeros exemplos do tratamento diacrônico conferido às variantes podem ser encontrados no *Dicionário de folclore brasileiro*, de Cascudo (1972). Os verbetes congregam a aparição de uma mesma personagem e/ou a repetição de temas em diferentes contextos, inclusive sugerindo comparações com personagens da literatura universal. Por exemplo, no caso do “Saci”, escreve o folclorista:

Há muita documentação sobre o Saci, origem e modificação. Os cronistas do Brasil colonial não o mencionam. Parece ter nascido no séc. XIX ou finais do antecedente. Conhecemos aves com seu nome. O carapaça vermelho é o *pileus* romano, e já Petrónio (*Satyricon*, XXXVIII) registrava a credence romana do *pileus* do incubo dar riqueza a quem o arrebatasse. O negrinho buliçoso, visível ou invisível, trocando de todos, aparece no folclore português. Os elementos do Saci vêm de muitas paragens e são dos melhores tipos de convergência. (1972, p. 794)

O fragmento aponta inúmeras variantes em torno da personagem mítica do Saci. Um ponto que merece mais atenção é a afirmação de que o saci é o *pileus* romano, encontrado em *Satyricon*. Esta afirmação deixa subentender que o saci brasileiro é uma variante e que na Roma antiga estaria sua origem. Trata-se de variantes alinhadas numa ordem cronológica, que visam a escrever a história do mito. Como consequência, a perspectiva pela qual o folclorista aborda o saci conduz ao obscurecimento do narrador e do ouvinte e, à medida que centra seu foco sobre as variantes diacrônicas, torna o

²¹ JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78p. Apesar de não se debruçar diretamente sobre a poesia oral e, sim, sobre a literatura livreira, para Jauss, a literatura é estética enquanto fenômeno receptivo, o que pressupõe a interação público/autor. Grosso modo, pode se dizer que Jauss postula um meio termo entre a crítica sociológica e a formalista dentro da perspectiva da recepção, o que acredito acontecer também no caso da contação de histórias.

texto “acabado”, pois limita o saci a um demônio, sem atentar para outras possibilidades significativas, decorrentes do texto em que ele se atualiza. Ou conforme atenta Jean-Noël Pelen, a abordagem “tradicional” dos folcloristas considera “o material folclórico como algo acabado e produzido (canção por canção ou conto por conto), praticamente externo a qualquer contexto de produção e de significação” (2001, p. 51),

Para que a narrativa oral seja explorada em seu potencial significativo, é necessário redirecionar o foco para as relações entre o ouvinte e o narrador durante a performance. E sob esse aspecto, os ensaios e as pesquisas de Paul Zumthor (1988, 1990, 1993, 1992 e 1997) trouxeram significativa contribuição aos estudos sobre a oralidade. Todavia, tratar das relações entre o narrador e o ouvinte é, essencialmente, tratar de leitores-ouvintes que se tornam narradores e imprimem variações nos seus textos. Até onde vai o espaço do narrador e termina o do ouvinte é algo não totalmente definido numa cultura oral. Em *Oral cultures: past and present*, os lingüistas Vivi Edwards e Thomas J. Sienkewicz (1990) lembram que em diferentes culturas orais os ouvintes tornam-se elementos principais de uma performance, respondendo a questões levantadas, vaiando, repetindo trechos da fala, aprovando ou desaprovando o performer.²²

O performer, em alguns casos, pode receber aprovação total do ouvinte, isto é, não ser contestado e se sair bem na performance, pela prática adquirida em contar histórias e lidar com o público. Operando a voz e o corpo, questionando certos preceitos e referendando outros, desafiando o auditório ou tentando compactuar com ele, eis algumas das estratégias evidenciadas. Muitas delas apresentam os contadores de histórias assistidos em teatros, ruas ou praças. Porém, uma técnica ou estratégia para contar algo não faz do performer um narrador, pois este expressa a voz da comunidade

²² Como eles escrevem: “Os ouvintes raramente são passivos durante uma performance oral. O cantador/cantador competente responde sensivelmente às carências e preferências dos presentes, do mesmo modo, os ouvintes possuem diferentes estratégias para expressar seus sentimentos. Às vezes, ouvintes recompensam materialmente na forma de presentes ou dinheiro, em outras ocasiões eles registram sua aprovação – ou não – por gritos ou silêncio. Artistas bem sucedidos moldam a performance – pausa, duração, conteúdo – ao prestarem bastante atenção aos desejos expressos pelos presentes. Os que falham nas respostas são, rapidamente, substituídos por cantadores/contadores competentes” (1990, p.79) [*The audience are rarely passive during an oral performance. The competent performer responds sensitively to the needs and preferences of those present; by the same token, the audience have many different strategies for making known their feelings. Sometimes listeners will offer material rewards in the form of gifts or money; on other occasions they will register their approval – or disapproval – by their shouts or by their silence. Successful artists shape performance – pace, length, content – by paying close attention to the expressed wishes of those present. Those who fail to respond soon find themselves replaced by more competent performers*].

narrativa da qual faz parte. Em termos práticos, isto quer dizer que o narrador mantém um vínculo muito mais forte com o ouvinte, ocupando por vezes o lugar de um. Mas o cotidiano do trabalho de campo no Pantanal logo me mostrou que o entrevistado reclamava a presença de outros companheiros para contar histórias junto com ele. Em inúmeros casos, os narradores solicitavam a companhia de esposas ou até exigiam a presença de um colega como condição para gravar entrevista.²³ O ouvinte desdobra-se em um leitor (cuja criatividade altera o sentido e/ou ressignifica uma narrativa ouvida) e, adiante, converte-se em narrador, cujo acúmulo de histórias e trejeitos de contar fermentam toda uma tradição oral. O narrador já não é apenas um ouvinte de histórias sem qualquer propósito, mas um leitor, já que dá sentidos a elas: ele torna-se um ouvinte-leitor.²⁴ A ação de ouvintes-leitores constituirá o núcleo principal de uma cultura oral.

Seja a abordagem diacrônica ou sincrônica, o texto oral será sempre uma variante do arquétipo - este texto virtual cuja “origem” o olhar diacrônico tenta em vão alcançar e o sincrônico o percebe pelas suas atualizações em situações discursivas específicas. Assim, as variantes do relato, numa perspectiva sincrônica, diferenciam-se da diacrônica, tendo em vista que não celebram a origem de um texto matriz, do qual partem variantes. Nesse caso, entendo por variantes todas as possibilidades de atualização de um arquétipo. Como o arquétipo é virtual, e deixa de sê-lo ao passar a existir através de um gesto de leitura, todo gesto de leitura torna-se um texto. O texto, em si, corresponde a uma variante do arquétipo.

A idéia de variante que se coloca neste trabalho não se pauta na busca de uma “matriz” para os textos orais, mas discute a variação textual a partir da reunião de textos constituídos no decorrer da pesquisa de campo. Desse modo, um texto oral não se apresenta “original” no sentido de ser exclusivo e único, pois encontra-se articulado a

²³ No caso a exigência foi de seu Agripino, que concedeu entrevista com seu grupo de cururu e siriri. O fato de ter convidado a esposa para participar aconteceu na entrevista de Silvério Narciso e Natálio de Barros. Wilton Lobo e Vadô convidaram seus amigos para gravar. Muitos outros lembraram que a entrevista poderia ter sido melhor se houvesse outras pessoas participando com eles, por exemplo, a entrevista com Vandir e com Roberto Rondon.

²⁴ No trabalho de Ana Maria Galvão (2001), em que há estudo acerca de leitores de cordel das décadas de 1930 a 1950, o termo “leitor-ouvinte” é empregado como forma de marcar a relação entre a impressão de textos e a apreensão e circulação das histórias impressas na cultura oral. Por outro lado, emprego o termo “ouvinte-leitor” como forma de designar o leitor de textos orais na cultura oral. Com isso, pretendo enfatizar que o sujeito não apenas ouve, mas apreende e, como no processo de leitura, dá sentidos para o texto oral apreendido.

um conjunto de textos e de referenciais culturais responsáveis por interferir no sentido e na elaboração de uma nova variante.

Dessa maneira, pode-se inferir que o texto que se atualiza é um “intertexto”. Todavia, não se trata de uma intertextualidade orquestrada pelo “continuísmo temporal” de um texto “matriz”.²⁵ Se há alguma matriz, esta deve ser apreendida por aquilo que é aceito e praticado culturalmente. Mário Leite, ao pesquisar as variantes textuais do mito do minhocão pantaneiro, indica como matriz “o comportamento padronizado do monstro” e, ainda a seu ver, ela deve ser pensada como “espaço de cristalização ou intensificação de uma tessitura mítica variadíssima” (1996, p.170). Em decorrência disso, o conjunto de textos, do qual o narrador se vale e que, ao mesmo tempo, ajuda a constituir, dá-se pela troca de gestos de leitura entre pessoas de uma mesma comunidade narrativa, o que implica relevar as influências externas (de ordem psicológica, ideológica, sociocultural e textuais). A matriz resultaria da “voz poética” que faz circular a tradição e que anima as representações míticas. O termo intertextualidade cai melhor nesta análise, se compreendido como “apropriação modificadora” do ouvido, na qual o narrador caminha para decalcar a presença do outro e dar um matiz pessoal ao narrado. Portanto, a variante compõe-se por um jogo de textos em que o narrador faz valer sua “consciência lingüística” no encadeamento da narrativa, e produz sentidos a cada atualização de um arquétipo.

Os papéis do narrador

O narrador, ao atualizar o arquétipo, desempenha uma tripla função na cultura oral: *narra*, é o performer sensível ao auditório, já que incorpora a voz da comunidade; *ouve*, troca experiências com outros narradores e absorve as histórias que lhe contam; e *cria*, torna-se o responsável por constituir um sentido para o que ouviu, bem como por atualizar isso com significantes e significados diferenciados.

²⁵ A respeito ver: PIRES FERREIRA, J. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1993. 140p. Cabe observar que Jerusa Pires Ferreira, neste trabalho, em que há um estudo a respeito da variante em textos sobre o ciclo carolíngio do cordel nordestino, toma como base um texto matriz. A autora afirma “Verifica-se uma *continuidade* cultural ligando presente a passado com a mediação do texto matriz e/ou com a intercorrência de textualidades outras [...] O relacionamento genético não é apenas necessário mas é condição sem a qual não se percebe o que acontece” (1993, p. 19). Posição da qual me distancio por não conceber uma referência matricial escrita para o conjunto de histórias por mim trabalhado.

A perspectiva em foco toma o narrador como o principal pilar da cultura oral. É ele que empresta voz ao texto atualizado e, enquanto ouvinte-leitor, recebe o que ouve por uma “indeterminação”, o que lhe possibilita também “criar” imagens, reconstituir fatos, objetos e coisas das narrativas que ouve. O narrador, além disso, levando em conta as fontes orais trabalhadas, apresenta uma identidade que o faz pantaneiro, e esta aloja-se na sua narrativa de modo a fortalecer o vínculo coletivo com o narrado. Os textos orais interagem com uma tensão coletiva. Em outras palavras, um sentimento de coletividade junta-se ao matiz individual, mas não o ceifa e nem o paralisa. Daí o indivíduo ser um criador no ato de atualização.

A questão da identidade, que se constrói através das entrevistas com os narradores, permite observar no homem local, entre outras coisas, uma necessidade de sobrepor os valores tradicionais em relação ao mundo moderno (“o povo antigo era um povo caprichoso ... formado pelo Pantanal” – seu Silvério) e, principalmente, de qualificar o saber oral em detrimento do saber acadêmico (Cê estudô tanto e não sabia dessa, né? Pode i num cientista e perguntá se isso existe ou num existe. É tirada da madeira a minha experiência! – seu Ranchinho). Estes discursos apresentam semelhanças em alguns aspectos, entre os quais caberia incluir o “como fazer” (em que o sujeito menciona técnicas de transformação da natureza) e do “como ser” (que institui, entre outras coisas, normas de comportamento).²⁶

No entanto, uma identidade está assentada num discurso cuja representação não atinge uma totalidade e, por conseguinte, outros discursos dispõem de referenciais identitários que assinalam pontos de vista diferentes dos apresentados pelos narradores pantaneiros, entrevistados nesta pesquisa.²⁷

A identidade, que salta pelo discurso poético do narrador, serve, desse modo, para dar uma coesão às falas, cimento que liga diferentes discursos de uma mesma comunidade narrativa, à medida que ajuda a delinear um conjunto de textos orais com aspectos mais ou menos comuns. Nesse sentido, o texto oral pode ser manifestado com personagens quase idênticas e conteúdo semelhante em lugar distante, num contexto

²⁶ Nesse sentido Eric Havelock (1996^a, p. 98) percebe em culturais orais, como na Grécia antiga, que a poesia oral é manifestação de um *nomos*, normas referentes ao comportamento moral, e da *techne*, que diz respeito às técnicas de trabalho.

²⁷ Como será indicado no contraponto feito entre Silvério e o dr. Gastão de Oliveira (no capítulo “Mundos distintos”), há uma forma diferenciada de ler um mesmo fenômeno.

diferente²⁸ e, inevitavelmente, fazer parte do panteão mítico de um grupo até estranho à comunidade narrativa estudada. Esta reprodução quase idêntica, uma vez que se altera o lugar (com todas as implicações socioculturais que acarreta) no qual um arquétipo é atualizado, tende a abalar o adjetivo que caracteriza a narrativa como pertencente a uma determinada região; pois um texto oral não se define como *pantaneiro* ao ser reproduzido com personagens, funções e motivos quase idênticos num outro contexto, mas quando funda uma identidade.

Mesmo que atualizações de um arquétipo, feitas por uma mesma comunidade narrativa, apresentem diferenças entre si, elas ajudam a compor um discurso semelhante em alguns aspectos. A atualização num outro contexto, porém, vai conferir ao narrador uma afinidade com as pessoas com quem desenvolve relações, ou seja, funda e/ou revitaliza uma comunidade narrativa. Por isso, a idéia de narrativa oral pantaneira constitui-se com base em narrativas originadas de um discurso e de referenciais identitários com aspectos mais ou menos comuns.²⁹ Assim a atualização, feita por um narrador afinado com sua comunidade narrativa, tende a criar uma representação da e para a própria comunidade.

Ao tomar os narradores pantaneiros como sujeitos que estão constituindo uma identidade, torna-se necessário, também, perceber em suas narrativas as diferenças dentro do conjunto, em cujas atualizações assentam-se outros referenciais identitários. Nesse sentido, se as variantes de textos de outros contextos, que não o pantaneiro, foram deixadas à margem ao longo dos capítulos deste trabalho, aparecendo, quando muito, para informar e não perfazer uma comparação de perfil mais analítico, é porque se intenta analisar os significados delas para a própria comunidade narrativa pantaneira.

Mas, para além do aspecto coletivo, que cimenta os textos que serão trabalhados, conferindo a eles uma identidade pantaneira, há também o aspecto do indivíduo que vai

²⁸ Ao identificar semelhanças entre mitos aborígenes sulamericanos e norte-americanos, Claude Lévi-Strauss observa que a estrutura do narrado é a mesma, embora os valores e representações sejam diferentes. Nas suas palavras: “Ao propor esta visão sincrética, não pretendo provar que um mito ou um conjunto de mitos ter-se-ia difundido de um hemisfério para o outro. O espírito, quando elabora os mitos, se entrega a um automatismo que, desde que se lhe forneça um motivo inicial, qualquer que seja a sua proveniência, efetua todas as suas transformações em seqüência. Basta um mesmo germe cá e lá para que surjam conteúdos míticos talvez muito diferentes quando olhados superficialmente, mas entre cujas estruturas a análise revela relações invariantes” (Lévi-Strauss, 1993, p. 81-82).

²⁹ As narrativas, nesse sentido, ajudam a formar uma identidade numa dimensão maior, que é a identidade nacional. De acordo com Stuart Hall: “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a *nação*, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (2001, p. 51).

atualizar os textos e ser, como comenta Walter Benjamin (1970) sobre o narrador, um “nó de uma rede comunicativa mais ampla”. Nesse sentido, caberia questionar: o que o sujeito intenta ao contar histórias? Por que as atualiza? Qual o significado que têm para ele? Como surgem diferentes textos de um mesmo arquétipo? Ao se debruçar sobre estas questões, nota-se a necessidade de perceber as variantes também enquanto possibilidade de criação do indivíduo.

Os “usos”, e, por que não?, abusos da poesia oral não apresentam apenas um sujeito frente à sociedade. O arquétipo encontra porto para ser analisado à medida que é estudado em sua atualização, dentre “n” possibilidades de textos orais, o que leva ao reconhecimento do indivíduo (narrador) como responsável pelas variantes e elas como indício de que a criatividade desempenha papel junto à cultura oral, enquanto capacidade de o indivíduo transformar os textos que circulam pela tradição oral numa manifestação poética nômade.

Com esta reflexão, acredito, justifica-se o objeto desta pesquisa, que foram as *narrativas orais pantaneiras*. Descobrir a designação destas três palavras, delimitando, desse modo, o campo de atuação do pesquisador da poesia oral, ajuda na compreensão de uma poesia oral dinâmica. As narrativas, poderia afirmar *a priori*, se transformam porque pessoas ouvem e as recontam, compartilham valores e representações, tornam-se narradores e ouvintes de uma mesma comunidade narrativa pantaneira. Aí reside a abordagem sincrônica da poesia oral. Demonstrar como se desenvolve este processo ou, em outras palavras, trilhar uma manifestação poética nômade, foi o objetivo principal desta pesquisa, que será desdobrado nas três partes a seguir.

parte I

Paisagens Orais: Literatura de Viajantes

[de como se infiltra o leitor nas malhas do texto escrito em busca de uma cultura oral em sincronia, a fim de auscultar vozes e se deleitar com a poesia oral]

Martonne improvisou então uma aula que – para mim, de formação literária – pareceu uma admirável interpretação de texto. Compreendi que uma paisagem, vista e analisada por um mestre, pode ser de uma leitura apaixonante, tão adequada à formação do espírito quanto o comentário de uma peça de Racine.

(Claude Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil*)

1

A problemática do olhar

O comissário foi-se embora, levando três ou quatro dos soldados. Durante os muitos anos em que arduamente vinha lutando para trazer a civilização a diversas regiões da África, tinha aprendido várias coisas. Uma delas era que um comissário distrital jamais deveria presenciar cenas pouco dignas, como, por exemplo, o ato de cortar a corda de um enforcado. Se o fizesse, os nativos teriam dele uma pobre opinião. No livro que planejava escrever, daria ênfase a este ponto. Enquanto percorria o caminho de volta ao tribunal, ia pensando em seu livro. Cada dia que se passava trazia-lhe material novo. A história desse homem que matara um guarda e depois se enforcara, daria um trecho bem interessante. Talvez desse até mesmo um capítulo inteiro. Ou, talvez, não um capítulo inteiro, mas, pelo menos, um parágrafo bastante razoável. Havia tantas coisas mais a serem incluídas, que era preciso ter-se firmeza e poder sobre os pormenores.

(Chinua Achebe, *O mundo se despedaça*)

Nesta parte será enfocada a escritura da poesia oral. As fontes da qual me valho são os relatos de viagem sobre Mato Grosso ou de regiões próximas, como, por exemplo, o Corumbá de Goiás retratado por Saint-Hilaire. A intenção foi captar dados sobre a cultura oral e compreender como uma poética se fazia presente no cotidiano de camaradas e da população local como um todo. Para tanto, a coleta destas fontes não se restringiu a um local ou a um período específico. Aos poucos, notei que os apontamentos sobre as conversas, modinhas e histórias ouvidas pelos viajantes eram muito esparsos e, até em função da intenção do autor, pouco detalhados. Por isso, de todo o material consultado,¹ poucos dados foram aproveitados, o que me levou a verticalizar as análises em torno de dois viajantes: Joaquim Ferreira Moutinho e Karl von den Steinen.

Conforme foi discutido na introdução, se, por um lado, em um trabalho com a poesia oral, os relatos de viajantes podem desviar a atenção do objeto pois, enquanto “simulacro” do discurso poético, tendem a conduzir o pesquisador para um comparatismo simplista do inventário, ou amarrá-lo à própria consciência escrita da fonte e, conseqüentemente, fazer com que ignore a tensão poética manifestada pela voz; por outro, eles não deixam de conter uma riqueza de informações disponíveis ao pesquisador da

¹ Ver o item “Literatura de Viajantes” nas “Fontes e Bibliografia”.

cultura oral. Nesse caso, trata-se de textos que devem ser filtrados, de modo a deslindar o olhar do viajante da voz que às vezes pode ser auscultada entre parágrafos. Cabe ao leitor desses relatos observar que os autores-viajantes também são leitores, portam uma herança cultural, agem segundo preceitos e comportamentos do seu tempo e do lugar de onde partem, sendo que alguns, às vezes, não voltam. A filtragem deve detectar os modos como se opera esta leitura no próprio discurso constituído, exigindo, dessa maneira, uma atenção redobrada sobre os detalhes, que muitas vezes são ignorados, tais como: conversas com moradores (anônimos ou não), informantes, camaradas de viagem, histórias contadas e ouvidas durante as paradas de pouso, descrições de festas, dos tipos de manifestações locais, retratos da paisagem etc.

A narrativa de viagem está enleada no plano ideológico, por um discurso centralizado nos valores do observador, uma vez que o ato descritivo pressupõe um ponto de observação. Por relato de viagem compreende-se o texto que se constitui sobre o deslocamento de alguém, na forma de notícias, descrições, memórias e relatórios (etnológicos e expedicionários). O deslocamento é a base deste tipo de narrativa que implica as categorias de tempo e espaço. Com isso, está-se indicando que o referencial bibliográfico analisado a seguir possui uma tripla perspectiva: a) o deslocamento do sujeito no espaço, especificamente a passagem por Mato Grosso, ou lugares próximos ao Pantanal; b) os propósitos da viagem, que variam conforme as intenções, o tempo de permanência do viajante e número de viagens ao mesmo local (o que será mais discutido no exame das paisagens orais); c) a experiência adquirida pelo viajante em seu deslocamento espaço-temporal.

Ao refletir sobre "O olhar viajante (etnólogo)", Sérgio Cardoso argumenta que os dicionários não se equivocam "ao indicar as viagens como distanciamentos, enganam-se quando as vinculam ao espaço, quando ingenuamente representam esses movimentos como mudanças de lugar no interior de um mesmo mundo". E por esta razão, conclui o analista, "não permitem compreender que o viajante se distancia porque se diferencia e transforma seu mundo: que as viagens são sempre empreitadas no tempo". (1988, p. 358).²

² Esta visão já era encontrada em *Tristes trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, cuja primeira edição é de 1955. Nas suas palavras: "Em geral, concebemos as viagens como um deslocamento no espaço. É pouco. Uma viagem inscreve-se simultaneamente no espaço, no tempo e na hierarquia social. Cada impressão só é definível se a relacionarmos de modo solidário com esses três eixos, e, como o espaço possui sozinho três

Nessa ótica, o viajante está em contínua transformação, pois habita um presente vazado pelo passado. O relato, feixe de histórias a que se somam acidentes, decepções, aventuras, esperanças, saudades, engendra-se pelo exercício da atividade do olhar. Logo, é possível falar desses relatos não somente como textos, ou documentos que retratam tal ou qual costume do passado, e, sim, como maneiras diferenciadas de olhar o presente. Nesses olhares, que engrossam os livros com linhas e páginas descritivas, imbricam-se modos de ver, nos quais se pode observar o estranhamento em relação à paisagem e à percepção de mundo. Trata-se, em síntese, de um mundo assimétrico, em que a irregularidade da paisagem, com todas as suas cores e os ruídos e em contínua transformação, é captada pelo olhar do viajante e acrescida de um recorte, que esquadrinha este mundo observado.

A viagem, entendida como deslocamento espacial e temporal, é, nesse sentido, sempre empreitada no desconhecido. Mesmo a narrativa sendo constituída com base num passado próximo, o exercício mnemônico que a viabiliza não pressupõe a descrição do convencional, isto é, daquilo que já se apresenta assimilado no mundo percebido de quem a articula. O olhar se espanta à medida que o impacto causado pelo "desconhecido" torna-se ingrediente indispensável da narrativa de viagem. "Meus olhos, acostumados com os trigais de campos quadriculados europeus, estranharam aquele labirinto disforme de linhas verdes de mato improdutivo que se estendia sem parar por todo horizonte".³ (s/d, p. 43), afirma o polonês Waclaw Korabiewicz, em sua viagem ao Pantanal. O convencional tende a silenciar o discurso do viajante. É pela percepção do "novo" que a paisagem ganha forma e fundo. E ela tende a gerar uma inquietação em quem está registrando, derivada do fato de que o relato de viagem parte de uma necessidade de comunicar, através da escrita, o "estranho" a um "leitor modelo", que também compartilhe do mesmo interesse pelo inusitado ou nele desperte a curiosidade sobre o novo.

Esta percepção cultural sobre o outro, no entanto, irrompe calcada no próprio universo cultural do viajante, cujo suporte perceptivo molda e engendra o próprio discurso do relato de viagem. Merleau-Ponty, na obra em que descreve a fenomenologia da percepção, atenta: "Uma primeira percepção sem nenhum fundo é inconcebível. Toda

dimensões, precisaríamos de pelo menos cinco para fazermos da viagem uma representação adequada". (1998, p. 81).

³ [My eyes, accustomed to the wheaten chequer-board of European fields, felt strange among that labyrinth of uniformly green lines of barren bushes that extended on and on towards the horizon].

percepção supõe um certo passado do sujeito que percebe, e a função abstrata de percepção enquanto encontro de objetos, implica um ato mais secreto pelo qual elaboramos nosso ambiente". (1996, p. 377-378).

Com base nisso, pode-se afirmar que o relato do viajante é pleno de experiências antecedentes à viagem, fruto de percepções anteriores que servem de parâmetros para o sujeito compor a paisagem. O olhar então amalgama, e o processo de fusão conta com o estranhamento, com o desejo de comunicá-lo, a necessidade de explicá-lo e de torná-lo assimilável ao leitor de seu relato, cujo suporte cultural e mundo percebido - como acredita o viajante ao urdir sua escritura -, seja mais ou menos semelhante ao seu.

A uns trinta metros de profundidade, ou seja mais ou menos ao mesmo nível dos campos que ladeiam o Paraguai, entramos numa galeria espaçosa, alta, e decorada de estalactites do mais extravagante aspecto. Estendiam-se estas estalactites em lençóis denteados, umas com a forma de imensos cogumelos, outras direitas e lisas, semelhantes a grandes círios. Aqui eram colunas caneladas e carregadas de enfeites parecidos com os das nossas igrejas medievais; acolá eram lindos pingentes, que faziam lembrar ainda mais a arquitetura elegante e caprichosa destes templos. (Castelnau, 1949, p. 256)⁴

Quando se desce o Guaporé, todos os dias vêem-se as mesmas margens, a mesma mata, mas de repente fica-se pasmo ao se perceber uma fortificação construída segundo as regras da arte moderna e que até na Europa causaria impressão. O que chama o viajante à realidade é que não aparecem senão uns vinte pedestres, seminus e que vivem só do anzol. (Florence, 1943, p. 243-244)

O seu curso superior [lagoa dos Patos] correspondia ao Guaíba e Jacuí atuais; mais abaixo, inclinava-se para o Sul, atravessando um longo vale, cuja posição é marcada pelas atuais lagoas; e só desembocava no mar lá pelos confins do Estado-Oriental: o Camacuã e o Jaguarão eram afluentes. Abatendo a terra, o mar foi gradualmente invadindo o vale, formando uma longa baía Norte-Sul, separada do Oceano e a E [leste] por uma estreita península, e recebendo os rios mutilados, nas testadas. N'esta época assemelhava-se à baía de Chesapeake, na costa oriental dos Estados Unidos. (Smith, 1922, p. 35)

Diríamos de nós para nós que estes rochedos maravilhosos, cujo encanto era ainda aumentado pela iluminação do sol poente ou pelo brilho mágico do luar, dariam origem a inúmeras lendas e variado folclore, na antiga Europa. (Steinen, 1937, n.35, p. 125)

A série de trechos expõe a sensibilidade de vários viajantes, em momentos e localizações distintas, ao captarem a paisagem através do olhar. Cada pormenor descrito agrega uma experiência, que, somada ao objeto captado, inclina-se para uma semelhança de modalidade enunciativa. Assim, as paisagens enunciadas são distintas, porém as formas de captá-las são muito próximas; sobretudo no que diz respeito ao significado produzido por essa captação, ao posicionamento do sujeito em relação ao objeto e à intenção do viajante. O que leva o viajante a escolher este ou aquele objeto para compor sua narrativa?

⁴ A grafia de todos os relatos citados nesse trabalho foi atualizada.

Ao que parece a escolha é feita com base em elementos que rompem com suas expectativas, isto é, chamam o olhar pela ruptura com a simetria. O mundo assimétrico é aquele, então, que desperta o olhar, pois expõe curiosidades cerca os limites do inusitado e impacta pela surpresa. Assimétrica não é a paisagem sobre a qual repousa um olhar calmo, sereno e desatordado, pelo qual o viajante se vê acolhido e inserido na paisagem; mas aquela que o provoca, interroga, pois o expõe e o obriga a criar ou a impor os artifícios de linguagem para compreendê-la. Os enunciados acima revelam não apenas uma tentativa de descrever a paisagem. No fundo, eles são fruto do recorte de quem lê a paisagem, de maneira a “conter em si” a síntese operada pelo olhar do viajante.

O conter-em-si deve ser considerado uma das conseqüências geradas pelo ato perceptivo; para, em seguida, a retenção do mundo assimétrico desencadear associações, na tentativa de deixar a paisagem compreensível ao olhar do viajante. É contundente, no trecho de Karl von den Steinen, a relação entre a paisagem e as tradições populares européias. Na cena, as lembranças de histórias, por meio das quais o viajante faz menção a um mundo narrativo, encaixam-se perfeitamente no cenário visitado e descrito, como se a viagem fosse, para ele, a possibilidade de materialização de um mundo imaginado pelas histórias ouvidas. Dessa forma, ao tomar contato com o novo, pode haver associação dos sentidos, sons que se transferem para paisagens, visões que se associam ao imaginário, entre inúmeras outras combinações. O viajante alcança o inusitado a partir de um suporte cultural preexistente. Nos enunciados, a associação dos sentidos ajuda a colocar em pé de igualdade o novo em relação ao experimentado e ao vivido pelo viajante.

Nesse aspecto, a lagoa dos Patos lembra a baía Chesapeake, para o norte-americano Hebert Smith. Aparentemente, trata-se de um recurso apropriado para exemplificar a paisagem para seus patrícios. Mas a coisa não é tão simples como se apresenta. As semelhanças, identificadas pelo viajante, levam-no a um distanciamento em relação à paisagem. Ele é o sujeito que vê de fora. Desse modo, os traços semelhantes, por ele apontados, revelam pontos em comum, mas também lugares distintos. Ao se valer de uma experiência anterior, o viajante, pelo discurso, posiciona-se em espaço e tempo diferentes em relação à paisagem que busca retratar, apesar de estar, fisicamente, inserido nela. Este posicionamento converge para situá-lo numa espécie de belvedere, do qual tem uma visão privilegiada, evitando que seja confundido e amalgamado pela paisagem. Do ponto de vista discursivo, o olhar distanciado assegura, para o viajante, os créditos de uma

visibilidade ampla, o que acaba por corroborar a idéia de captação de um “todo”.

A experiência do próprio Herbet Smith, requisitada por um raciocínio que privilegia a similaridade (mas não a proximidade espacial), leva-o a engendrar comparações entre duas paisagens. Como os outros viajantes, Smith se torna o centro da cena, observa sem se ver como elemento do conjunto que busca retratar. Ao assinalar a baía de sua terra natal, ele está se reconhecendo como diferente em relação ao que olha. “Diferente” implica dizer portador de um sentimento de não pertencimento, de uma necessidade de “traduzir” o inusitado para os leitores e, para tanto, de buscar referenciais mais ou menos semelhantes. De um modo quase idêntico procede Francis Castelnau, quando enfatiza os detalhes dos templos medievais para explicar as estalactites cavernosas, bem como Hercule Florence, ao situar o espaço pelo recurso das semelhanças e diferenças entre as paisagens européias e o interior brasileiro. Esses dois trechos nada mais são do que tentativas de traduzir a paisagem americana para o europeu, em que ocorre uma sobreposição do olhar sobre a cultura local. O olhar do estrangeiro, então, diferencia, centra e se percebe distante daquele mundo assimétrico, e é essa assimetria que justifica o movimento da pena para descrever a paisagem. Claude Lévi-Strauss, num depoimento sincero acerca do efeito da paisagem no viajante, acentua:

Toda paisagem apresenta-se de início como uma imensa desordem que nos deixa livres para escolhermos o sentido que preferimos lhe atribuir. Porém, mais além das especulações agrícolas, dos acidentes geográficos, das transformações da história e da pré-história, o sentido, augusto entre todos, não é o que precede, comanda e, em grande escala, explica os outros? Essa linha tênue e confusa, essa diferença quase sempre imperceptível na forma, e a consistência dos detritos rochosos testemunham que, ali onde hoje vejo um terreno árido, dois oceanos outrora se sucederam. (1998, p. 49)

À percepção do mundo assimétrico sobrepõe-se um discurso no qual é possível entrever, em relação à captação do mundo pelos sentidos, um posicionamento do viajante sobre a paisagem descrita. Assim se manifesta também Guido Boggiani, ao ouvir os cantos caduéos: “Canto é um modo de dizer, pois que mais se avizinha da imitação dos gritos ou rugidos de animais do que de uma música qualquer como **nós** a entendemos”. (1975, p. 122).

Não se quer restringir o “olhar” apenas a uma faculdade de sentido dos olhos e associada ao ver; mas estendê-lo para uma maneira de o sujeito se perceber dentro do mundo que o cerca. O distanciamento e a diferenciação são mais contundentes que nos enunciados anteriores, porque o olhar evoca uma bipolaridade: o *nós* em oposição ao *eles*. O enunciado precede de um desejo de comunicar o diferente ao europeu erudito do final

do século XIX. Para tanto, também nesse caso, Boggiani recorre à sua própria cultura para desenhar a paisagem. Há, então, na sua finalização, um movimento inverso ao da compreensão, que tenta evitar o "trazer-para-si", ao passo que emite juízos sobre o que é percebido. Se, nas descrições anteriores, a paisagem inquieta o viajante e passa por um processo de assimilação, no caso de Boggiani, há uma tentativa de recusá-la ou transformá-la. Para isso, o paradigma "civilizado x selvagem" ajuda a compor um discurso, situando ideologicamente quem narra num nível acima do sujeito narrado. Pode-se dizer que são discursos diferentes quanto ao resultado a que chegam; entretanto, assemelham-se no que se referem às intenções e aos caminhos escolhidos para comunicá-los.

Institui-se, então, um discurso alicerçado nas fronteiras situadas entre *quem* comunica, *a quem* e *sobre quem* ou *o quê* se comunica. Em outras palavras, o registro da paisagem é posto a serviço deste discurso, no qual o viajante tende a explicar a realidade do outro pela sua própria. Às vezes, o olhar etnocêntrico (isto é, centrado em seus próprios referenciais culturais, que reflete um dos problemas das paixões do olhar) apresenta uma outra vertente, que não apenas se imbrica com a captação da paisagem, como também enverga a escritura com o peso de uma filiação ideológica: o compromisso com a ciência. A questão científica manifesta-se como um dos objetivos da própria expedição, que deseja coletar materiais para explicar o homem primitivo (como o estudo de Karl von den Steinen sobre os Bacairi), ou, em alguns viajantes, o julgamento e as críticas sobre a cientificidade do relato serão dadas por etnólogos (como no prefácio de G. A. Colini à obra de Boggiani, por exemplo).

A partir daí, entrevê-se um eixo comum nos discursos dos viajantes no século XIX⁵, pelo qual a ciência alinha-se à civilização e ao progresso, enquanto o saber constituído oralmente é entendido como expressão de "selvageria" ou de cultura "atrasada". O discurso, apesar de construir uma paisagem ora sob o signo da compreensão

⁵ Para este livro foi consultada uma bibliografia epistolográfica e de relatos, de viajantes estrangeiros ou não, que passaram ou residiram em Mato Grosso, ou nas suas cercanias, a partir do século XVIII. Relatos de viajantes espanhóis, sobretudo dos séculos XVI e XVII são significativos, pois recheados de um imaginário sobre a existência de cidades de ouro ou prata. Sobre este período, que antecede a colonização portuguesa, é importante consultar: COSTA, M. F. *História de um país inexistente*. O Pantanal entre os séculos XVI e XVIII. São Paulo: Estação Liberdade/Kosmos, 1999. 277p. Ainda assim, para os três séculos nos quais a região passou a ser denominada Pantanal e dos quais me propus a tratar, consultei vários livros e revistas, selecionando apenas alguns relatos para serem discutidos neste capítulo.

ora de uma ideologia etnocêntrica, apresenta uma pulsão para a ciência, que não deve ser confundida com a *episteme*. Verifica-se esta pulsão na preocupação etnológica (coleção de materiais, transcrição do léxico aborígene, relacionamento entre as várias etnias e suas influências culturais, aspectos físicos), na interpretação histórica (memória escrita das personalidades, registro de acontecimentos), na descrição geológica e geofísica (dados sobre a agricultura, mapas de fronteiras políticas, rios, matas e tribos), na apresentação de dados estatísticos (sobre a economia, nascimentos e mortes, quantidade de escravos, etc.), enfim, em diferentes tipos de informação dos quais os viajantes se utilizam para formularem seus argumentos, provas e interpretações. Isto leva o viajante a incorporar um "espírito desbravador", de homem da ciência que acredita estar propiciando o desenvolvimento e praticando a civilidade no extremo Oeste brasileiro, mais especificamente nos lugares ermos que visita. Recorro mais uma vez a *Os Caduveos* para destacar o depoimento contundente do comerciante Guido Boggiani, ao se comprazer neste espírito:

Se aqueles selvagens da antigüidade puderam chegar ao grau de civilização a que chegamos nós, europeus, por que então, com tempo e com ajuda da nossa civilização existente, mais rapidamente do que nós não poderão chegar todos estes pobres selvagens que ainda povoam as florestas americanas, tão desprezados em geral, maltratados, perseguidos e declarados, afinal, sem pátria e incivilizáveis? Não fomos outra coisa em tempos! (Boggiani, 1975, p.160)

A pulsão para a ciência parece estar presente na maior parte das empreitadas e alimenta a principal justificativa para o evento da viagem, pois mascara-se em "missão civilizatória". Em sua forma mais elaborada, esta pulsão conduz para uma espécie de metacrítica do discurso científico nas últimas décadas do século XIX, tendo em vista que são observados a “falta de rigor metodológico”, o “despreparo intelectual” e apontamentos e comentários que tomam como escopo a ciência, ou até, a falta dela. Num caso mais extremo, G. A. Collini, no prefácio de *Os Caduvéos*, datado de dezembro de 1894, confere certo valor aos relatos de Boggiani, embora não deixe de protestar contra um "diletantismo" no trato com a etnologia que, segundo ele, estava muito em voga nos relatos daquela época:

Os defeitos desses trabalhos, redigidos sem escopos científicos numa época em que ainda não se pensava na ciência etnográfica [a viagem de Boggiani é de 1892], têm sido muito exagerados: é certo, porém que contêm a miúdo notícias vagas e incompletas, recolhidas sem método e às vezes sem crítica. (In: Boggiani, 1975, p. 48)

A crítica sobre a construção dos relatos pode se manifestar de forma mais ácida, ao

se questionar a autenticidade dos registros, pondo em xeque o status acadêmico comumente dado ao autor das viagens. Karl von den Steinen, em sua arguição sobre *Notícia da Província de Mato Grosso*, revela-se um leitor incansável, confrontando registros, conferindo procedência e autenticidade da informação, ao mesmo tempo em que desvela "embustes". Sob uma prática discursiva posta a serviço da ciência, eram questionados discursos com pretensão científica:

Eu tinha acabado de ler um relatório sobre alguns Coroados que, em 1859, foram levados presos para Cuiabá (duas raparigas e um rapaz), no livro de Joaquim Ferreira Moutinho, *Notícia da Província de Mato Grosso* (S. Paulo, 1869, pgs. 425 e segs.) onde achei um vocabulário (pags. 192), que então tratei de comparar com os meus próprios apontamentos. Com grande admiração minha, não concorda nada, mas nada. O autor tinha colhido as palavras de um rapaz Coroado de Cuiabá, com o nome de Sebastião e que lhe havia contado histórias comoventes [...] e seguem-se 52 palavras copiadas do glossário de Martius, pags. 195 e segs., e oriundas infelizmente do Coroados do bem distante rio Xipotó, nas fronteiras do Rio de Janeiro, os quais tão pouco com os Coroados do Paraná e os Coroados de Mato Grosso nada mais têm em comum do que o infeliz nome português! (Steinen, 1939, n.55, p. 20).

No caso do jornalista Joaquim Ferreira Moutinho, o próprio prefácio, de Indalecio Randolpho F. de Aguiar, escrito em 9 de abril de 1869 (mais de vinte anos antes da observação de Karl von den Steinen, que é de 1892), já alertava para os problemas encontrados na obra em que justificava a falta de rigor metodológico: "O meu amigo no excesso de sua curiosidade, e na falta de arquivos e documentos, lá uma ou outra vez aproveitou-se sem dúvida de materiais eivados, ministrados por pessoas indoutas e negligentes. Eis aí uma desculpa." (In: Moutinho, 1969, p. 4). Interessante é notar como a "desculpa" se sustenta, em especial, na "falta de arquivos" e de "documentos", associando-se também ao caráter dos informantes. A noção de "documento", enquanto registro escrito que comprova uma "verdade", não permite receber a fonte oral como uma informação válida *a priori*, mas como um fato a ser verificado, e isto implica em discuti-la e situá-la em meio a outros registros.

Para os viajantes do século XIX, sobretudo os que se valiam com mais ênfase da metacrítica do discurso da ciência, a verdade não se construía a partir da captação pura e simples da paisagem, porém fruía do confronto com o registro escrito. Nesse sentido, Auguste Saint-Hilaire, numa de suas passagens por Rio dos Pilões, no caminho de Goiás para Mato Grosso, vê-se entre o natural e o sobrenatural, entre a fantasia e a realidade, ao ouvir e ler histórias sobre um "monstro" chamado minhocão.

Luís Antônio da Silva e Souza [em sua *Memória sobre o Descobrimento*, etc.] diz, ao falar na Lagoa do Padre Aranha, situada na Província de Goiás, que ali existem

minhocões, acrescentando que esses monstros – é assim que ele se exprime – arrastam para o fundo do lago, onde vivem habitualmente, cavalos e bois. Pizarro diz quase a mesma coisa [em *Memória Histórica*], indicando a Lagoa Feia, que pertence igualmente a Goiás, como sendo habitada também por esses minhocões. Eu já tinha ouvido falar várias vezes nesses bichos, e à época de minha viagem ainda os considerava como algo sobrenatural, pois o desaparecimento de cavalos e bois nas passagens dos rios me tinha sido confirmado por tanta gente que me parecia impossível pôr em dúvidas suas palavras [...] quando, cerca de vinte dias depois de ter deixado o rio e o Arraial de Pilões, eu me hospedei na casa do comandante de Meia-Ponte, Joaquim Alves de Oliveira, um dos homens mais dignos que já conheci, interroguei-o sobre os minhocões. Ele confirmou tudo o que me tinha sido dito, citando vários exemplos recentes dos males causados por esses bichos e me garantindo, de acordo com as informações de alguns pescadores, que o minhocão, apesar de sua forma cilíndrica, era um legítimo peixe provido de nadadeiras. (1975, p. 78)

O discurso da História Natural forma-se pela conjunção de evidências e provas, muitas delas encontradas em livros, outras asseguradas pela idoneidade do depoente, como exemplifica Saint-Hilaire. A coexistência do discurso científico com uma cultura oral corresponde a uma relação conturbada. A ciência age com a finalidade de abafar algumas vozes, com a finalidade de se chegar a um consenso,⁶ ao passo que as narrativas alimentam inquietações, podem sugerir provas irrefutáveis e tornam-se material indispensável ao olhar perscrutador do cientista-viajante. Com base nisso, a pulsão pela ciência, que não é a mesma coisa que uma prática científica, posiciona o viajante como superior em relação à cultura que descreve, pois ele acredita ser também um agente responsável por levar padrões de "civilidade" aos "lugares inóspitos" por onde passa. Desse modo, a pulsão faz com que ele desconfie, em alguns casos, daquilo que ouve, faz com que contraste fatos e, por último mas não com menor importância, faz com que se aproprie da oralidade para avançar em relação a um discurso consensual, isto é, comum aos "homens da ciência".⁷ Em suma, para o estudioso preocupado com a poesia oral em sincronia, a pulsão sugere que o olhar do viajante seja problematizado e a paisagem, compreendida como uma construção.

Entende-se por paisagem tudo aquilo que, captado pelos sentidos dos viajantes,

⁶ Segundo Jean-François Lyotard, “Esta dupla regra [retórico-dialética e metafísica] sustenta o que a ciência do século XIX chama verificação e a do século XX, falsificação. Ela permite dar ao debate dos parceiros, remetente e destinatário, o horizonte do consenso. Todo consenso não é indicativo de verdade; mas supõe-se que a verdade de um enunciado não pode deixar de suscitar o consenso” (1998, p.45).

⁷ É o caso do próprio Auguste Saint-Hilaire: “Os zoologistas que percorrerem essas remotas regiões devem passar alguns dias à beira da Lagoa Feia, da do Padre Aranha ou do Rio dos Pilões, a fim de que possam estudar cientificamente o caso e estabelecer de maneira precisa o que é exatamente o minhocão. Ou então decidir que, apesar do testemunho de tanta gente e até mesmo de homens altamente esclarecidos, sua existência deve ser relegada ao reino da fábula – o que me parece implausível” (1975, p.79).

como cor, som, cheiro, volume, textura etc., aglomera-se num texto discursivo⁸ e externa um posicionamento do sujeito (remetente) em face do objeto (referente), para um leitor modelo ou narratário (receptor). Assim sendo, o limite da paisagem não é a linguagem pictórica empregada pelo observador para descrevê-la. Na paisagem, encontra-se infiltrada uma cultura oral pela qual se comunica formas de transmissão, de articulação do saber popular e pela qual são reunidas diferentes vozes por meio de conversas, ritos, comentários de situações cotidianas, explicações, cantos, folhetos.⁹ Circulam, nesta paisagem construída pelo viajante, informações e mensagens transmitidas pela voz, que são registradas em seus relatos. A captação desta polifonia é imprescindível para os primeiros passos de um recorte sincrônico, cuja finalidade é reverter o "simulacro" da oralidade, para a captação de uma atitude efetivamente poética do oral. Esta polifonia constitui o que denomino paisagem oral. Ela é diferente das descrições dos cenários, apesar de estar ligada a elas, e não se trata de uma paisagem sonora (barulho das águas para identificar cachoeiras nos rios, cantos de pássaros ou outros ruídos de animais, muitos menos de sons de instrumentos artesanais). Nesse sentido, recorro ao termo paisagem oral para enfatizar a cultura oral presente nos relatos. Ela é registrada em meio a imagens e sons, mas comunica algo distinto da poesia sonora e imagética. Por sua vez, nessas descrições, encontra-se a voz de pessoas que são portadoras de uma cultura oral da qual o viajante se vale para obter informações sobre línguas indígenas, crenças, culinária, regiões, estradas e, principalmente, sobre a poética oral.

A formação da paisagem oral, apesar de depender do sentido auditivo, passa pelo crivo do olhar do viajante, entendendo-se o olhar como até aqui foi tratado: a percepção do sujeito em relação ao diferente e ao assimétrico e todas as implicações culturais que isso

⁸ Num primeiro momento, a expressão "texto discursivo" pode apresentar uma redundância, caso a palavra "discurso" seja compreendida como o próprio material verbal que veicula a obra. Contudo, ao empregar tal expressão quer-se enfatizar o elemento ideológico e sociocultural que o texto adquire ao ser enunciado, pois, conforme será visto nos próximos capítulos, a narrativa oral não se prende apenas ao significante e ao significado, mas é permeada por outros sentidos, construídos no momento de sua atualização. Ou seja, trata-se de sentidos percebidos através da abordagem sincrônica, que desprende a narrativa oral de um conjunto fechado de variações e significados, redimensionando-a para uma situação sempre nova, devido à relação do narrador com seu ouvinte. A atualização da narrativa oral, nesse sentido, pode ser determinada por uma variação da condição ideológica e sócio-histórica. A respeito, consultar Reis; Lopes (2000), Foucault (2000) e Pêcheux (1997).

⁹ Há que se notar também os escritos com fórmulas de oração e simpatias, ou com textos satíricos sobre acontecimentos locais, que circulavam pela cidade de Cuiabá, notados por Karl von den Steinen (1939, p. 192), na década de 1880, que fazem parte desta cultura oral e, portanto, constituem também a paisagem oral, pois são expressões de uma cultura oral à maneira do cordel.

acarreta. Assim sendo, a paisagem oral se diferencia da pictórica pelo fato de levar sonoridade para a cena, mas a sua formação está sujeita às mesmas implicações ideológicas e de alteridade descritas acima (vide, por exemplo, Boggiani ao descrever o canto caduweo). Outro aspecto deve ser evidenciado: a paisagem oral, como a pictórica, apresenta uma espacialidade; no entanto, não são as peculiaridades geográficas que interessam, mas o modo como elas, ao constituírem um ambiente, interferem na composição da paisagem oral. Em suma, a paisagem oral é tudo aquilo que o viajante ouviu, levando em conta onde ouviu, quem lhe contou e como procedeu à descrição.

Tratei até aqui, especialmente, de discursos elaborados a partir do olhar de viajantes de outros países. Do ponto de vista discursivo, o olhar do viajante brasileiro não se compõe de maneira tão diferenciada em relação ao do estrangeiro. Pessoas que viveram em Cuiabá na segunda metade do século XIX (como a esposa do presidente de província Francisco Rafael do Mello Rego, Maria do Carmo de Mello Rego), ou brasileiros que passaram próximo ou atravessaram o Pantanal (Alfredo D'Escragnolle Taunay, na segunda metade do século XIX, e os jornalistas Luiz Amaral e Hermano Ribeiro da Silva, nas primeiras décadas do século XX), ou até mesmo os que nasceram na região, com suas memórias e relatos de viagens (M. Cavalcanti Proença, José de Barros) podem até demonstrar uma convivência mais estreita com a cultura oral. Apesar disso, os relatos aqui discutidos não deixam de revelar uma "diferenciação", à medida que situam os narradores num degrau acima, para privilegiar sua perspectiva de observador. Ou seja, se, em relatos como os de Karl von den Steinen, Castelnau, Moutinho e Boggiani, especificamente, a diferenciação entre o observador e o observado se apoiava numa pulsão para a ciência; no século XX, evidencia-se, em alguns casos, resquícios desta pulsão, ao passo que a necessidade de comprovar o que é ouvido ou conferir autenticidade pelo confronto com registros escritos é bem mais abrandada.

Em parte, esta mudança liga-se à superação da dicotomia "atrasado x evoluído" no campo da Antropologia, com a influência do funcionalismo de Bronislaw Malinowski, acentuado pelo estruturalismo de Claude Lévi-Strauss. E, no Brasil, a presença marcante da cultura popular no meio intelectual e artístico (Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Gilberto Freyre, Heitor Villa-Lobos, Renato Almeida, Manuel Diégues Júnior, Florestan Fernandes, Antonio Candido, entre outros), sobretudo a partir da década de 1920, ajudou a formar opiniões acerca da contribuição das manifestações e representações "folclóricas" na

formação da cultura brasileira.

Nesse sentido, embora coexistam, no discurso, o status de homem “civilizado” e interpretações “científicas”, nota-se uma sensível diferença, nos relatos de viagem do século XX, no tratamento conferido às fontes orais. O objetivo principal, no trabalho com essas fontes escritas, é compreender as estratégias discursivas por meio das quais uma cultura oral é representada. Para isso, os relatos devem ser auscultados de modo a perceber como o viajante enquadra a voz na composição da paisagem. Se, por um lado, é possível, por meio destes relatos, captar fragmentos, ou até dados substanciais de uma cultura oral, de modo a avaliar sua importância e sua dinâmica social (pela análise de conversas, rifões e outros saberes narrativos), por outro, nem todas as paisagens contêm uma oralidade marcada pelo poético.

A percepção do poético, nesses relatos, vincula-se necessariamente à captação da performance. Para teóricos da poesia oral (Finnegan, 1992; Zumthor, 1993 e 1997), bem como para antropólogos que pensam esta questão nas diferentes culturas (Bauman, 1984; Turner, 1988; Goody, 1978), a performance ocorre enquanto evento único, pois fatores como entrosamento do *performer* com sua audiência, competência técnica (instrumentos de que dispõe, domínio de códigos especiais, criatividade para romper ou misturar certas regras, uso do corpo e da voz etc.), e, grosso modo, o que chamaria de uma “condição cultural” (fatos sociais que se transformam em narrativas orais, usos da tradição, expectativas da audiência etc.) confirmam uma necessidade contínua de mudança.

Tomando como escopo um determinado repertório, que por razões óbvias nunca pode ser estabelecido *a priori*, a performance é o fenômeno que reserva sua transformação e assegura uma continuidade à narrativa oral. Seria, nesse sentido, paradoxal falar em paisagem oral – por entender a oralidade a partir de um congelamento de cena, como requer a formação de uma paisagem, e também porque a manifestação do oral ocorre com base na performance que confere à poesia oral um caráter dinâmico. Todavia, a captação desta paisagem oral depende da filtragem do discurso do viajante, o que implica apontar suas intenções, ideologias e como elas interferem nas relações sujeito/objeto, por meio de uma problematização do olhar; e, além disso, pela noção de que há um momento único (o da performance) que precisa ser indicado nessas falas, a fim de que os fragmentos apresentados nos relatos permitam fornecer uma noção do poético.

O recorte sincrônico do poético não visa a reunir elementos que sirvam de

"explicação" para um fenômeno no presente, como se o passado fosse determinante para sua compreensão; mas sim analisar efeitos e sentidos que cercam o poético no efêmero momento de sua manifestação e servem para prolongar sua existência. Uma leitura que problematize o olhar do viajante em sua escritura deve deslocar a análise poética para o eixo sincrônico, sem confundir o relato com a própria poesia oral, pois esta se aloja em suas fissuras. Cabe ainda frisar que, ao tratar a experiência de um viajante com uma dada cultura oral como documento, ou seja, engessando a paisagem oral e comparando variações através dos tempos, em nada se avançará na análise para a percepção do uso que fazem ou fizeram as pessoas a respeito do poético. Portanto, é este olhar de Medusa que desejo coibir. Do ponto de vista acadêmico, nem sempre é fácil dele se livrar. A captação da paisagem oral é um exercício reflexivo e uma tentativa de tirar o gesso da poesia que figura nos apontamentos de viajantes.

2

Paisagem oral em relatos de Joaquim Moutinho

As vozes anônimas de Moutinho

Para elucidar a paisagem oral em Joaquim Ferreira Moutinho, valho-me de dois relatos de sua autoria: *Notícia sobre a província de Mato Grosso, seguida de um roteiro de viagem da sua capital a S. Paulo* e, de numeração separada e frontispício próprio, embora na mesma encadernação, *Itinerário da viagem de Cuiabá a São Paulo*, com edição de 1869. Trata-se de obras com um evidente caráter propagandista, pelo incentivo à colonização dos sertões mato-grossenses, apontando as potencialidades agrícolas, de caça e pesca, de mineração e até industriais da então província. Nesses relatos imbricam-se também lembranças, crônicas, dados estatísticos e geográficos, decorrentes de uma permanência em Cuiabá entre 1851-1868, período no qual o autor foi colaborador na imprensa de Cuiabá e dono de fazenda.

Há muitos aspectos semelhantes entre *Notícia* e *Itinerário*: além de as duas obras terem sido apresentadas, originalmente, num mesmo volume, editado pela Tipografia de Henrique Schoroeder, elas também são os únicos relatos de Moutinho publicados em livro. A maneira como foram concebidas e dispostas situa *Itinerário* como uma espécie de adendo de *Notícia*. Esta é mais analítica, contém fatos históricos, informações sobre as diferentes etnias indígenas, sobre territórios e vilas, nomeia alguns rios e baías e foi enriquecida com crônicas, ao passo que *Itinerário* lembra mais um diário, centra-se nos acontecimentos e no trajeto da viagem de Moutinho com seus familiares na volta para o Rio de Janeiro.

A perspectiva em que se encontra Joaquim Ferreira Moutinho¹⁰, colocando-se como portador de uma “cultura superior”, permite observar em seu discurso a posição de homem ilustrado, desbravador, civilizador, diante do “selvagem” e/ou “atrasado” culturalmente. Situa, nesse sentido, os hábitos e costumes locais, veiculados pela cultura oral, num nível

¹⁰ Joaquim Ferreira Moutinho, ao que se sabe, foi opositor ferrenho do governo do general Couto de Magalhães, em Cuiabá. Nasceu na cidade do Porto (Portugal), em 1833, e em 1846 partiu para o Rio de Janeiro, onde se dedicou à vida comercial como caixeiro. Em 1851, passou para a cidade de Cuiabá. Regressou a Portugal por volta de 1870, onde foi articulador de um projeto de associação de caridade (Associação de Servas de Santa Tereza de Jesus), formada por senhoras e destinada a comemorar a visita da imperatriz do Brasil à cidade do Porto, e tesoureiro para uma escola de surdos e mudos, na mesma cidade. Colaborou em diversos jornais, entre eles *Comércio do Porto*. Publicou, sobre Mato Grosso, além de *Notícia* e *Itinerário*, *Apontamentos para a história das Bexigas em Cuyabá, no anno de 1861, e factos provados da*

inferior ao do europeu: “Não há muito tempo ainda, eram os costumes mais atrasados; hoje estão muito regulares, e mais tornarão à medida que o estrangeiro for entrando; e que se tornar conhecida a vida de outros países, onde a civilização já tenha suplantado antigos prejuízos”. (Moutinho, 1869, p. 16). A gradação entre “atrasados” e “regulares” e, implicitamente, “melhores”, prescreve que a cultura local se refina com a chegada do estrangeiro. Nesse sentido, o texto de caráter jornalístico de Moutinho, em que ele enaltece as potencialidades de exploração do meio (terra, minérios, fauna...), alinha-se com a ideologia de que a ocupação dos sertões brasileiros é mais do que necessária, no momento em que o Brasil passava pela iminência de um conflito com seu vizinho paraguaio, na disputa territorial que culminou com a Guerra do Paraguai (1864-1870).

O inverso do discurso “colonialista” corresponde ao tom laudatório e às frases arrebatadoras sobre os grandes “vultos”, em que há uma explícita intenção de criar heróis. A diferença principal entre uma cultura letrada, da qual faz parte o autor, e a outra, oral, que serve de matéria para seus registros, reside no fato de que, num plano ideológico, elas expressam a “importância” do homem civilizado ante o nativo, visto como “aculturado”, uma vez que ainda não detém, entre outras coisas, a tecnologia da escrita.¹¹

Pelo fato de deter tal tecnologia e, com ela, tentar suplantar “antigos prejuízos”, Moutinho situa-se na extremidade tentacular de um projeto romântico, cujo objetivo era o registro de costumes e do pitoresco de várias regiões brasileiras. Digo romântico porque o discurso é envolto por uma aura exótica decorrente do lugar de onde é proferido (com paisagens peculiares e isolado do resto do país), ou seja, o extremo oeste brasileiro. Outros artifícios românticos também estão presentes em seu texto, tais como a idealização de personagens ao retratar os fatos históricos nos quais enaltece a bravura, a coragem e a destreza de alguns oficiais perante o inimigo (o paraguaio). Por outro lado, a religiosidade e a tensão dramática dos diálogos também são recorrentes em seus dois livros, como se observa no trecho em que transcreve uma conversa com Dr. Alves Ribeiro:

- Mas, meu amigo, não haverá remédio contra tais sofrimentos, e nem os inocentes serão poupados?

infallibilidade da vaccina, trabalho oferecido, em 1870, ao Dr. Brandt; e *Os Guaycurús*, no *Folhetim do Commercio do Porto*, número 18, de 11 de janeiro de 1871.

¹¹ Pelo termo “tecnologia da escrita” entendo o processo de transformação sociocultural de uma sociedade ou grupo social que passa a fazer uso da “técnica da escrita”. Assim, a escrita passa a ser entendida também como uma forma de armazenamento de outras técnicas, levando alguns grupos sociais, em muitos casos, a deslocar a memória oral para um segundo plano. A este respeito, consultar: Ong, 1998; Goody, 1978, 1981; Havelock, 1996, 1996^a.

- Não! Respondeu como inspirado, com os olhos chamejantes e afagando com uma das mãos a fronte banhada de suor... O dedo de Deus apontou a nossa província ao anjo da morte é forçoso que se cumpra a temível sentença!... Os inocentes, como sempre acontece quando Deus manifesta a sua cólera, hão de sofrer como os culpados! E novamente debulhou-se em lágrimas. (1869, p. 16)

Pode-se aferir, com base nesta citação, que o autor dota-se de um estilo próprio do Romantismo. A linguagem erudita e metafórica, a grandiloquência e a ênfase nas tensões (que evidenciam a coragem, a cólera e as grandes paixões) levam a crer que Moutinho estava propenso a não simplesmente registrar, mas também a moldar certos fatos e comunicá-los através de uma linguagem arrebatada e exclamativa. Não é tão-somente o fato em si que chama a atenção, mas a ação da cólera divina, o que leva a refletir sobre as práticas do homem em relação ao mundo. Desse modo, ele expressa atitudes, comportamentos, sentimentos de pessoas com certo arrebatamento, que conduzem a uma reflexão para além do contexto enunciado. Disso decorre que Moutinho seleciona e combina o conteúdo, e também ajusta o que comunica mediante um estilo, com uma linguagem preta de metáforas e preta pela tensão momentânea. Assim sendo, o estilo serve para conferir grandiloquência à narração de algumas situações descritas em seus relatos.

Observa-se, na narrativa, uma tentativa desenfreada de comover o leitor através do emprego de expressões como: “anjo da morte”, “dedo de Deus”, “Deus manifesta sua cólera”, entre outras. Se o objetivo era comunicar os feitos dos colonizadores, que passam a ser tratados como heróis do extremo Oeste brasileiro, é importante observar que a descrição de costumes, o inventário de mitos e lendas e as descrições dos recursos e do potencial de exploração - o que gerava um efeito propagandista - não eram textos escritos, *a priori*, para um público cuiabano. O público-alvo era o leitor áulico¹² e, para tanto, Moutinho objetivava uma aproximação com o estilo literário dominante em folhetins e romances do século XIX.

Sua pena concentra um poder de criação, capaz de enaltecer os acontecimentos, de modo a tentar torná-los grandiosos. O enaltecimento da ação corresponde, também, a uma “deformação” do relato frente à “realidade histórica”. Pois o tempo da narrativa não corresponde ao tempo dos fatos. O ponto de vista do qual o autor observa os acontecimentos e a memorização desses no processo de escrita dão margem para que ele

¹² A respeito de *Notícia e Itinerário*, comenta Innocencio Francisco da Silva, que assina o verbete sobre o autor no *Dicionário Bibliográfico Português*: “Nunca tinha visto em Lisboa exemplares desta obra. Examinei um, que possui o reverendo padre Antônio Coelho Leandres de Sousa, que tem em grande conta os bons livros e apresenta nas suas estantes alguns muito bem escolhidos” (1866, p. 37).

“ajuste” os fatos a um estilo dramático, representando através do exagero a cena em si. Trata-se de um jogo de linguagem pelo qual o autor seleciona os fatos e os expressa por uma combinação lingüística capaz de fazer pulsar certa dramaticidade nos fatos descritos. Dessa maneira, a escritura de Moutinho deixa clara a influência de românticos:

Passemos, porém, à narração d’essas cenas de miséria e desolação que só a pena de um Victor Hugo poderia escrever, **porque só uma imaginação exaltada poderia concebê-las**, e que incríveis seriam se não fossem presenciadas por muitos que têm a lamentar a perda de pessoas caras. (Idem, p. 98) (grifo meu)

Moutinho recorre, também, a uma imaginação exaltada, tendo em vista que confere grandeza ao seu passado (tão grande que é digno do registro de um Victor Hugo). Ao contar a história local, que se funde na sua própria história de vida, ele faz valer um ato de criação. Nesse caso em específico, “criação” não está sendo entendida na acepção de um mergulho na ficção, mas como um compromisso entre o autor e sua história, compromisso esse que direciona seu discurso para uma postura de “verdade” frente à realidade. De um outro modo, deve-se dizer: o mundo criado pela pessoa que narra é uma referência do real, e embora transpareça nele uma necessidade de “representar” o real, jamais conseguirá efetivar esta operação de maneira plena. Sobre esse aspecto, Wolfgang Iser observa que

O mundo representado no texto tem um efeito sempre ambivalente, porque, na concretude de sua representação, parece designar um mundo por ela representado. No entanto, os atos da seleção e da combinação já revelaram que o mundo do texto, por eles construído, não é idêntico ao do contexto. Segue-se daí que o mundo representado no texto não designa um mundo existente; por isso seu hábito designativo apenas funciona como condição de uma referência. (Iser, 1996, p. 26)

Todavia, não se pode menosprezar que a seleção dos fatos, recorte que deturpa a referência, e da combinação,¹³ num nível lingüístico e, também, das ações de personagens nos fatos comunicados, revelam uma criação em torno dos acontecimentos ao comunicá-los numa linguagem escrita. O efeito de criação se dá em razão de uma memória seletiva,

¹³ A discussão acerca da “combinação e seleção”, no pressuposto da criação literária, apresenta suas bases nas análises de Roman Jakobson, que a respeito da função poética, observava: “A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade”. (Jakobson, 1977, p. 130). Os conceitos são empregados dentro de uma perspectiva na qual não se entende “seleção” como pautada no critério sonoro e combinação no semântico. Recorro, mais uma vez, a Wolfgang Iser que, diferente de Jakobson, emprega estes termos para tratar do problema da “representação”, isto é, do ato de construção da obra como responsável por “turvar” o mundo de referência. Escreve ele “O ato de seleção instaura uma rede de relações, invocando e simultaneamente deformando campos de referência extratextuais; desse modo, promovendo ascensão para as qualidades estéticas; enquanto o ato de combinação – por inscrever a ausência no presente – torna-se a matriz da qualidade estética” (Iser, 1987, p. 220). [*The act of selection brings about a network of relationships by invoking and simultaneously deforming extratextual fields of reference, thereby giving rise to the aesthetic quality, while the act of combination – by inscribing the absent into the present – becomes the matrix of that aesthetic quality*].

de um estilo grandiloqüente e de uma co-enunciação. No primeiro caso, a memória é seletiva pois o livro corresponde à escolha de determinados fatos. A maneira como são comunicados esses fatos depende de uma escolha de linguagem. É o que faz Moutinho, ao embeber-se no modelo hugoniano, expressando-se pela ênfase na grandiloqüência. Além disso, a criação se compraz numa leitura dos acontecimentos do passado que, por sua vez, é um gesto criativo do indivíduo; a criação, desse modo, viabiliza-se mediante o processo co-enunciativo, no qual, *grosso modo*, Moutinho cria significados e sentidos, ao interpretar os acontecimentos cotidianos e os fatos históricos. Em outras palavras, o processo co-enunciativo deriva da participação do autor de *Notícias* do “mundo” enunciativo dos cuiabanos do século XIX. Ele é um leitor dos enunciados orais ou escritos, que são reelaborados e incorporados às suas reflexões, daí ele se torna um co-enunciador, “visto que a enunciação é pensada como um ritual baseado em princípios de cooperação entre os participantes do processo enunciativo [...]” (Maingueneau, 1996, p.19).

A paisagem oral começa a se constituir não apenas por este tipo de diálogo, em que há predomínio de uma tensão dramática, mas, principalmente, pelos registros que o autor faz de uma cultura popular, ao incorporar ao texto, em forma de versos, diferentes narrativas, entoadas em festas, em conversas ou até perfunctoriamente. A questão central é saber como Moutinho lia as lendas contadas pela população, as simpatias, as modinhas dos cururueiros e curas populares narradas. Em outras palavras, em que ponto a paisagem oral está sob efeito de seu ato criativo. Se o estilo de Moutinho, como foi indicado, apresenta traços românticos, é necessário investigar estes traços no registro da poesia oral, perscrutando em que sentido a poesia oral é “recriada” pelo autor ao ser escrita e, num segundo tempo, indicar o caráter teleológico responsável por agregá-la ao discurso do autor.

À primeira questão juntam-se trabalhos cuja preocupação, entre outras, foi a de entender a cultura popular entre os românticos (Burke, 1995, Ortiz, 1992; Finnegan, 1992). Para Peter Burke, os registros escritos de poesia oral deixados pelos românticos não são tão confiáveis, pois eles tinham também vocação para a literatura (ver os casos de Almeida Garrett, Walter Scott, José de Alencar, por exemplo) e transfiguravam o texto oral coletado em prol de um texto “esteticamente” viável.¹⁴ O registro da poesia popular passava pelo

¹⁴ Segundo Peter Burke, “Essa combinação entre poetas e antiquários tem uma séria desvantagem, do ponto de vista do historiador. Os poetas são criativos demais para serem editores confiáveis” (1995, p. 44). Nesse sentido, em “O nosso cancioneiro”, de José de Alencar, é possível entrever o processo de recolha e transformação da poesia oral, em que o autor busca a “harmonia do verso”: “Já eu possuía três versões,

crivo do escritor, entendido como o responsável por empregar o artifício tecnológico da escrita, o que acabava por registrar a voz do narrador/cantador, abortando dela a presença corporal da poesia. Trata-se de uma reelaboração do oral para o escrito, em que a interferência do gesto criador de quem a promove está presente. Daí a possibilidade de haver mudanças entre aquilo que ouve e o que é registrado.

Para tornar a primeira pergunta uma evidência, ou seja, afirmar que realmente há modificações da poesia oral ao ser “transcrita”, a trajetória do autor como ouvinte pode dar pistas e esclarecer algumas situações. Logo no início, o autor aconselha os viajantes a ouvir os habitantes, sem formar um vínculo muito forte de amizade:

Deve [o viajante] com atenção ouvir aos naturais do país, e em poucos dias estará conhecedor da vida de cada um, porque eles reciprocamente se dilaceram por falta de distrações ou trabalho, ou talvez mesmo por vocação [...] Não se preocupe logo em formar íntimas relações de amizade, para que mais tarde se poupe futuros desgostos, a que dá lugar ordinariamente a falta de franqueza ou lealdade inerente ao caráter dos cuiabanos, como a de todo povo criado em lugarejos pouco ilustrados. (1869, p. 13)

O “como ouvir” dá-se a partir de relações pessoais estabelecidas com os “naturais”, a quem o viajante deverá “ouvir com atenção”. Porém, não se trata de um laço afetivo, nem de uma aceitação passiva daquilo que é ouvido. O ouvinte deverá ponderar as agressões e os ataques pessoais decorrentes do fraco caráter daqueles que falam. Dessa maneira, o autor, mais do que indicar um artifício para ouvir, traça também um perfil moral das pessoas ouvidas.

A qualidade de difamadores aferida aos cuiabanos está fundamentada por duas circunstâncias: ela advém do ócio, pois na falta do que fazer, eles se difamam; e é inata porque, segundo o autor de *Notícias*, a falta de lealdade e de franqueza é inerente aos “naturais”. O ato de ouvir, dessa forma, matiza uma diferença de identidade (quem ouve é superior a quem fala), à medida que Moutinho aconselha seus leitores a manterem um distanciamento das relações mais íntimas com os cuiabanos. Seja ao propagar a desconfiança do ouvinte sobre o falante, seja ao prescrever, explicitamente, a manutenção de um distanciamento entre os mesmos, muito do que se ouve passa a ser, desse modo, tratado como boato.

colhidas por amigos em vários pontos da província, quando um parente, o Dr. Barros, que é atualmente juiz de direito do Salgueiro, me fez o favor de enviar a lição por ele obtida no Ouricuri. Essa lição enriquecida de algumas notas importantes e mais copiosa do que qualquer das outras, induziu-me a tentar a difícil empresa da refusão destas várias rapsódias, adotando uma paciente restauração, o processo empregado em outros países para a compilação da poesia popular” (Alencar, 1960, v.4, p.971). Adiante, “Não fiz na lição popular mais do que uma tênue alteração; substituí um vocábulo trissílabo, por seu equivalente dissílabo, a fim de conservar a harmonia do verso” (idem, p.979).

O boato, ao que parece, dificilmente distinguia-se da notícia, chegando a gozar de relativa importância no cotidiano dos cuiabanos na segunda metade do século XIX, conforme fica subentendido em Moutinho e, também, em Karl von Den Steinen.¹⁵ Por causa do boato, os habitantes tanto poderiam ficar em estado de vigília contra a iminente invasão paraguaia ou de alerta sobre uma avassaladora onda de doenças infecto-contagiosas, e, ainda, sobre um assalto de bandos de silvícolas. O fato é que o próprio Moutinho chega a referir-se a um “ente sobrenatural” chamado cama quente como um grande boato. Este relato constitui uma paisagem oral e não diz respeito a um registro direto da voz, pois o escritor retextualiza os acontecimentos por meio do apagamento das autorias.

Correu pela cidade de Cuiabá o boato de que nas imediações havia um ente sobrenatural ao que diziam. Amigos de crismas são os cuiabanos, que lhe deram o apelido de cama quente. Na Itália não havia um celerado de mais nomeada. José do Telhado em Portugal, eternizado nas – *Memórias do Cárcere* – de Castelo Branco, estava muito aquém do – cama quente. O povo andava assustado com as múltiplas notícias d’esse fantasma, que todos tinham visto, todos conheciam e nunca apareceu. Cama quente raptava moças e restituía as raptadas por outras; roubava e denunciava roubos; prevenia desordens e fomentava desordens, estava em toda parte; dia e noite cama quente era o *cabrion* d’aquelle povo. Ou ele existia, ou os exorcismos dos velhos o levaram ao caldeirão de Pedro Botelho.

Cama quente foi afinal o cometa anunciador da catástrofe de 1867 [o surto de cólera e a Guerra do Paraguai]. O povo adivinhava a tormenta. Ela veio.

Cama quente, se existia, foi maior em fama, do que em feitos.

Asseguram-nos ser cama quente um soldado desertor. (idem, p. 176-177).

É perceptível a apropriação de várias vozes, cuja sequência dá curso aos feitos do cama quente. Além disso, é possível aferir que, no texto de Moutinho, o cama quente é famoso por diferentes narrativas que se contradizem, ora apresentando-o como responsável por vários delitos, ora como combatente de tantos outros. À entidade sobrenatural era dado, ao que tudo indica, status de deus e diabo ao mesmo tempo, sendo citada quando bem aprouvesse aos narradores cuiabanos. A palavra “povo”, cujo significado eleva toda uma população à condição de profeta, deve ser no mínimo relativizada, pois se refere a pessoas anônimas que, compartilhando crenças, alimentavam a tradição oral, ao disseminarem as histórias do cama quente. Havia na sociedade cuiabana uma estratificação de “ilustrados”, “incultos” e “primitivos” que se generalizava a ponto de se confundir com o poder

¹⁵ A rusga política em Cuiabá fez de Karl von den Steinen vítima de difamação. Por ter dispensado, durante a primeira expedição, o capitão Tupi, começaram a circular inúmeros boatos em torno de Steinen: “A acusação de sermos aventureiros à procura de ouro fora um gesto hábil de Tupi e uma especulação bem acertada sobre as idéias da população. Ainda hoje haverá pouca gente em Mato Grosso que creia termos feito a longa viagem da Alemanha para Cuiabá e de lá empreendemos a dificultosa expedição com o fito um tanto misterioso de conhecer os pobres índios; éramos engenheiros que procuravam os Martírios.” (Steinen, 1937,

econômico das pessoas. Embora a convivência diária entre as “classes altas” e “baixas” (classificação recorrente em Moutinho) fosse inevitável, havia espaços como igrejas, clubes, salões de baile, freqüentados por seletos, sem falar nos escravos e índios ou “bugres”, que ora se relacionavam com os mais “pobres” da cidade, ora formavam seus próprios guetos. Essa sociedade, com divisões muito peculiares, apresenta homogeneidade à medida que o boato ganha força e atua como um tipo de rejunte, ligando pobres e ricos, ilustrados e analfabetos numa mesma crença ou na evidência de uma premonição que se concretiza.

A noção de povo, pelo prisma de uma cultura predominantemente oral, deve estar respaldada pela circularidade de diferentes hábitos e valores, os quais passam a ser compartilhados ou até ouvidos pelas pessoas para serem questionados. Em outros termos, a cultura oral perpassa por uma divisão de classe, ao mesmo tempo que as pessoas, ilustradas ou não, tendem a fazer uso de narrativas, simpatias, da medicina popular, dos benzimentos etc. Embora haja diferenças quanto aos modos de uso e leituras (que às vezes chega a um paroxismo), a crítica, velada ou explícita, a uma prática ou crença popular demonstra que o responsável por ela está, antes de tudo, inserido num conjunto de ouvintes, como é o caso de Moutinho. Assim, a transmissão de notícias, de crenças e a circulação de um heterogêneo repertório poético numa cultura oral não são artifícios comunicativos restritos aos mais humildes e aos marginalizados. Ilustrados ricos, ou não, certamente assimilavam, modificavam e repassavam, na época de Moutinho, os conteúdos advindos da convivência com pessoas cujo universo comunicativo define-se pela oralidade. No entanto, se há uma circulação, os sentidos se alteram em razão de discursos com identificações distintas. Esta diferenciação discursiva pode ser entrevista no tratamento dado ao cama quente pelo autor de *Notícias*.

A respeito de uma organização poética para as narrativas orais, os textos sobre o cama quente são vários. O conjunto de narrativas desse mito é alimentado pela atualização, que pressupõe inúmeras variantes em situação performática. O povo, formado também por ouvintes e narradores, desdobra o mito em muitas histórias e, com isso, passa a produzir variados sentidos - seja ao conduzir o mito do bem para o mal, ou vice-versa, ao se apoiar nele para justificar os prenúncios da desgraça, ao exercitar uma genealogia, entre outros que até devem ter escapado dos ouvidos de Moutinho.

n.34, p.58). Como se nota, às vezes, o boato ganhava uma tal dimensão que outras versões dificilmente eram aceitas.

O texto de Moutinho reúne as histórias por ele ouvidas num único cadinho, encadeando as ocorrências, suas distinções e algumas funções do “fantasma”. Agindo dessa maneira, ele acaba por conferir um outro significado ao mito. Há uma modificação substancial da poesia oral ao ser transcrita. Fragmentado e apresentado, superficialmente, em inúmeras variantes reunidas num só relato, o elemento poético fica esmaecido. Pensando numa cultura oral do século XIX, no sertão brasileiro, imaginam-se as expectativas que o cama quente poderia gerar ou romper em seus ouvintes: o quanto as moças poderiam ficar temerosas ao saber que cama quente poderia raptá-las, ou quantas emoções e entusiasmos a narrativa despertou nos garotos, ou, ainda, quanto os viajantes temiam seus ataques, acampados em estradas ermas ou no meio das matas.

As situações em que se atualiza o mito é outro fator que alimenta uma discussão sobre a poética da voz. Na hipótese de terem sido contadas ao pé do fogo, à noite e em lugares ermos, as histórias teriam a seu favor a situação performática, que as deixaria ainda mais próximas do real, levando o ouvinte a participar de um pacto narrativo com o narrador.¹⁶ A narrativa oral apresenta, dessa forma, uma dupla espacialidade: há que se levar em conta o(s) lugar(es) onde transcorrem as ações das personagens na narrativa e, também, o ambiente onde o relato é atualizado.¹⁷

O último aspecto vincula-se à performance e pode intensificar ou abrandar passagens, bem como aproximar ou distanciar o ouvinte da narrativa, despertando-o para sensações marcantes ou irrelevantes. Todo um mundo verossímil poderia se abrir com as

¹⁶ Gaston Bachelard observa que: “Em nossas casas grudadas umas às outras, temos menos medo” (1974, p.373). Nesse sentido, eu diria que a poesia oral tende a ser, pelo fato da performance, uma poética da espacialidade, pois o espaço age, antes, sobre a imaginação do ouvinte.

¹⁷ A título de exemplo, Karl von den Steinen apresenta uma paisagem oral a partir de um fato ocorrido durante o percurso: “Ao longo, no caminho que leva pela mata, percebemos alguma coisa que ainda não nos é possível reconhecer exatamente. Cada qual vê aquilo que espera ver – uma pedra, um veado, um feixe de lenha, uma mensageira, e assim por diante. E excitada nossa imaginação, embora diante de nossos olhos uma daquelas figuras se transforme em outra, mas – e aí está a grande diferença – nós não acreditamos na transformação [...] Contaram-me o caso de um escravo negro que, sendo perseguido quando fugia, correu por dentro de um pequeno capão; aí foi procurado debalde, e, em vez dele encontrou-se somente um jabuti. O chefe dos perseguidos montou no seu cavalo, levando o jabuti consigo. Durante o caminho, porém, deixou-o cair de medo, e restituiu-lhe a liberdade. Todos estavam firmemente convencidos de que o negro se transformara no jabuti”. (1938, n.50, p.111). De *Viagens de Outrora*, Taunay faz o seguinte comentário sobre um dos lugares de pouso: “O aspecto de ruínas é sempre melancólico; estas mais do que outras quaisquer, pois com presteza povoaram-se de fantasmas criados nas narrativas dos tropeiros, que fogem de tal pouso, não só por causas extraordinárias como pelas cobras venenosas que já têm matado aí a mais de um imprudente”. (1921, p. 54). Por último, cabe o depoimento contundente de Francis Castelnau: “A cada passo, detinham-se os nossos guias, para nos contar a história de fatos espantosos, e era com mudo respeito, a desfiar as contas dos rosários, que ouviam os gritos sinistros das aves noturnas, garantindo-nos provirem eles das almas dos que foram massacrados nestes lugares” (1949, v.2, p.12).

narrativas do cama quente, ajustado ao cotidiano do mato-grossense da segunda metade do século XIX.

Ao classificá-la como “boato”, Moutinho obscurece o veio poético da narrativa. Com a tensão poética esvaziada, a narrativa ou o poema, numa cultura oral, tende a seguir para o esquecimento. A tensão poética é, dentro do que postulo, a principal engrenagem do complexo sistema de variantes e de atualizações de um relato numa cultura oral, porque é ela que desperta a atenção, provoca inquietações, modifica ou atende expectativas, leva o ouvinte-leitor a ruminar e, ao fim, acaba por transformá-lo em narrador.

Ao juntar vários feixes num mesmo eixo, Moutinho recria outro texto, menos centrado na ação encadeada (com início meio e fim) do que na descrição de ações desconexas entre si. Paralelamente a isso, ele contemporiza com Camilo Castelo Branco, com “celerados” italianos e, também, com o *cabron* de Eugène Sue. Esta alternância entre a exaltação e a desconfiança desvela o próprio caráter ambíguo de Moutinho sobre a cultura popular: é o escritor que deseja retratar os costumes de um povo, e, para tanto, eles devem apresentar um certo ar de grandeza (“O povo adivinhava a tormenta. Ela veio”); mas também é o escritor que não se quer confundindo com o popular, por ser um homem da “civilização moderna”. Daí ele faz valer sua desconfiança a respeito de algumas crenças populares e faz dos narradores que lhe comunicam o fato pessoas anônimas. Por isso, a descrença torna-se uma marca do autor e está presente em quase todas as descrições de costumes.

Houve quem afirmasse que vira uma lágrima nos olhos da Santíssima Virgem Protetora de Coimbra. Quanto a nós, cremos firmemente que essa lágrima caíra dos olhos do venerando pastor sobre a face da imagem, o que deu lugar a crer-se que ela chorara. (idem, p. 60)

Os habitantes dizem que estes trovões subterrâneos são produzidos pela mãe do ouro que se muda, mas muitos escritores lhes têm dado a verdadeira causa, que não passa de incandescência da eletricidade (idem, p. 148)

Por associação de idéias relataremos aqui alguns acontecimentos que o povo tomou como presságios. (1869^a, p. 40)

No fundo, a descrença revela uma forma de se relacionar com a cultura oral: Moutinho é, antes de tudo, um ouvinte. Apesar de tentar se projetar como um ouvinte cauteloso, que seleciona conteúdos, ele questiona, contrapõe-se ao que ouviu e permite, com isso, que se conjeturem noções de como se dava a cultura oral no passado. Em *Itinerário*, há elementos substanciais para se proceder a uma análise deste tipo, pois o anonimato do(a) narrador(a), muito peculiar em *Notícia*, dá lugar à apresentação da pessoa,

embora a desconfiança sobre as histórias ainda se mantenha. “A longevidade da Sra. Joana quase nos fez acreditar nas santas virtudes das águas do Babilônia, borrifadas com as lágrimas de Helena”. (idem, p. 70). Nota-se, nessa citação, que a narradora, em função da idade, é respeitada pelo ouvinte, que lhe confere uma certa autoridade no narrar. Isso indica que a poesia oral, enquanto evento comunicativo, não somente apresenta sentidos gerados no espaço onde é atualizada, como também conta com a presença do narrador que pode, ou não, ser investida de uma autoridade, por meio da qual sua enunciação tem efeito. A *presença*, dessa maneira, apenas existe dentro do jogo comunicativo, em que *quem* enuncia e *a quem* se enuncia têm pesos diferenciados na própria enunciação.

Ao assinalar a presença de dona Joana, o ouvinte ajuda a fermentar a autoridade de quem narra (isto é, durante a enunciação), e reflete, em suas entrelinhas, uma pequena tensão durante a performance. O ato de contar histórias não se arquiteta, então, dentro de um sistema lingüístico tão simples como se apresenta na transcrição. Quem dirige a palavra a quem? sobre o que se fala? quais os trejeitos? e em que momento? são questões que levam a uma situação de transmissão muito peculiar e, ao serem respondidas, passam a preencher a narrativa oral com sentidos mais imediatos.

No entanto, outras estratégias empregadas pelos narradores, seja de convencimento ou para captar o olhar e o ouvido e lançar sua história para a recepção do auditório, são dispensadas na escritura do texto oral ou assumem menor importância no relato de Moutinho. Algumas destas estratégias somente são evidenciadas porque se alojam nas malhas da escritura, onde se entrevê o autor capturado pelo narrador.

Mas, então, por que o narrador é anônimo em *Notícia*, mas não em *Itinerário*? As diferenças entre as duas obras residem na fixação e na passagem, isto é, a primeira registra a convivência do fazendeiro e jornalista com o “povo” cuiabano; ao passo que, na segunda, os narradores são aqueles que hospedam temporariamente Moutinho e toda a sua comitiva de viagem. Decorre disso que, em *Itinerário*, há uma apresentação na qual o autor comenta passagens da história de vida do hospedeiro, que se transfigura em narrador ao contar histórias de mitos e outros acontecimentos sobrenaturais, ocorridos nas proximidades do lugar onde mora (como é o caso da senhora Joana).

Desse modo, em *Itinerário* são colocados à disposição dados mais palpáveis sobre o narrador, que auxiliam na leitura da paisagem oral, mas também mais limitados, tendo em vista que ele enfoca apenas um dos vários sons e ruídos de vozes presentes numa paisagem oral: a conversa entre o viajante e o hospedeiro. Ao menos, sabe-se com quem se

comunica o autor e de que modo se engendra a performance do narrador. Assim, além de tirar o narrador do anonimato, ajuda a esclarecer como se estabelecem as relações entre o ouvinte e ele, num contexto específico, o de trânsito, que será melhor discutido no próximo capítulo.

Para o momento, chega-se à conclusão de que a recepção da narrativa durante os pousos de viagem é diferente da recepção na cidade; não somente por se tratar de uma espacialidade distinta do meio urbano - a qual torna a narrativa sobrenatural mais verossímil. Também se deve levar em conta que as relações entre o narrador e o ouvinte tendem a se tornar mais próximas quando o primeiro se encontra em trânsito, como no caso do *Itinerário*, em que o hospedeiro/narrador presta ajuda ao viajante/ouvinte ao abrigá-lo em sua casa, e entabula conversas durante a estada. Em *Notícia*, quem dá voz às histórias sobrenaturais é o anônimo “povo”, com o qual o jornalista procura não se confundir e, sendo assim, ele se enaltece na voz do “civilizador” em detrimento da voz do narrador.

Ainda sobre este livro, relâmpagos de um pensamento etnológico, econômico, historiográfico e geofísico levam o escritor a construir uma “verdade” assentada num fragmentado discurso científico. Ocorrem mudanças bruscas, demonstrando uma incoerência quanto ao estilo e aos propósitos aos quais o autor deseja chegar, que o tornam alvo de críticas, já mencionadas.

Tanto a exaltação dos fatos como o discurso científico concorre para distanciar o narrador daquilo que narra. E este distanciamento ocorre pelo fato de o autor fazer uma “cópia” da cultura oral e, enquanto tal, seu registro já apresenta uma paisagem oral cheia de ruídos. Ouvindo de longe, não se escuta nada mais do que balbúrdias e é nesse nível que Moutinho instala as histórias sobre o cama quente. Por certo, trata-se, nesse caso, de uma paisagem oral truncada que, decantando-se os relatos na memória do autor, apresenta pouco de poesia. A maioria das paisagens orais é apresentada dessa maneira. Porém, o distanciamento do autor da própria paisagem oral do seu relato permite escalas variadas. De *Notícia* decorre um caso singular, em que Moutinho corrobora o que ouve e, nesse sentido, integra-se à cultura oral com ares de um narrador.

Vem a pêlo narrar mais um fato que teve lugar em Cuiabá. Uma mulher que amamentava uma criança conheceu que esta emagrecia gradualmente. Sem que pudesse atinar com a causa de seu definhamento. Casualmente, um dia descobriu-se que uma “jibóia” habitava um buraco próximo do leito da ama. Todas as noites deixava o seu esconderijo, e, subindo ao leito, afastava o peito da boca da criança, onde introduzia a ponta da cauda, e sugava depois todo o leite. Morta esta serpente em uma madrugada, encontrou-se grande quantidade de leite no seu ventre. A criança desde então começou a engordar. A jibóia não é venenosa, mas, depois da “sucuri”, é a maior das serpentes do Brasil. Continuaremos agora a tratar do assunto deste capítulo, pedindo aos leitores

desculpa pela digressão que teve por fim afiançar a veracidade dos fatos negados ainda por muitas pessoas, que não se querem dar ao trabalho de os estudar praticamente, deixando os cômodos das grandes cidades para se exporem ao sofrimentos inerentes às viagens pelo interior dos sertões. (1869, p. 43)

O olhar distante, interrogador e de onde flui a explicação científica, à primeira vista, não marca presença nessa narrativa. Também, ela não indica nenhum elemento sobrenatural; pelo contrário, prescreve uma anomalia da natureza. Fato um tanto quanto incomum, embora plausível para um homem ilustrado e amante da ciência como Moutinho, esse pequeno episódio causa estranheza à medida que o autor afirma ser verossímil. Do ponto de vista poético, não aparecem outras vozes. A performance não tem razão para se manifestar, pois é enaltecido o caráter noticioso e factual, que se quer propagado pela escrita. Assim, ele cultiva no fato uma espécie de autoria, tornando-se não apenas o agente que dá luz ao acontecimento, mas uma testemunha que confirma a veracidade, concatenando-a a um elogio indireto aos desbravadores. Mas como soube do ocorrido? Um “fato que teve lugar em Cuiabá” - ou seja, que vem sob forma de notícia com dimensão pública - não esconde suas cicatrizes orais, denunciando o passar de boca em boca. A excentricidade do fenômeno e a vulnerabilidade do cuiabano ante os animais selvagens devem ter sido as principais causas que alimentavam a atualização da narrativa (e narrativas como essas ainda hoje engrossam muitas sessões de contação), porque colocavam as pessoas em alerta diante dos riscos da natureza. E, nesse sentido, não eram apenas os mais pobres os mais vulneráveis, mas toda uma população. Por isso, notícias como essa circulavam e sofriam suas variações naturais.

Moutinho certamente foi um ouvinte e atualizou a breve narrativa oral na forma escrita. Ao contrário do mito da mãe de ouro e das lágrimas que correm da imagem da santa, em que o autor desconfia do sobrenatural e procura encontrar uma explicação plausível, a notícia da serpente posiciona o jornalista na defesa da veracidade do fato. Ele, assim, concorda com os cuiabanos e aproveita para lançar uma provocação aos moradores da corte. Ideologicamente, poderiam se alojar diversas razões por detrás desta atitude: Moutinho está apenas promovendo um tipo de auto-elogio, ao enaltecer os desbravadores em detrimento das pessoas que não se disponibilizam a ir para o sertão; está ressaltando as peculiaridades locais e fazendo uma campanha pró-colonização de Mato Grosso; porta-se com trejeitos de um cientista em campo, capaz de afirmar a veracidade de fato desta estirpe, apesar de não demonstrar as provas; e, também, tal atitude representa uma identificação do autor com o imaginário local. Aliás, este veio de cientista de campo é

ressaltado num relatório, que escreveria mais tarde, em 1870, sobre a ineficácia da vacina contra bexiga em Cuiabá.

As razões não são excludentes e, assim, justificar a atitude pelo prisma de identificação com o imaginário local demonstra que o ouvinte, por mais ilustrado que seja, nem sempre se vale da crítica e da desconfiança diante das histórias orais: às vezes interage com os narradores e passa a engendrar a cultura oral. Não se deve esquecer que uma permanência de 18 anos modifica, definitivamente, a distância conveniente entre um escritor (e “homem de erudição”) e a cultura oral. Ele não tem escapatória, a convivência o leva a aceitar umas histórias e a censurar outras.

Contudo, o que vai fazer diferença é a identidade, que também se constrói pelo processo de ouvir e atualizar as notícias. Os dados apresentados pelo trecho acima não são suficientes para afirmar que realmente há uma mudança de identidade, pela qual Moutinho passa a compartilhar valores e representações dos cuiabanos. Trabalho com a hipótese de que ele pode até ter ouvido a notícia de alguém ilustrado e, portanto, confiável de acordo com seus critérios. Mesmo assim, isso demonstra que as histórias ganham dimensão de notícias e circulam entre as pessoas, sendo constantemente modificadas. Logo, o trecho não situa a oralidade num primeiro plano, mas indica que ele é vazado por ela. A paisagem oral encontra-se no avesso da notícia sobre a serpente; ou melhor: a notícia se constitui por vozes (e Moutinho, exclusivamente nesse trecho, é uma delas) que pintam mais uma paisagem oral da província de Mato Grosso.

Nesse sentido, o viajante é solapado pela cultura oral, empresta ouvido e voz, alimenta o processo de atualização de histórias. Mais do que isso, ele afirma uma autoridade sobre o que conta, e passa a incorporar trejeitos do narrador, isto é, daquele que infiltra e retira de si a narrativa. O olhar de Moutinho, no caso da narrativa sobre a serpente, não se posiciona tão distante, embora não esteja plenamente identificado e concatenado com a cultura oral local, permitindo que ele novamente se distancie, o que acontece na urdidura do parágrafo seguinte.

Poesia oral em verso

A voz truncada presente no cama quente ou até esta identificação esporádica com o relato da serpente não são observadas quando a poesia oral apresenta-se em versos. Nesse caso, a poesia oral se restringe às transcrições de toadas do cururu e do siriri (Moutinho, 1869, p. 13-26). Trata-se de manifestações de caráter coletivo, associadas principalmente

às festas em louvor aos santos, nas quais se misturam temas sagrados e profanos, ou folguedos casuais. Tanto num caso como noutro, a poesia circunscreve-se numa espacialidade específica, compreendida por uma organização, um estado de ânimo geral e um evento, que direciona as pessoas para uma celebração comum.¹⁸ Nesse sentido, a poesia cantada está circunscrita ao propósito festivo, o qual, pode-se dizer, já prepara o ânimo do ouvinte para a louvação e a brincadeira, preenchidas pelas toadas dos cantadores. Assim, o fazer poético conjeta-se a partir de um estado organizacional, principalmente quando a festa assume um caráter religioso. O princípio de que uma festa parte de uma organização é referendado também por Karl von den Steinen, em seu *Aborígenes do Brasil Central*, em que apresenta dados de sua segunda viagem, de 1887, portanto quase vinte anos após a publicação de Moutinho. Em entrevista por mim realizada em 1997, com Seu Agripino, cururuzeiro de Corumbá, as informações sobre a organização da festa coincidem muito com as apresentadas por Steinen.

Uma organização compreende a limitação de espaços físicos e abstratos, e com regras cuja finalidade é estipular o “como-fazer”. Como indicam Finnegan (1992) e Zumthor (1997^a), as regras podem ser abaladas pela criatividade da voz que atualiza a poesia. O sentido dado à palavra “regra” restringe-se à intervenção do poeta nas etapas a serem cumpridas durante o festejo: o que deve falar, como deve se comportar, a que etiquetas deve obedecer... Também no que diz respeito à composição, a regra fica subentendida. Padrões de rima, de métrica e de estrofação servem para caracterizar a poesia adequada para um determinado momento, seja o da louvação, do desafio, da dança do siriri, entre outros. Mas nada impede que elas sofram mudanças, pois fatores que ligam a poesia oral à memória e, por conseguinte, à performance podem torná-las vulneráveis a variações.¹⁹ Quanto a isso, Steinen, mais sensível ao poético, esclarece: “no cururu, os

¹⁸ Segundo Richard Bauman: “A estrutura dos eventos da performance é um produto da interferência de diversos fatores, incluindo posicionamento, seqüência do ato e regras da performance. Estas últimas consistirão na série de temas culturais e étnicos e na organização de princípios sócio-interativos que ditam a conduta da performance” (1977, p. 28). [*The structure of performance events is a product of the interplay of many factors, including setting, act sequence, and ground rules of performance. These last will consist of the set of cultural themes and ethical and social-interactional organizing principles that govern the conduct of performance*].

¹⁹ Como alerta Ruth Finnegan, nem sempre a variação é uma constante da poesia oral: “Na performance todos eles [canção popular irlandesa, hinos cristãos, poesia litúrgica ou versos genealógicos] estão sujeitos ao tempo de variação e adaptação – e pode ser isto uma *oportunidade* em vez de uma variação de fato (verdadeira), que é ‘típica’ das composições orais. Mas deve-se aceitar que em muitas performances canções não são na prática muito alteradas: a performance vem da memória. O modelo ingênuo do aprendizado de cor de uma criança, na ordem de recitar, não é afinal de contas *sempre enganoso*” (1992, p. 80). [*In performance they [Irish popular songs, Christian hymns, liturgical poetry, or genealogical verse] are all subject at times to variation and adaptation – and perhaps it is this opportunity rather than actual variation that is ‘typical’*].

cantos de devoção são seguidos pelos de amor, de zombaria e outros inventados conforme as inspirações do momento; as quadras adaptam-se ao humor da festa, e as conhecidas são substituídas, dentro em pouco, pelas improvisadas”. (1939, n.58, p. 110).

As festas religiosas pressupõem a eleição da ordem anfitriã e também do “imperador” - festeiro encarregado da organização, de arrecadar alimentos e/ou arcar com despesas; por isso, o escolhido deve ocupar “uma posição social mais ou menos elevada”. Há uma seqüência de acontecimentos: missa, procissão, distribuição de carne verde e víveres aos pobres e pequenos pães a todo o povo; entrega de mimos a autoridades; corridas de touros e bailes (Moutinho, 1869, p. 20). Nos moldes como Moutinho apresenta a organização, salta à vista o fato de que estas confraternizações visam a promover, principalmente, a integração de diferentes “classes” e, através da unidade religiosa, solidificam as relações sociais, seja pela distribuição de alimentos, seja pela homenagem às autoridades ou pelas etiquetas (deveres) que se cumprem, atingindo desde o “imperador” (homem de posses) até o cantador (espécie de porta-voz dos anseios populares). A festa, nesse sentido, é o espaço onde os diferentes se ouvem. Para Bakhtin, cuja preocupação recai sobre a Idade Média e o Renascimento, a festa constitui-se como lugar de distração no qual:

A vida é extraída das fronteiras banais, a teia de aranha das convenções se rasga, todas as fronteiras oficiais e hierárquicas são varridas, um ambiente específico se cria, que concede o direito exterior e interior à liberdade e à franqueza. E mesmo o homem mais respeitável tem o direito de colocar ‘as calças sobre a cabeça’. (1993, p.238).

O espaço festivo, na visão bakhtiniana, possibilita a instauração da “carnavalização”, pela representação de um mundo às avessas, em que o sujeito se liberta das convenções instituídas socialmente e lança um novo olhar sobre o mundo. Mas a liberdade como descreve Bakhtin no contexto de François Rabelais é mais limitada nos festejos cuiabanos do século XIX,²⁰ conforme a descrição de Moutinho. Resquílios da carnavalização, como as bebedeiras, o humor, principalmente nos versos, e a destronização do rei e da rainha, se mantêm. Todavia, a hierarquia social não se encontra plenamente diluída: a entrega de mimos a autoridades e a posse de bens como requisito para ser eleito

of oral compositions. But it must be accepted that in many performances songs are not in practice much changed: the performance is from memory. The naive model of a child learning by heart in order to recite is after all not always misleading].

²⁰ Bakhtin observa que muitos dos sentidos recorrentes em festas na época medieval não permanecem após o século XIX, com a cultura burguesa. Em suas palavras: “Sob o domínio da cultura burguesa, a noção de festa não fez mais que restringir e desnaturalizar-se, sem contudo desaparecer” (1993, p.240).

rei e rainha sugerem que as diferenças entre os participantes da festa existem. Não se trata de uma relação hierárquica nos mesmos moldes em que ela se dá no cotidiano. O espaço da festa abre um parêntese na ordem social instituída, para que os subordinados extravasem algumas regras e convenções e para que os dominadores, que se encontram no topo desta ordem, tenham mais tolerância. A festa cuiabana demonstra que as relações de poder estabelecidas pelas hierarquias sociais, pelo menos no decorrer da festa, são abrandadas, porém não excluídas totalmente.

Por conseguinte, as representações culturais (expressas sobretudo pela poesia e também por hábitos e costumes distintos) circulam entre pessoas do campo e da cidade e entre grupos diversos. Esta circularidade indica, pelo menos no momento da confraternização, um estreitamento entre pessoas com diferentes representações. Desse modo, a festa se torna um espaço de convívio, de tolerância e até de apropriação de modos de ser e de agir perante o mundo. No entanto, dizer que durante a festa circulam diferentes representações e que elas tendem a se integrar não significa dizer que as diferenças sociais são elididas. As funções desempenhadas pelas pessoas já sinalizam para a “classe” à qual pertencem, pois um homenageado não era, naquela época, o homem comum (“do povo”), assim como um cururueiro não é uma “autoridade”.

Na ótica de Moutinho, as pessoas são definidas de acordo com hábitos, gostos e costumes que prescrevem. No que toca à música, a divisão se faz presente entre pobres e ricos. Ao referenciar a “classe alta”, ele afirma: “A vocação pela música e pelo canto é dominante entre homens e senhoras; e se esta arte não chegou ainda ao seu estado de perfeição nessa região tão remota, é somente pela falta de mestres”. (Moutinho, 1869, p. 18). Em contrapartida: “Quanto ao gosto pela música entre as classes mais baixas e a gente do campo, resume-se ele no uso de um instrumento que dão nome de *cocho*, que é mais que uma viola grosseira, do adufo e do tambor, que é feito de um pedaço de pau oco, coberto com couro de boi afinado ao calor do fogo”. (idem).

Além da descrição de diferentes instrumentos populares, é possível notar uma sociedade com hábitos e gostos peculiares, cujos espaços acabam sendo delimitados pelas relações de poder, estabelecendo e gerando identidades e representações distintas. Numa festa, o homem, que Moutinho situa nas “classes baixas” ou generaliza como “gente do campo”, é o responsável em boa parte pela animação e, conseqüentemente, pela poesia oral. A partir de fragmentos espalhados pelas páginas de *Notícias*, é possível constituir um perfil do poeta popular. Primeiramente, ele é uma das engrenagens principais da festa, pois

ajuda a coordená-la, além de animá-la. Rende elogios e homenagens às “autoridades”, o que soa como uma subalternidade frente à hierarquia socioeconômica que, na festa e na sociedade, está consolidada. Demonstra competência técnica para manipular (tocar, reparar, afinar) instrumentos - e provavelmente para confeccioná-los, uma vez que são artesanais. Entoa versos criados por ele próprio, além de ouvir e se apropriar de diversos outros. Dança, ou seja, a festa é empregada também para seu entretenimento. Disso decorre que o poeta popular atua num campo limitado pelas diferenças socioculturais. Sua poesia estaria, então, promovendo uma confraternização com o objetivo de estreitar relações entre pessoas, mas dentro de um universo bem heterogêneo de ouvintes, o que resultaria em recepções e geração de sentidos muito incomuns, além de propiciar a circulação entre diferentes formas de ver e representar as coisas do mundo.

Ainda sobre as diferenças do ponto de vista étnico, elas ficam mais ressaltadas. Isto se evidencia na construção de igrejas freqüentadas por negros e também na organização de festas específicas (como a congada)²¹ ou comuns, como os dias de santos, que são comemorados à parte. A este respeito, comenta Moutinho: “Suas festas são ordinariamente feitas com muito ruído; nomeiam um rei e uma rainha, juízes e juízes de vara e de promessa.” (idem, p. 58). Assim, pode-se afirmar que uma festa varia de acordo com quem a organiza e com quem dela participa. Do ponto de vista de sua organização, ela é um evento singular, pois deve ser compreendida dentro de suas especificidades e maneiras como vão se estabelecendo as relações dentro dos núcleos festivos.²² Daí, quando se fala em “regra” para a organização de uma festa, seu significado deve ser compreendido com um certo grau de flexibilidade. Há um modelo organizacional em mente, mas esse se viabiliza graças a um contexto e a práticas socioculturais que podem alterá-lo - e efetivamente o alteram, vide o exemplo do carnaval no Brasil. Mas a questão é entender como a poesia vai adquirindo uma presença dentro desse evento que se constrói e reconstrói a todo momento, que é a festa.

Dado o papel do cantador, parte-se para a discussão de seus versos. Nesse sentido, são transcritas, em *Notícia*, apenas três estrofes, sendo a primeira caracterizada como uma

²¹ Sobre a congada, Moutinho (1869, p. 58) observa que esta se faz com a presença de um rei e uma rainha, que seguem para o trono, todos paramentados com vestidos do Congo e cocares na cabeça; depois os participantes vão para a casa do rei, comer.

²² A respeito das festas no Pantanal, ver: Rocha, 1997 e 1981; Silva & Silva, 1995; Fernandes, 1998; Sigrist, 2000.

toada de cururueiros (o plural e o anonimato são de responsabilidade do compilador) e as demais são uma amostragem dos desafios.

[Cururu]
Em cima d'aquele morro
Siá dona
Tem um pé de jatobá;
Não há nada mais pió
Ai, siá dona
Do que um homem se casá

[Desafio]
(Homem)
Eu passei do Parnaíba
Navegando n'uma barça
Os pecados vêm de saia
Mas não pode vir da carça.

(Mulher)
Dizem que muié é farsa
Tão farsa como papé,
Mas quem vendeu Jesus Cristo
Foi homem, não foi muié.

(Idem, p. 19)

De autoria e interpretação anônimas, como a maioria das vozes que compõem a paisagem oral de Moutinho, os versos acima assinalam uma oposição entre gêneros. Levando-se em conta as duas primeiras estrofes acima, pode-se dizer que a sintaxe não é tão bem encadeada como as rimas dos versos.²³ No primeiro caso, o poeta transita do pictórico ao conceitual, sem estabelecer nenhuma conexão entre uma árvore em cima de um morro e o casamento. Na quadra que abre o duelo, por sua vez, o primeiro dístico comunica uma viagem de balsa (“barça”) através do rio Parnaíba e, subitamente, conceitua as mulheres como pecadoras. Até que poderia haver um preenchimento de sentido entre um dístico e outro, isto é, se se levar em conta o fato de que os homens são fiéis, mesmo quando fazem uma grande viagem, ao passo que as mulheres, solitárias, não são tão confiáveis. Mas para que o sentido fosse realmente esse, deveria haver outros elementos que possibilitassem encadear os pecados da mulher com a viagem que o sujeito lírico afirma ter feito. E não se apresenta nada parecido.

Nessa mesma linha de raciocínio, a resposta das mulheres ao mote dos homens conserva o tom irônico e provocativo; porém, não se pode afirmar que elas desenvolvem o

²³ Isto leva o viajante Max Schimt a afirmar que as toadas de cururu são insignificantes: “O sentido freqüentemente vazio das tais estrofes é retirado da vida restrita dos próprios cantores, e não há que lhe acrescentar maior valor” (1942, p. 14).

tema da viagem, ou se defendem da acusação de pecadoras. Todavia, a última quadra apresenta um encadeamento sintático, à proporção que o segundo dístico se inicia com uma conjunção adversativa, propiciando uma inversão, nos moldes retóricos, do que se afirmava anteriormente. Quer dizer, há uma coerência sintática na quadra, porém ela efetivamente não responde à primeira provocação, a não ser que se entenda, como resposta, uma outra provocação.

Esta disjunção intra-estrofe, observada nas duas primeiras, traz a seguinte dúvida: a transcrição de Moutinho é fiel ao que ouviu ou a memória do autor o traiu, fazendo com que juntasse versos e estrofes sem nenhuma correlação? Conforme discutiu-se acima, era de praxe os “antiquários”, inspirados pelo nacionalismo romântico, transfigurarem a poesia popular, de modo a torná-las “esteticamente” viáveis. As mudanças em geral correspondiam a eliminar o *nonsense* das canções, ao passo que primavam por um linguajar mais próximo da norma culta.²⁴ Como se nota, este não foi o caso de Moutinho, que além de tudo permaneceu fiel à pronúncia. O *nonsense* pode figurar como uma característica da poesia oral, sobretudo quando ela é atualizada através da memória. E isto aponta para um tipo de composição híbrida, muito comum entre os cururueiros do Pantanal,²⁵ que em parte já se encontra formada visto que o cantador detém um repertório de pares de versos com rimas memorizadas; mas também é improvisada, porque a combinação destes versos se dá em meio a uma performance, que a reconfigura.

Assim, a poesia se compraz num efeito sonoro, sem muitas vezes haver coerência semântica entre os versos de uma mesma estrofe. Além disso, a sonoridade auxilia na memorização e, por conseguinte, libera o poema para suas possíveis variações; seja por meio da alteração ou até da deformação de palavras no verso; pela combinação de rimas, propiciando novos enunciados; pela repetição de versos à exaustão, lançando, ou não, mão dos refrões; ou ainda pelo encaixe de um verso em várias outras estrofes. O *nonsense* justifica-se porque, ao ser atualizada, a poesia oral requisita, primeiramente, a memória

²⁴ De *O sertanejo*, de José de Alencar, podem ser extraídos diversos exemplos sobre o que está se afirmando. Cito a seguinte quadra: “Vinde cá meu Boi Espaço,/ Meu boi preto caraúna;/ Por seres das pontas liso,/ Sempre vos deitei a unha”. (Alencar, 1977, p.95). Ressalto a concordância e a sintaxe clara, além da transcrição, que elimina os traços performáticos.

²⁵ A este respeito, escrevi o artigo “Cururueiros na Festa Pantaneira de São João: apontamentos de literatura oral”, *Revista de Letras da Unesp* (37/38), 1998: 119-138, para o qual entrevistei, entre 1995 e 1997, vários cururueiros. Minha compreensão sobre o cururu e o siriri limita-se ao que me foi passado pelos entrevistados. Há aí um certo risco, pois não significa que a forma de compor atual seja a mesma que a do passado, mas há muitas coincidências entre o que eles me informam e o registro apresentado por Moutinho. Daí minhas reflexões guiarem-se em grande parte pelo depoimento destas pessoas.

sonora do poeta e, a partir da identificação de sons (rimas semelhantes), compõe-se a toada. Ele também deixa o sentido dos versos sempre aberto, pois o encadeamento de significados é pontuado de espaços vazios, que serão preenchidos com sentidos dados pelos ouvintes.

A pertinência sonora leva a crer que Moutinho não intenta modificar o que ouve, ao contrário do que faz com a narrativa do cama quente e outras, pois a sonoridade das toadas facilitou sua memorização, para a posterior transcrição. Tanto é que sua opção não foi a de transcrever de acordo com a norma culta, pois, se assim procedesse, estaria aniquilando a sonoridade de algumas palavras (como, por exemplo, pió, casá, papé, home, barça, farsa, muié), comprometendo, dessa maneira, a rima.

A palavra, a serviço de uma poética oral, congrega a sonoridade da voz e a da música. O ritmo e a melodia do canto são enriquecidos com o toque de instrumentos, somados aos volteios de um corpo. Este turbilhão de sentidos não é facilmente captado pela escrita. Eles comunicam o inefável, extrapolam os limites do verbo. A poesia oral se define mais como liberação de energia. Por um lado, energia de movimentos, compassados pela música e pelo canto; por outro, energia mnemônica que insere o verso no texto. As expressões de riso ou de lamento, a voz quase-grito ou acolhedora e os gestos arrebatados, incisivos ou leves e harmônicos do cururueiro, bem como a interação, ou não, do público, condicionam o ato poético, geram sentidos. Desse modo, a poesia oral demonstra uma íntima ligação com o corpo e um profundo vínculo com o evento comunicativo, através do qual se cria.

Moutinho contempla esta profusão de códigos, apesar de não se render aos elogios; ao contrário, recebe a poesia do cururu com desagravo:

Ao som destes instrumentos dançam o cururu, o mais insípido e extravagante divertimento a que temos assistido, depois da dança dos bugres. Formam uma roda composta de homens, um dos quais toca o afamado cocho, e volteando burlescamente, cantam à porfia numa toada assaz desagradável, versos improvisados. (idem, p. 18).

Mas o que torna o cururu “insípido” (sem graça e monótono?) e ao mesmo tempo “extravagante”? Ao que parece, a poesia dos cururueiros confere uma certa assimetria aos olhos de Moutinho. A paisagem oral não se reduz a uma composição planificada, ela tem profundidade, cerca seu espectador pelos lados, em cima, em baixo. O batuque, freqüente entre os escravos, desperta libidos: “toada agradável e excitante”. No outro nível, a voz dos cururueiros o desagrada e o incomoda. Por sua vez, é esta voz quase-grito que intensifica o som da rima, harmoniza-se no compasso do cocho, do tambor e do adufo e, procedendo

assim, coletiviza o poético: poema, canto, percussão, corda e dança. Ao situar a poesia numa espacialidade mais definida, Moutinho pinta um fundo para a paisagem oral e permite observar, além dele próprio, a performance.

A duração do evento é outro fato que lhe chama a atenção: “É admirável a força dos pulmões desses cantadores *sui generis* que, começando a cantar ao descambar do dia, vêm o despontar da aurora sempre cantando e prosseguem até a noite seguinte sem descanso de um só momento. Finalizam o folguedo sempre no estado de mais completa embriaguez”. (idem, p. 19). Ao passo que as mulheres “também cantam, mas desistem fácil pela bebedeira”. (idem). No geral, o que se nota é que toda essa poesia se compraz no lúdico, descontraindo imperadores, autoridades, cantadores e demais participantes. Por isso, o duelo de vozes masculina e feminina não se mostra como uma agressão entre sexos e, sim, como uma grande ironia às próprias relações sociais e de gênero; uma brincadeira através da qual os opostos se aproximam²⁶ e torna o momento propício ao riso. A condição do riso depende da afinidade cultural e/ou de idéias entre as pessoas. Nenhum resquício de humor é apontado na descrição de Moutinho. Isto leva a crer que o distanciamento do viajante põe o riso na condição de um pormenor, uma vez que dele não compartilha, cujo apontamento a seu ver nada acrescentaria. Mas por que falar das bebedeiras e não do riso? O princípio de escolha do autor é norteado por sua ideologia, o que resulta numa proximidade com alguns elementos e distanciamento de outros. Se essa afirmação estiver correta, ela também ratifica o fato de que a recepção numa festa se dá de maneira diferenciada. A festa caracteriza-se como um espaço para descontração, mesmo que nem todos os ânimos estejam predispostos a isso. Desse jeito, há uma abertura para a energia poética ganhar a atmosfera, contagiar os ouvintes e despertar no cantador a liberdade para atingir o improviso da toada.

Pontuado o espaço da performance, os intérpretes, bem como os sons, os gestos e, principalmente, o texto verbal fazem com que a paisagem oral se revele numa poesia dinâmica. Por outra via, no que diz respeito aos apontamentos sobre o cama quente, eles não circunscrevem um espaço para as narrativas e, associados à falta de dados acerca da performance, conferem uma fragmentação do mito dentro de uma seqüência que se assemelha a uma lista. No campo da poética, o texto oral, quando captado em situação performática, diferencia-se do seu mero registro escrito. Logo, só se pode falar em poesia

²⁶ Segundo seu Vitalino, o cururu serve também para romper com a timidez do homem, que arruma um pretexto para convidar sua paquera para dançar. (Entrevista Cururu, siriri e cia, 1995).

oral caso se leve em conta o evento que a precede. Para tanto, torna-se necessária uma abordagem que a retenha em seu *aqui agora*, isto é, uma abordagem que interpele a poesia oral “registrada” em seu potencial de geração de sentidos, um recorte sincrônico nos escritos dos séculos passado. Como consequência, o estudo da oralidade em sincronia não capta as variantes com intuito de apenas confrontá-las, mas sim de percebê-las enquanto significado para um ouvinte. No entanto, o registro escrito é cercado pela aura diacrônica pois, ao captar o poético, o viajante está se identificando como um tipo de cientista da cultura pitoresca, pois suas fontes atenderão a futuras comparações com outras coletas. A finalidade de registrar o pitoresco (o que traz a reboque diversas paisagens orais) corresponde, no caso de Moutinho, à necessidade de mostrar as particularidades do sertão mato-grossense, no que diz respeito a seus costumes, para o Brasil da corte. Isto chega a ser verbalizado no prefácio. Daí, em algumas paisagens orais, ser possível juntar fragmentos que permitem a percepção sincrônica da poesia oral, ou seja, não o mero conteúdo escrito, mas a poesia em seu estado corpóreo, irradiando sentidos diversos, como o analisado nas toadas de cururu, atualizadas em festas. A finalidade que norteia o registro da cultura oral local implica também o distanciamento do autor daquilo que ouve. Como foi assinalado, Moutinho não quer se confundir com os narradores, muito menos com os cururueiros. Seu olhar de ilustrado assenta-se sobre a cultura observada. Porém, o ouvir traz um risco de contágio. O viajante passa, sem se dar conta, a interagir com a cultura oral. A paisagem oral, nesse caso, tende a se modificar, pois a alteridade começa a se integrar aos trechos do relato. É disso que passo a tratar no capítulo a seguir.

3

De paradas e pousos: auscultando a paisagem oral

Das relações entre o viajante e o nativo

No primeiro capítulo, foi observado que uma viagem não se define apenas como um deslocamento no espaço. Ela é também empreitada no tempo. Assim, a viagem acarreta uma transformação graças ao acúmulo de experiências por parte do viajante. Odisseu, o mais ilustre viajante da literatura ocidental, mostra que seu retorno a Ítaca é crivado por medos, perigos e angústias, adquiridos nos encontros com outras culturas. No trajeto da ilha de Calipso para os braços de Penélope, a aventura encadeia-se pelo contato com culturas. Assim, o viajante atua no desconhecido. Ele não apenas atravessa territórios distantes, mas, neles, convive, sobrevive, transforma-se. Os lugares mais longínquos fazem vibrar o lado humano do herói grego. Neles, desnuda-se a fragilidade do viajante, que necessita ser guiado pelo nativo. O desconhecido causa no herói dúvidas, conflitos e tensões que o fazem clamar por ajuda. Em contrapartida, um herói demonstra destreza e sapiência no trato com pessoas e mundos diferentes. Sua palavra o liberta e faz mover seu destino. Desse modo, Odisseu nunca está sozinho: torna-se narrador e ouvinte. Sua sobrevivência é permeada pela capacidade de interagir. Também por isso ele ganha fama; seus feitos memoráveis escapam do Letes e viram histórias dignas de ser entoadas pelos aedos.

A viagem em *Odisséia*, ou na maioria dos épicos, caracteriza-se, então, pelos desafios postos ao estrangeiro. Durante o deslocamento espaço-temporal, transcorrem provas em que o herói, muitas vezes encarnando uma identidade coletiva, deverá demonstrar suas virtudes. Nesse sentido, ela antecipa para o homem seus próprios dilemas: medo, desejo, sapiência, poder, enfim, tensões existenciais responsáveis também por chamar o ser humano para a ação, superando seus problemas e sobrevivendo aos perigos. *Mutatis mutantis*, muito do que pulsa no périplo do herói em um poema épico encontra-se também na literatura de viajantes. Não se pode negar que o viajante coloca muito de si no relato e, às vezes, há rompantes, situações de alegria e de tristeza, de contemplação, e momentos de profunda intimidade. Quando não, suas crenças animam as paisagens.

Um relato, mesmo quando nele aflora uma intenção etnográfica vazada pelo rigor metodológico e científico, não se estrutura por uma unilateralidade, não traz apenas a contemplação de um olhar do cientista sobre seu “objeto”, diga-se o sujeito investigado. Desenrola-se, tanto num caso como noutro, uma interação, um contato de culturas distintas, que acabam gerando olhares diferentes do (e sobre o) estrangeiro. A problematização de um relato de viagem deriva desta dupla perspectiva, do olhar do nativo sobre o viajante e a dele sobre o nativo, através das quais se abrem as lacunas discursivas na escritura. Por este viés, a escritura da viagem não é tão-somente uma organização de dados acerca de uma cultura, abordagem racional ou elaboração acadêmica, mas provém de um embate entre vozes.

Três questões podem ser examinadas nesse processo interativo. Uma diz respeito à interferência do viajante nas culturas visitadas, por meio da qual pode acontecer, por exemplo, uma guinada tecnológica em algumas tribos. A prática do escambo com instrumentos antes desconhecidos por civilizações xinguanas (como facas, enxadas e outros artefatos cujo fabrico os aborígenes desconheciam, é um desses exemplos);²⁸ ainda nesse aspecto, o viajante pode se tornar elemento de uma tradição oral tribal, figurando em narrativas míticas reveladoras desse contato. A título de exemplo, Anthony Seeger lembra que a visita de Karl von den Steinen, em 1884, encontra-se na tradição oral dos Suiá, sendo atualizada por poucos índios. Ainda dele, extrai-se o depoimento de uma nota de rodapé, no qual o olhar do nativo sobre o viajante é enfático:

Talvez minha própria visita, quando minha mulher e eu éramos convidados a cantar noite após noite, tenha seus paralelos no mito sobrevivente de índios inimigos, que viviam debaixo da terra. Ele é trazido à aldeia, e ensina suas canções às crianças e mais tarde aos adultos – canções que acompanham os ritos de passagem centrais à sociedade suiá por muitas décadas. Não há razão para que grupos nativos não tenham, em suas mitologias, um lugar que lhes permita compreender e usar antropólogos e exploradores, índios inimigos e agências do governo, tais como a FUNAI. (Seeger In: Coelho, 1993, p. 442)

Uma interferência se valida em razão do uso que o nativo pode ter da contribuição dada pelo viajante, seja ela material ou, como no trecho de Seeger, simbólica.

A segunda questão explora melhor o uso desse poder simbólico pelo viajante, quando ele sobrepõe na paisagem, seja oral ou pictórica, seu imaginário europeu. É o caso,

²⁸ Karl von den Steinen, em conferência realizada na Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, em 1888, gaba-se de sua expedição ter distribuído 1400 facas e facões entre os Bacairi, acabando com a “idade da pedra no Xingu”. Tal fato afetou diretamente as relações intertribais. (Thieme, In: Coelho, 1993, p. 67).

entre inúmeros exemplos que poderiam ser requisitados, de mitos recorrentes na Europa medieval que passam a ser atualizados por viajantes do novo mundo. A lista de fenômenos e seres tipicamente europeus descritos como coisas da América é imensa, graças às várias visões do paraíso que os estrangeiros foram construindo neste continente.²⁹ *Grosso modo*, o viajante renascentista torna o novo mundo um espaço para atualização do imaginário bíblico e medieval. Ele não somente retrata o local e o pitoresco, como deixa extravasar suas próprias fantasias e sonhos, observáveis em inúmeros relatos. Ou, como assevera Buarque de Holanda

A geografia fantástica do Brasil, como do restante da América, tem como fundamento, em grande parte, as narrativas que os conquistadores ouviram ou quiseram ouvir dos indígenas, e achou-se além disso contaminada, desde cedo, por determinados motivos que, sem grande exagero, se podem considerar arquetípicos. E foi constantemente por intermédio de tais motivos que se interpretaram e, muitas vezes, “traduziram” os discursos dos naturais da terra. (2000, p. 83)

Sendo que a percepção do novo se desenvolve com base num imaginário já moldado e em constante transformação, as narrações se apresentam com certa confusão para o leitor deste gênero, porque as fronteiras do ouvir e do contar ficam esmaecidas no relato. No processo de escritura, os viajantes podem crivar a paisagem oral de alteridade - no sentido de identificar o outro no eu. As conclusões a que chegam são suas, mas os fatos e acontecimentos contados pertencem primeiramente aos nativos. Casos dessa envergadura podem ser identificados, por exemplo, em cartas de José de Anchieta e outros jesuítas (cuja interpretação mítica dos relatos aborígenes é feita à luz da Bíblia), ou nos relatos sobre o mito das Amazonas, das fontes da juventude ou das cidades de ouro, entre outros. Os fenômenos americanos que se apresentam ao viajante europeu tendem a vir sob forma de interrogações, diante das quais o espírito vai ruminar respostas, ou se constitui em receptáculo onde se depositam desejos de encontrar terras cheias de tesouros. O conteúdo dos relatos quinhentistas demonstra um olhar não tão distanciado, tomando-se como baliza o discurso cientificista do século XIX, pois neles se opera um jogo de crenças no qual se (re)criam, se complementam, se opõem ou se transformam mitos europeus e indígenas. Por isso, neles também se encontram as bases para a fermentação de uma cultura sincrética na América, desencadeada com o processo de conquista e ocupação européia.

²⁹ A este respeito é imprescindível considerar o estudo de Sérgio Buarque de Holanda (2000), *Visões do Paraíso*, sobre os viajantes e colonizadores no século XVI.

Os viajantes marcam a cultura oral dos aborígenes, tanto por meio de suas interpretações ao modo europeu e dos decalques, como pelo registro escrito. No tocante ao que se denomina hoje Pantanal brasileiro, os primeiros viajantes a pisarem neste território foram os espanhóis. Cabeza de Vaca, Ulrico Schmidl e Dias Guzmán, no século XVI e na sua virada, apresentam um rico material para o estudo do imaginário europeu no “novo mundo”. Sobretudo, é recorrente nesses viajantes trechos sobre um lendário lugar de nome Xarayes, onde o ouro, como acreditavam, abundava.³⁰ Mais tarde, com a chegada dos portugueses no século XVIII, Xarayes viria a se tornar Pantanal. Os relatos de sertanistas e monçoeiros que evidenciam o processo de colonização portuguesa no Pantanal apresentam muito menos uma preocupação etnológica e, por conseguinte, em relação às representações míticas, do que informações geográficas para o acesso à região. No entanto, ao tomar o século XVIII como ponto de partida, não se exime de vez a alteridade, enfatizada no contato do europeu com o novo mundo. O imaginário do conquistador se repete em vários momentos da história.³¹ As lendas sobre os Martírios, as montanhas onde o ouro fora apanhado à flor da terra pelas mãos de Bartolomeu Dias Bueno, é um caso típico. Ainda na primeira metade do século XIX, encontram-se relatos que tocam esta questão, como *Memória sobre usos, costumes e linguagem dos Apiácas*: “Para conveniência dos povos, e benefício público do Império do Brasil, devem-se buscar estas minas [dos Martírios] com ardor...” (Guimarães, 1844, p. 317). Esse trecho faz pensar que o olhar do viajante mira na paisagem seus próprios sonhos. Porém, a questão é muito mais complexa que isso, pois, no século XIX, não se tem como norte apenas o motivo do encontro, mas o da fixação e, portanto, relatos como o dos Martírios encontram-se numa oralidade alicerçada sobre diferentes representações culturais. As relações de poder simbólico na interpretação do outro ficam relativizadas.

³⁰ “Xarayes”, a designação espanhola para a região que hoje se conhece por Pantanal, bem como os mitos e lendas em torno dela foram estudados por Maria de Fátima Costa (1999) e por Sérgio Buarque de Holanda (2000). Segundo Costa, o imaginário em torno de Xarayes é povoado de histórias sobre muito ouro e prata, o que se finda com a chegada das Monções. “Nos seus caminhos os monçoeiros determinam uma nova geografia. Neste particular, anunciam, em suas viagens e descrições, o fim do maravilhoso espaço de Xarayes. Com elas se rompe a tradição fantástica. No lugar de Xarayes inscrevem, então, *Pantanaís*” (1999, p. 180).

³¹ O sargento-mor Ricardo Franco de Almeida Serra, num relatório de 1798, assinala que “A consequência de navegar pelo rio Tapajós para os atuais estabelecimentos da Capitania de Mato Grosso pode concorrer para seu argumento por novas descobertas que se fariam nos dilatados sertões deste rio, até entestarem os campos dos parecis, e conhecer neles os muitos efeitos que fazem a primitiva riqueza do país do Amazonas” (Serra, 1844, p.162). Estaria aí presente o imaginário europeu das terras cobertas de ouro? Ao que tudo indica, sim.

Já a terceira questão, que se deseja examinar mais de perto, trata do embate discursivo entre o narrador e o ouvinte, no momento em que o nativo começa a atualizar um mito. Logo, não se objetiva discutir os usos das crenças e de seu simbolismo na dominação ou transformação de uma cultura, mas examinar o feixe discursivo, apontando como se processa a performance do narrador, indicativa da paisagem oral. O ponto a ser investigado é formado pelas histórias contadas nos pousos e paradas e por relações estabelecidas entre viajantes e camaradas, os guias da comitiva.

Entende-se que o viajante está sempre interagindo, como Odisseu, pois disso depende sua sobrevivência em territórios desconhecidos. As relações estabelecidas com o narrador vão indicar um comportamento de ouvinte ativo, isto é, aquele que não apenas escuta, mas também questiona, julga e interage com o narrador. Sem perder de vista a proposta de recortar e de estudar paisagens orais, remeto-me às circunstâncias nas quais vão transcorrer os diálogos entre o viajante e o camarada, bem como de que modo o primeiro, ao tornar-se um ouvinte ativo, atende ou rompe com as expectativas do narrador. A poesia oral, nesse sentido, fica dependente da interação, do contato entre pessoas que a moldam a determinadas circunstâncias. O viajante, ao interagir com o narrador, preenche os vazios textuais com sentidos próprios e colabora para tornar o texto inacabado, isto é, fruto apenas de uma performance.

Camarada, pouso e parada: poesia e interação na viagem

Sem querer torná-la uma regra e uma condição para abordar qualquer relato, valho-me mais uma vez da diferença, já assinalada, entre as descrições de paisagens orais do viajante quando em trânsito e dos lugares onde as capta pela permanência mais ou menos duradoura, como procede Moutinho em *Notícia e Itinerário*. A transitividade é um traço marcante das literaturas de viajantes. No caso da “paisagem imagética”,³² Maretti observa, sobre a *Campanha de Mato Grosso*, que: “As visões fugidias e entrecortadas apresentadas por Taunay neste livro vão, desse modo, se acumulando numa sucessividade permanente, inserindo no espaço o trabalho da duração e do movimento, apreensível pela multiplicidade e pela rapidez das mudanças de enquadramento” (1996, p.185). É o olhar em trânsito que

³² Emprego propositalmente esta redundância para diferenciar as descrições da natureza (paisagem como retrato do espaço) das da cultura oral (paisagem oral) que o viajante também registra.

engendra o enunciado e permite visualizar no texto do viajante o acúmulo de inserções e de diferenciações espaciais e temporais. A sucessão de imagens é, segundo Maretti, responsável ainda pelo dinamismo narrativo, por provocar um efeito plástico ou por demonstrar um “atordoamento do narrador diante da paisagem com a qual se defronta” (idem).

No caso da paisagem oral, quando se leva em conta a situação de trânsito, os dados sobre o narrador são recheados com mais pormenores. Deve-se a isso acrescentar o fato de que o viajante convive na sua travessia com um guia, geralmente um detentor da cultura local. Aparecem nos relatos duas personagens em trânsito, com traços pouco comuns: o camarada e o hospedeiro. O camarada é quem acompanha o viajante, e por isso apresenta uma relação mais intensa, permeada pela desconfiança ou pela gratidão; ele também é de enorme valia para os viajantes na identificação de marcos geográficos, animais e plantas, e às vezes o ajuda na comunicação com outras etnias. Os camaradas geralmente são mestiços de descendência indígena, ou mesmo, índios, conforme observam Saint-Hilaire (guiado pelo botocudo Firmino), Boggiani (com o chamacoco Felipe e o cadiuéu Sabino) e o próprio Karl von den Steinen (com o bacairi Antônio), o que facilitava a localização de certos territórios e informava sobre tribos inimigas, antropófagas ou hospedeiras.³³

Para Taunay, o camarada é uma garantia de sossego e comodidade durante a viagem. Na homenagem que presta a Floriano dos Santos, camarada que o acompanhou por mais de três anos, o visconde resalta as inúmeras funções e outras habilidades que um bom camarada pode prestar. Nas suas palavras:

É ele quem marca com antecedência o pouso e o prepara, desbastando-o logo das ervas mais altas e incômodas; quem levanta a barraca ou arma o toldo e suspende a rede; quem acende o lume; vai ao córrego buscar água; trata da comida; cuida dos animais; pensa-lhes as feridas; ata-lhes as cangalhas; arreia os cargueiros, os tange por diante, os socorre nos atoleiros; quem nos tremedais derruba a carga; torna a levantá-la, e tudo isso que representa interessante atividade nos inesperados episódios de um dia inteiro,

³³ A denominação “camarada”, como índio ou mestiço, aparece nos relatos a partir do século XIX. Há que se levar em conta também o trabalho do escravo negro nessas viagens, que é mais evidenciado nos relatos de viagem dos sertanistas e monçoeiros do século XVIII (Camello, 1843 e 1976; Araújo, 1976, Valmaseda, 1976, Rebello, 1976, e outros), o qual desempenha algumas funções que viriam a ser as do camarada. Todavia, o negro via nestas viagens uma grande chance de fuga e de liberdade, o que punha em risco a expedição. A título de exemplo, no relato do capitão João Antônio Cabral Camello, de 1727, isso fica bem claro: “[...] as cargas vão à cabeça dos negros, e se gastam nesta passagem quinze ou vinte dias; é porém precisa toda a vigilância nela, porque os Caiapós não perdem toda a boa ocasião que se lhe oferece como com efeito experimentam uns de S. Paulo, que foram na mesma tropa, por nomes Luiz Rodrigues Vilares, e Gregório de Castro, que no meio da fileira dos negros que lhe conduziam as cargas, e seriam sessenta ou mais, lhes ataram três ou quatro, retirando-se tão velozmente, que quando os mais levaram as espingardas à cara, já os não viram” (1843, p. 491).

de sol a sol, sem a menor demonstração de impaciência, sem o mais leve vislumbre de aborrecimento ou de fadiga. (Taunay, 1930, p.30)

A descrição plana feita por Taunay, na qual o personagem camarada age sem a “menor demonstração de impaciência”, “vislumbre” ou “aborrecimento” não esconde a prática servil pela qual ele se relaciona com seu “patrão”, diga-se, o viajante. Nesse sentido, o camarada torna-se facilitador do trânsito e, indiretamente, responsável pelas cenas de viagem ao optar pelos caminhos e lugares para pouso durante a condução do viajante sertão adentro. Ainda, pode-se afirmar que o conhecimento prático e as simpatias do camarada auxiliavam o viajante a lidar com vários incômodos das matas. Florence (1948, p. 112) relata que aprendeu a se livrar da dor causada pela ferroada de arraia, queimando pólvora sobre o “ponto ofendido”, receita ensinada por seus camaradas. Karl von den Steinen (1939, n.58, p.107) afirma que a simpatia do camarada Januário da Costa curou a dor de dente de Peter Vogel, físico e geógrafo da expedição, ao traçar com a faca na areia uma circunferência com um homem dentro, ao passo que esfaqueava o coração do homem desenhado e entoando rezas. Além de ser guia, uma de suas principais funções era a da obtenção de alimentos. Sendo ele um bom coletor de frutos, mel e palmitos das matas, caçador e/ou pescador, a viagem ficava menos dispendiosa, o que também afastava o risco da fome, durante os vários meses em que o viajante atravessava o país.

A paisagem oral, decorrente do diálogo com o camarada, passa-se nas “paradas”. Esta denominação é incerta, mas a emprego, *ad hoc*, para designar os acampamentos levantados às margens das estradas e dos rios, ou em retiros de acomodação precária. A intenção, então, é diferenciá-las dos pousos, onde o viajante recebe abrigo, geralmente sob o mesmo teto do proprietário. A figura do hospedeiro está associada, nesse caso, ao pouso, sendo, na maioria das vezes, descrita como uma pessoa acolhedora, que conta histórias e também troca notícias e outras informações com os viajantes e tropeiros.

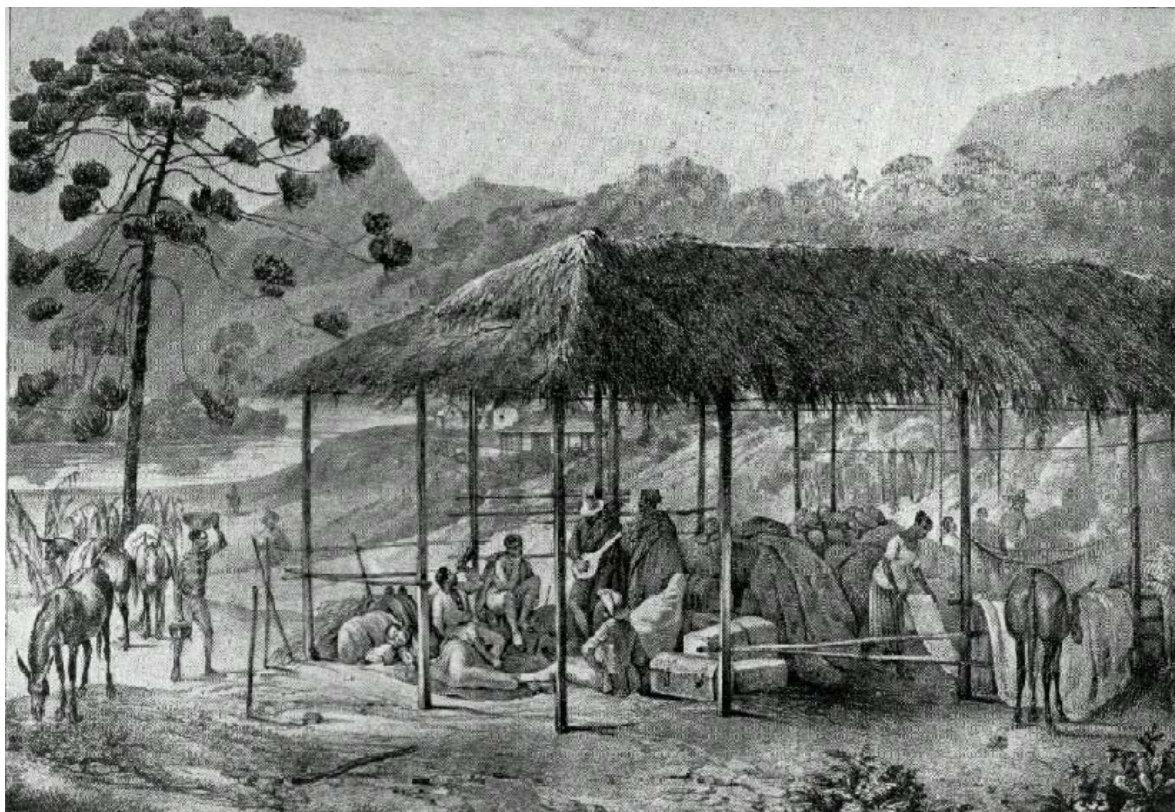
Além da experiência de Moutinho, os pousos são bastante descritos nas viagens de Alfredo Taunay pelo Pantanal. Cito, a título de exemplo, apontamentos sobre o pouso de 20 de dezembro de 1865, na região de Aquidauna, hoje Mato Grosso do Sul, em que transcorreram conversas entre Taunay e o capitão de aldeia, o terena José Pedro:

À noite passou-se em narrar a José Pedro os acontecimentos que haviam precedido a guerra com o Paraguai, os sucessos do sul e os nossos triunfos, que muito o entusiasmaram.

Falou-me ele, com verdadeiro sentimento respeitoso, do Imperador, de suas altas atribuições e mostrou-se conhecedor reconhecido da benevolência que o monarca brasileiro nutre pelos índios de seu Império.

Narrou-nos com cores vivas e expressivas a invasão, suas fases; elogiou o comportamento de vários indivíduos de sua tribo, nunca falou de si, e, mostrando sempre os princípios de boa educação esboçada deu-nos provas de inteligência clara e capaz de desenvolvimento. (1923, p. 82)

Pouso de uma Tropa: Joahan Moritz Rugendas



O discurso indireto, sob o qual o relato se constitui, elide várias circunstâncias que enriqueceriam a abordagem da voz de João Pedro. Entretanto, o trecho elucida bastante o cotidiano dos pousos. À parte os posicionamentos ideológicos, decorrentes do contexto da Guerra com o Paraguai, o que se evidencia entre Taunay e o capitão João Pedro é uma troca de informações. A relação entre viajante e hospedeiro ocorre por um dia apenas, tempo suficiente para trocarem notícias e falarem dos aspectos da região. Nesse ínterim, pode, ou não, manifestar-se a poesia oral.³⁴

³⁴ Ainda sobre as conversas entabuladas nos pousos, chamaram-me muito a atenção as descrições de Hermano Ribeiro Silva (1954), rumo aos garimpos do Rio das Garças, em Mato Grosso. Nele, a relação entre o viajante e seus hospedeiros é breve, durando, no máximo, menos de uma semana, mas valoriza-se a história de vida dos hospedeiros, extraindo, junto com ela, costumes, crenças e várias narrativas lendárias e míticas.

A caracterização do espaço não será o fator determinante para diferenciar um pouso de uma parada. Em certas ocasiões, os lugares em que se acomodam ou são acomodados os viajantes são tão idênticos que causam problema na opção por uma ou outra denominação. Via de regra, a parada distingue-se pela relação prolixa entre o viajante e o camarada, presente em vários pontos do relato, e pelo aspecto improvisado do lugar para o descanso. Ao contrário, o pouso é marcado pelo contato breve com o hospedeiro, de alguns dias no máximo, contato esse que raramente será retomado adiante. Os embates discursivos assinalados acima ficam, por conseguinte, mais intensos quando a presença do camarada se faz notar ao longo da escritura do relato, contribuindo para o entrosamento entre o viajante e o camarada, que ajudam a recortar a paisagem oral dentro do relato.

Isto posto, nota-se na gravura de Johan Mortiz Rugendas (1802-1858), “Pouso de uma tropa”³⁵, a pertinência da confusão entre parada e pouso. À primeira vista, a paisagem revela um lugar ermo, rústico, que mais se assemelha a uma parada. Atentando bem, nota-se mais ao fundo, no eixo central, a presença de algumas casas, mais próximas à margem do rio. Isto é um forte indicativo de que se trata de um abrigo construído para um fim específico, isto é, um pouso para tropeiros, como sugere o título da gravura. Mas sendo um pouso, não há o contato entre o viajante e o proprietário da terra, o que se assemelha à “parada”. Recorre-se a Saint-Hilaire, quem faz a seguinte observação:

A fazendola do Tijuco, onde paramos, é construída numa baixada, à beira de um riacho. Perto dela havia um rancho onde nos instalamos mas que já se achava quase totalmente ocupado por uma tropa que ia de S. Paulo a Cuiabá. Esse costume de se alojarem as pessoas nos ranchos sem darem satisfação ao dono da propriedade, partindo no dia seguinte muitas vezes sem o terem visto, tem o inconveniente de privar o viajante que deseja instruir-se de obter informações úteis, bem como o de deixá-lo entregue ao convívio insípido dos *camaradas* (termo com que se designam os homens de uma classe inferior que são contratados, durante as viagens, para cuidarem dos burros ou para outros serviços). (1975, p. 149)

Saint-Hilaire reclama da falta de informações, que os camaradas poderiam dar ao viajante. No entanto, não são camaradas a serviço de Saint-Hilaire, não o acompanham durante a viagem como faz o botocudo Firmino, o qual, pela convivência de anos, foi convidado pelo naturalista francês a morar na Europa. Mesmo não trocando informações com os camaradas que iam para Cuiabá, isso não significa que o silêncio reinasse sobre

³⁵ Não consegui obter informações a respeito do local onde Rugendas fez esta gravura, nem a data precisa. Consultando Diener e Costa (1999), abriram-se outras alternativas: a) a de que Rugendas teria feito esta litografia na Europa, de memória; b) de que sua criação teria sido elaborada a partir de comentários de outras

estes ranchos. As paradas e também os pousos apresentam-se como lugares de fecunda poesia oral, pois neles são entoadas modinhas e narrados inúmeros causos.

Voltando a Rugendas, nota-se que a paisagem oral pode ser captada também pela linguagem pictórica da gravura. Desse modo, o registro da cultura oral circunscreve-se, mesmo que isso pareça paradoxal, ao desenho da cena. São traços que, mesmo mudos, representam gestos e espaços em que transcorre a performance. A cena principal da gravura não retrata uma interação entre o viajante e o proprietário, muito menos entre ele e seus camaradas. No primeiro plano se encontra um homem (provavelmente um tropeiro, mas poderia ser qualquer agregado da fazenda), tocando um instrumento de cordas semelhante a uma viola de cocho; enquanto um bebe e outro dorme, as outras pessoas o ouvem atentamente. Nas laterais, aparecem dois negros (provavelmente escravos) executando tarefas e, mais ao fundo, à direita, outro círculo de pessoas. A presença de animais de carga e a acomodação precária, junto a bruacas, carregamentos e outras tralhas, sinalizam o esforço de um conjunto de pessoas, cujo trabalho em equipe indica se tratar de um lugar de transição. Desse modo, o violeiro, mais ao centro, estaria, ao que tudo indica, entretenendo seus ouvintes após um dia de viagem. Isto quer dizer que o pouso torna-se o momento da viagem propício ao estabelecimento de vínculos entre as pessoas em que fluem textos poéticos. Tais vínculos solidificam-se pela necessidade de diversão, de exercício da fantasia em seu contraponto com a realidade, de fortalecimento das relações humanas, das trocas de experiências, pelo lúdico e, por último mas não com menor importância, pelo prazer que a arte proporciona.

Caberia ainda indagar: o violeiro canta e toca, ou só toca? Isso não é possível perceber, pois sua face é encoberta pela sombra do chapéu. Ainda assim, a probabilidade de haver presença de voz é enorme.³⁶ Pela observação dos ouvintes, nota-se que o som não provoca euforia, muito menos há o acompanhamento da dança. Das seis pessoas ao redor do violeiro, quatro estão sentadas, uma segurando o queixo com ar de contemplação, enquanto a outra dorme. A postura dos ouvintes dá a impressão de estarem envolvidos por um certo lirismo, seria possível até arriscar um lirismo com tom melancólico. A cabeça do

peças; c) que ele a teria composto entre os anos da expedição Langsdorff (1825-1829), da qual se desligou desde o início.

³⁶ Moutinho (1869^a, p. 76), Steinen (1939, n.37, p.75), Florence (1948, p. 36) e Saint-Hilaire (1975, p. 35) não observam a música separada da voz. Como indicam estes viajantes, nas paradas e pousos a canção era a manifestação poética predominante.

violeiro, inclinada para baixo, parece buscar inspiração. É uma paisagem oral muito distinta da encontrada na gravura “Batuque”, do mesmo viajante, em que, numa roda, as pessoas batem palmas e fazem volteios com o corpo.

A paisagem oral que se procura extrair da cena de Rugendas inspira-se numa representação de pouso de tropeiros que se diversifica quanto à poesia oral neles atualizada. Hercule Florence nota que o batuque é comum nos pousos; em suas palavras, “Cada tropa compõe-se no geral de 40 a 80 bestas de carga, guiadas por um *tropeiro* e divididas em lotes de oito animais que caminham sob a direção de um *camarada*. Acontece que, quando muitas delas ali se reúnem, os camaradas se congregam todos para dançarem e cantarem a noite inteira o *batuque*”. (1948, p. 36). Na tentativa de auscultar a paisagem em Rugendas, deve-se aceitar de fato que nenhum signo pode fornecer informações precisas quanto à sonoridade.

Para além das suposições e conjecturas que podem ser lançadas na leitura dos planos de “Pouso de uma tropa”, só se pode afirmar algo acerca desta gravura (e algo preciso) com base no retrato do espaço onde se atualiza a poesia oral. Falta-lhe a descrição da voz e da letra; em contrapartida, visualiza-se a espacialidade e a postura do cantador frente seu auditório. No tocante à espacialidade, caracteriza-se o pouso por ser um lugar para o repouso do corpo, após um longo percurso em lombo de burro. O corpo cansado, e sinalizado por Rugendas, não faz vibrar a voz dionísica das festas; pelo contrário, a voz procura reconfortar e distrair os tropeiros. A poesia apresenta um efeito quase narcótico - abrandando e suavizando. Por isso, é bem apropriado, ainda no primeiro plano, o sono de um dos membros da comitiva. A espacialidade não se completa apenas com a descrição física do espaço. Onde se manifesta a poesia, está presente o espírito dos ouvintes predisposto a se entreter ou a interagir com a voz, que se ajusta ao estado de ânimo em que eles se encontram. O cantador, mormente, deve estar em sintonia com este espírito, a não ser que toque solitário. Sua postura é a de contagiar seus ouvintes com sua poesia, seja ela cantada ou apenas entoada pela viola de cocho. É assim que o pouso torna-se o espaço poético da viagem.

Há outro detalhe: a gravura apresenta o violeiro (e cantador) se relacionando com um grupo e, à direita, mais ao fundo, reúnem-se outros tropeiros que, junto com os dois escravos em cada canto, não estão diretamente em sintonia com a cantoria ou com o som da viola de cocho. Isto indica que, naquele pouso, a cantoria ou contação não é o

espetáculo principal, para o qual convergiriam todos os olhares. A presença de mais de um grupo de pessoas, como também descreve Saint-Hilaire, situa a poesia como uma das possibilidades de entretenimento. O grupo mais ao fundo, que se encontra esmaecido na gravura, diferentemente do situado no primeiro plano, está entabulando uma conversa. Isto demonstra que um pouso congrega rodas de conversa ou de cantoria, em que as expressões diferenciadas de poesia oral podem se manifestar, ou não, concomitante. No trecho a seguir, Karl von den Steinen (1855-1929) descreve como a cultura oral numa parada alcança múltiplas segmentações, o que corrobora a gravura de Rugendas à medida que este apresenta mais de um ambiente.

Sim, era agradável e alegre a vida nos nossos modestos acampamentos. Depois de levantada a mesa, depois de cada um ter lavado o seu talher no riacho e de Manuel ter limpado os pratos – o maroto sempre usava sabão para limpar os utensílios de cozinha, como certo dia constatamos pelo gasto rápido deste artigo, - e que a noite descia sempre mais e mais sobre o nosso acampamento perdido na solidão, balançávamos nas nossas redes, e muitos diálogos se entabulavam. As aventuras de caça – era engraçadíssima a de Perrot caindo de um galho, que pendia sobre o rio, em cima dum aligator – e a vida dos animais ocupavam o primeiro lugar; lembro como sendo de interesse mais geral a afirmação categórica de que se cruzam freqüentemente o jaguar e o puma; dizem também que ocorrem cruzamentos entre o rato imigrado e a cavia aperea. As descrições que Perrot fazia dos horrores da guerra do Paraguai e dos assassinios do tirano Lopez – ainda hoje venerado como herói pelo seu povo, por ele levado quase ao extermínio e que não quer acreditar na sua morte, as aventuras com os indígenas, os nossos planos para o futuro, o curso dos rios e dos chapadões, *la société de Cuiabá*, as aventuras de viagem e naturalmente também a pátria – tudo isso constituía matéria inesgotável, e quando realmente havia escassez de assunto para a conversa, bastava tocar no rico sortimento de anedotas de Ehrenreich, para que borbulhassem pataratas, como do chapéu de um prestidigitador. A Henriqueta dos conselheiros, o Bento engraçadíssimo, o 110 de ouro quando entravam em cena, não paravam as gargalhadas.

Muito tempo depois de haver emudecido a nossa roda, continuava, a pouca distância, a conversa dos camaradas que, sentados em torno da fogueira, cozinhavam o feijão para o dia seguinte. Ressoava a voz alta do contador principal, limitando magnificamente e com afetação os personagens da anedota e ultrapassando o falsete mais alto no ponto culminante na narração; seguiam-se os aplausos entusiásticos dos outros, ouviam-se as suas gargalhadas e suas exclamações entre cusparadas: “oh que ladrão!”. “Só os negros e os alemães sabem rir”, afirmava Ehrenreich. (1937, n.35, p.149).

A principal diferença entre a gravura Rugendas e o depoimento de von den Steinen, além das linguagens distintas que os constituem e dos mais de cinqüenta anos que os separam, reside no fato de que a gravura retrata tropeiros e o depoimento trata do cotidiano de acampamento de uma “expedição científica”. Um ponto comum, porém, além de que o pouso e a parada podem congrega mais de um ambiente para a conversação, é que Rugendas e von den Steinen estão retratando paisagens orais, em que o espaço é

ênfatizado. Para além do fato de que ambos tratam de uma espacialidade³⁷ com aspectos mais ou menos comuns, eles sinalizam para a transitoriedade do viajante nesses locais. Por se tratar de um lugar de descanso, o pouso ou a parada comportam a necessidade de repouso do corpo, de entretenimento e de atualização dos acontecimentos.

Não se deve esquecer de que os locais também atuam sobre o imaginário do viajante e do camarada, despertando temores de fantasmas (Roosevelt, 1943, p. 283), de ataques de animais ferozes (Korabiewicz, s/d, p. 115), de cavalos sem cabeça (Steinen, 1939, n.58, p.105), entre outros.³⁸ No que diz respeito à poesia oral, em cada lugar a performance será singular. A transitoriedade do espaço não é marca apenas de uma poética oral que se constitui ao longo das viagens; as festas também estão limitadas ao período de dias, num espaço determinado. Entretanto, a espacialidade transitória, decorrente das viagens, adquire valor quando reafirma os laços entre os viajantes e os camaradas, tendo em vista que ambos estão juntos em vários lugares, podendo trocar experiências. A recorrente citação do camarada no relato de viagem coloca a nu os encadeamentos da performance. Em outras palavras, as estratégias do narrador que se desvelam, bem como os sinais dados pela recepção do viajante, colaboram para a discussão do texto oral em sincronia. Na verdade, trata-se de uma análise discursiva, mas que sobretudo visa a assinalar, para além da correlação de poder agregada ao discurso, os posicionamentos do narrador diante do ouvinte, bem como suas implicações nos usos da tradição e nas variações do relato oral.

A divisão entre grupos no acampamento de von den Steinen, que nas entrelinhas parece acentuar a distância entre pessoas com culturas e objetivos diferenciados, não é permanente; e nem poderia ser: do contrário, a escritura do relato seria um amontoado de frases solipsistas. O olhar, enquanto um processo dialético pelo qual se lê o outro com base na experiência adquirida, depende da interação com o diferente para conhecê-lo. A partir

³⁷ Deve-se observar que nem sempre a parada ou o pouso constituem-se como espaço onde se atualiza a poesia oral. Às vezes, o momento de descanso era aproveitado para o viajante atualizar seu diário de pesquisa, ler ou escrever cartas, jogar baralho, etc. O que se enfatiza é a poética oral como uma das possibilidades de lazer, recorrente em muitos relatos.

³⁸ São inúmeros os exemplos que podem elucidar esta relação; o mais contundente atribuo a Hercule Florence: “À entrada da mata, à esquerda, dormia nossa camaradagem. Saindo da barraca de madrugada, achei-os todos eles sentados nas redes e tolhidos de medo. Perguntei-lhes a causa e disseram-me que não haviam toda a noite pregado o olho, por isso que desde meia-noite lhes tinham sido atiradas da outra margem pedradas que caíam à direita, à esquerda, nas árvores e no chão. Ora a margem de lá ficava numa distância tripla da que poderia alcançar uma pedra jogada por braço de um homem, o que mostra a que ponto chega a superstição dessa gente”. (Florence, 1948, p. 315).

disso, a narrativa de von den Steinen começa a apresentar um encontro de narradores, em particular quando o estrangeiro e o nativo dominam um código comum (que pode ser por desenhos, gestos e, sobretudo, falas), o que propicia observar, numa perspectiva menos míope, o olhar do viajante sobre o outro e do outro sobre ele. É possível identificar nos encontros de von den Steinen com seu camarada Antônio uma certa continuidade, fator que o vai diferenciar do pouso, marcado pela singularidade do evento. Passo a analisar algumas das falas destes encontros, com o objetivo de melhor descrever os papéis desempenhados pelo ouvinte e pelo narrador.

**“Hoje em dia não é assim, mas antigamente foi!”
os embates discursivos entre Karl von
den Steinen e o camarada Antônio**

O bacairi Antônio é um dos informantes mais citados pelo cientista alemão em seus escritos, resultados de duas expedições realizadas em 1884 e 1887-1888, as primeiras com finalidade de estudar a povoação xinguana, em Mato Grosso (Schaden. In: Coelho, 1993). Evidencia-se a descrição da relação entre o narrador e ouvinte (leia-se também camarada e viajante), a qual resulta num tipo diferente de paisagem oral. Nesse embate, desvelam-se estratégias do narrador, com implicações diretas na atualização e na variação do relato oral, e, além disso, clareiam-se intenções e comportamentos do ouvinte. Quando esses aspectos são retratados num relato de viagem, e são raros os relatos que trazem informações desse naipe, é possível ter-se uma idéia de como flui o poético na performance, já que ele não é captado apenas pelo conteúdo do narrado, mas também pelas situações em que o narrado transcorre. O conteúdo da lenda ou do mito fica menos engessado, devido às tensões que permeiam sua atualização.

A obra da qual foram recortados diálogos, observações e reflexões do viajante é *Entre os aborígenes do Brasil Central*, em suas mais de seiscentas páginas, dispostas nos vinte e quatro números (entre 1937-1939) da *Revista do Arquivo Municipal* de São Paulo, cujo conteúdo versa sobre a segunda viagem. Ao etnólogo viajante cabia encontrar materiais e/ou completar coleções da primeira expedição, com a intenção de comprovar a teoria evolucionista de Adolf Bastian, com quem tivera contato no Havaí.³⁹ Por meio de

³⁹ A segunda expedição, da qual se está tratando, era formada por quatro soldados comandados pelo oficial Luiz Perrot; quatro camaradas, entre eles, Antônio e Caetano bacairis, e os membros da expedição: Wilhelm

coleções representativas (como máscaras, desenhos, artefatos em geral) era possível estabelecer comparações acerca da multiplicação e das manifestações culturais. O método “se prestava para as investigações histórico-culturais relacionadas com migrações e origens ou transmissões de elementos culturais”. (Inge Thieme, In Coelho, 1993, p. 45-46). Nessa ordem, o olhar de von den Steinen agrega ora uma atitude etnocêntrica, conferindo à cultura indígena uma “lógica ingênua”, ora comparatista, ao indicar pontos em comum entre os xinguanos e culturas orientais, e, contraditoriamente, com uma sensível interpretação acerca das representações míticas indígenas.

Antônio, que nos meses passados em Cuiabá, pude estudar bastante, individualmente, no intuito de obter a maioria dos dados que se encontrarão mais adiante, também tinha a opinião, conhecida principalmente dos malaios, de que era perigoso acordar subitamente a quem está dormindo. A “sombra”, que talvez esteja perambulando por regiões distantes, não poderia voltar tão depressa, e o adormecido se transformaria num morto. Para grande surpresa minha, Antônio também explicou as dores de cabeça, que aparecem depois dum sono noturno demasiadamente curto, como sendo a consequência da volta apressada que a sombra tem de realizar. Não devemos estranhar muito essa crença dos sentidos, pois basta nos lembrarmos de que a alta filosofia especulativa tem bastante dificuldade em dizer se a vida é sonho ou se o sonho é vida, se vivemos a realidade no estado acordado ou durante o sono, e não nos devemos esquecer de que, depois de acordados, freqüentemente obtemos completa confirmação da realidade. (Steinen, 1938, n.50, p.100)

Ao contrapor a crença de Antônio com a “filosofia especulativa”, von den Steinen intenta nivelar as representações culturais. Ele é o ouvinte que deseja esvaziar o sentido exótico e ilógico da crença do bacairi, contundente, sobretudo, na percepção do homem de ciência do século XIX. Para tanto, seu jogo interpretativo parte do pressuposto de que na filosofia encontram-se prerrogativas quase idênticas àquelas das quais Antônio se vale. Apesar de residir nisso uma intenção clara de tornar as representações bacairis menos estranhas e, portanto, menos exóticas, von den Steinen não se livra das armadilhas de seu próprio olhar.

De uma forma ou de outra, a “crença dos sentidos” não é a mesma coisa que divagações filosóficas e aí encontra um tipo de decalque da “civilização” branca. A comparação, então, necessita ser melhor aprofundada. Ela não se dirigia a Antônio, surgia num momento posterior à performance. Ao que tudo indica, as especulações e as afirmações levantadas em *Entre os aborígenes do Brasil Central* têm como alvo os cientistas, que formam um tipo de leitor ideal, a quem implicitamente se endereça o

von den Steinen, primo de Karl, etnólogo e desenhista, Dr. Paul Ehrenreich, físico, etnólogo e fotógrafo, Dr. Peter Vogel, físico e geógrafo, e o autor do relato que, além de etnólogo, era médico, especialista em psiquiatria.

discurso. De certa maneira, a comparação atua no sentido de que o leitor reflita sobre sua própria cultura, de modo a se tornar sensível às representações culturais alheias. Num outro prisma, ela demonstra que o raciocínio do homem “evoluído” apresenta resquícios de um pensamento “primitivo”. Esta era uma das hipóteses aventadas com a proposta de investigações no Xingu, que foram tornando-se tese no decorrer dos quatro anos de trabalho em campo aberto.

No desdobramento dessa tese, é possível notar um tipo peculiar de ouvinte que, no contato com o homem “primitivo”, não se desfaz totalmente da arrogância etnocêntrica, ao julgar o outro pelo “eu”, ao mesmo tempo que demonstra uma sensibilidade (em alguns momentos rasa) para com as inusitadas manifestações de saber com que se depara. Assim, escreve von den Steinen: “Procuremos descobrir o significado que o índio empresta às lendas e não tentemos julgá-las à luz de nossas interpretações, embora seja possível que ele também as venha a encarar pelo mesmo prisma, quando se elevar a sua cultura até o nível da nossa, que enfeita com mil arabescos a origem da criança” (1938, n.51, p.152). Esta contradição pungente, que rebaixa a cultura aborígine ao mesmo tempo que é sensível ao diferente, faz com que Karl von den Steinen não perca o respeito por seu narrador Antônio, pois, embora o entenda como representante da florescência de um raciocínio lógico, não vai deslegitimar o saber prático e oral manifestado pelo bacairi no cotidiano da expedição.

Um “instinto” dessa natureza, baseado em observações bem seguras, desenvolve-se também em relação ao conhecimento topográfico do terreno: as nossas duas autoridades, Vogel – que nunca estivera no sertão – e Antônio – que desconhecia tanto a geologia quanto a matemática – tinham por vezes opiniões bem divergentes quanto à direção em que se estendiam os chapadões e as cabeceiras, e da qual devia depender também a direção da nossa marcha; às vezes até um julgava ao outro com certa aspereza e, com isso, erradamente. (Steinen, 1937, n.35, p.139)

A teoria na qual se assenta a interpretação de von den Steinen permite estes múltiplos e até paradoxais enfoques, pois não diz respeito a uma concepção evolucionista linear, do simples para o complexo, mas sim, de uma evolução marcada por estágios de desenvolvimento e de manifestações culturais coexistentes. Daí, muito do que era narrado por Antônio ou Caetano, este também um camarada bacairi, poderia ser comparado às representações culturais do homem europeu, em “estágio mais avançado de evolução”. Como acentua Inge Thieme “Superstições e crenças populacionais na Velha Europa não divergiam essencialmente das representações e práticas selvagens” (In: Coelho, 1993, p. 47). Ao que se nota, von den Steinen comportava-se como intérprete precavido das narrativas orais bacairis e ciente de que a crítica ácida a elas poderia resultar em crítica à

sua cultura. Pode-se afirmar que, com estas interpretações, von den Steinen salvaguardava também, mesmo de maneira não intencional, crenças, superstições, mitos e lendas europeus, porque os livrava das farpas do discurso evolucionista linear, que os considerava fruto de um pensamento primitivo, já superado pelo homem em estágio evoluído. Por tal lógica, desvalorizar os bacairis por apresentarem uma explicação mítica para os fenômenos culturais e históricos era o contra-argumento de que a civilização européia detinha uma cultura avançada.

Assim sendo, os argumentos e as interpretações do autor de *Entre os aborígenes* vão revelar um ouvinte interessado nas narrativas orais dos Bacairi. No que diz respeito ao embate discursivo, ele corresponde mais ou menos a um jogo de perguntas e respostas ou a um jogo de linguagem, como observa Lyotard⁴⁰. O etnólogo questiona o índio, e suas inquietações são respondidas com fábulas que extravasam as expectativas, ao ignorarem a verossimilhança e as regras do mundo físico. Desta maneira, as fábulas, para von den Steinen, são textos cifrados cujos sentidos são completados por injunções do fazer científico. Karl von den Steinen não questionava Antônio para somente verificar coincidências entre as representações culturais bacairis e européias. Ele acreditava que os mitos etiológicos contados por Antônio pudessem atestar o surgimento de certas práticas culturais como festas, danças, incorporação do tabaco, da mandioca, do fogo, das máscaras etc. Nesse sentido, a respeito da crença bacairi de que os colibris carregam o sol no estio e os caracóis o fazem nas estações chuvosas, o viajante percebe nela o contraste com explicações dadas por outras nações indígenas, o que o leva a formular hipóteses sobre origens e/ou influências de uma cultura sobre outra.

Assim também as explicações dos Parecis contrastam com as concepções que devemos atribuir ao primitivo povo Nuaraque [...]. Também o pote, com que os Bacairis fazem cobrir o sol durante a noite ainda indica uma relação com a lareira, provando igualmente a origem relativamente tardia da hipótese, pois os Bacairis antigamente não possuíam potes. (1938, n.51, p.136).

A Lingüística será fundamental para observar estas influências, pois o radical de determinadas palavras estimula no viajante comparações, suposições e divagações acerca das relações intertribais.⁴¹ A matéria ouvida transforma-se em combustível para dois tipos

⁴⁰ Para Jean-François Lyotard: “[...] a questão do vínculo social, enquanto questão, é um jogo de linguagem, o da interrogação, que posiciona imediatamente aquele que a apresenta, aquele a quem ela se dirige, e o referente que ela interroga: esta questão já é assim o vínculo social” (1998, p. 29).

⁴¹ Com a contribuição de Antônio, que atuava como intérprete, von den Steinen publicou, em 1892, *A língua Bacairi*.

de reação por parte do ouvinte. Numa, figura-se o cientista discípulo de Adolf Bastian, que procura nas narrativas orais fontes para descrever as relações histórico-culturais entre tribos xinguanas. Noutra, exprime-se o viajante humanista capaz de perceber a importância das narrativas para quem as conta. Desse modo, não custa a von den Steinen entender que as lendas e os mitos encontram-se num tempo mítico e que a lógica responsável por engendrará-los atende ao sólido imbricamento entre cultura e natureza, além da necessidade constante de o homem explicar o desconhecido.

Seus contos e lendas, que se nos afiguram simples mitos ou fábulas e nos quais confundem homens e animais, ele [o bacairi] os toma tão a sério quanto nós os livros sagrados e os ensinamentos que contêm. O cabedal de suas experiências se conseguiu entre os animais e é principalmente por essas experiências (pois só podem entender as cousas novas pelas velhas) explicavam eles a natureza e formavam a sua maneira de encarar o mundo [...] Toda a sua arte mesmo, extremamente rica, se baseia numa existência de caçadores e só floresceu quando uma vida mais tranqüila deu proteção às suas primeiras manifestações. (Steinen, 1938, n.42, p.99-100).

Por isso, os questionamentos feitos ao narrador Antônio são balizados em certas passagens pela sensação de culpa, notadamente quando von den Steinen faz valer o papel de um ouvinte logocêntrico, que não aceita o sobrenatural, tal como aceitaria um outro bacairi.

Objetei discretamente a Antônio: “mas o sol é quente, e as penas não o são?” Foi uma pergunta que, apenas proferida, me causou profundo arrependimento. Pois Antônio, bastante inteligente para sentir a contradição logo que lhe fosse indicada, mostrou-se francamente melindrado. “Pode ser”, declarou ele, afinal, entristecido, “que mais tarde alguém tenha juntado o fogo por meio de feitiçaria; em todo caso antigamente o sol não era quente”. (1938, n.51, p.137)

Quase todo o fabulário bacairi deriva de um tempo mítico, que tem como protagonistas, quase sempre, os gêmeos Keri (sol) e Kame (lua). É nesse tempo que vai ser engendrado o mundo sobrenatural com o qual os baicairis convivem. No entanto, apesar de compreender, o ouvinte parece aceitar com restrições o tempo mítico do qual o narrador se vale, pois, para ele, o mundo sobrenatural alinha-se contrariamente à lógica do mundo real e, por conseguinte, de argumentos científicos. “Temos aqui outra vez uma motivação tipicamente indígena para a absurda relação de parentesco entre a estirpe dos jaguares e das galinhas silvestres”. (Steinen, 1938, n.51, p.156).

De fato, os bacairis compreendiam o mundo sobrenatural como uma possibilidade de intervenção no mundo real, o que fazia deles habitantes de um mundo mágico. Conforme explica o pesquisador Fernando Altenfelder Silva (In: Coelho, 1993), os bacairis do sexo masculino penetram o mundo sobrenatural através do fumo *petüm* (levemente

narcotizado) e, pela ação sobre o que grosseiramente pode se chamar de espírito (*iamūra*), modificam no mundo anímico seu correspondente no mundo real. A roda de fumantes, ao final da tarde, figurava como portal de acesso de adultos do sexo masculino para o mundo mágico. Ainda segundo Altenfelder Silva, “Karl von den Steinen descreve essas sessões, das quais participava, quer nas aldeias bacairis quer em outras aldeias que visitou. Mas von den Steinen não demonstra ter alcançado seu significado [...]” (Idem, p. 336). Para Karl von den Steinen, esta dimensão parecia ser inacessível, algo que não era para seu narrador Antônio.

Este caso ajuda a desenhar um outro traço do ouvinte: ele era o viajante que não se permitia aceitar a relação sobrenatural/realidade/magia. Se há, por um lado, motivo para conhecer a fundo essa relação, no sentido de estudá-la e explicá-la, por outro, ela continua distante do universo de representação do ouvinte. Por isso, ele também está tentado a chamar a atenção do narrador para sua lógica, exigindo dele explicações que não fazem parte de seu cotidiano e de suas narrativas. Dessa maneira, von den Steinen provoca um embate discursivo mediante a recusa da interferência do mundo sobrenatural no mundo real. Isso limita seu envolvimento.

No reverso do olhar do viajante, encontram-se os mecanismos pelos quais Antônio assegura legitimidade, apesar dos questionamentos de von den Steinen. É, pelo contrário, ao tempo mítico a que o narrador recorre quando quer reafirmar sua autoridade de porta-voz bacairi. A citação acima deixa isso bem claro: “antigamente o sol não era quente”. Do ponto de vista de um contato intercultural, a fala do narrador revela-se como uma estratégia interessante, pois se apóia numa base temporal pela qual o passado referenda a narrativa no presente, mesmo que ela não seja condizente com os fenômenos da atualidade. Entre as várias possíveis respostas, o silêncio, a lógica sobrenatural e o tempo mítico resumem o tipo de reação do narrador ao embate proposto pelo ouvinte.

De quando em quando não ocultava a Antônio o meu ceticismo, mas poucas vezes, porque ele ficava bastante sensibilizado, o que se dá com todo crente em face duma objeção cuja verdadeira razão de ser não pode ser posta em dúvida. Então ele se calava melindrado ou explicava o estado atual como produto de feitiçaria ou, na maioria dos casos, dizia simplesmente: “hoje em dia não é mais assim, mas antigamente foi”. (Steinen, 1938, n.50, p.118).

A tônica das interferências de um ouvinte ativo, como von den Steinen, será a competência do narrador para contra-argumentar. Não se pode esquecer de que o contato entre o camarada e o viajante, nesse caso, vem de longa data; suas conversas foram

entabuladas por um período de quase dois anos. O fato de Antônio estar com von den Steinen desde a primeira expedição, em 1884, já os tornam - narrador e ouvinte - menos desconhecidos um do outro. A forma como von den Steinen põe em xeque as histórias de Antônio não dispensa uma certa proximidade e confiabilidade mútua preexistentes, para além de situações de contação. Ambos apresentam interesses dessemelhantes nas conversas entabuladas ao longo das paradas. Enquanto von den Steinen corre em busca de peças alocadas numa tradição oral para emendar um disforme quebra-cabeça genealógico, Antônio, então com pouco mais de vinte anos, quer falar de si e de como ele percebe e atua sobre as coisas do mundo. Os diálogos revelam, desse modo, um narrador benjaminiano e trazem elementos que enriquecem a paisagem oral. Identidade, crenças, formas de narrar e, de maneira contundente, a intenção de persuadir são algumas das observações lançadas na escritura de Karl von den Steinen sobre a voz de Antônio.

Quando a identidade é a tônica das conversas, imprevistos e discordâncias atuam como fagulhas dentro de uma câmara inflamável. Se os bacairis não desvinculam o mundo mítico da realidade, as lendas para eles têm, de imediato, uma ligação com as coisas de seu dia-a-dia. Questionamentos inesperados abalam certezas e provocam necessidades de respostas. O narrador, ao sentir que o chão não está mais sob seus pés, tende a realçar uma intenção: no caso, a de que seu comunicado é verdadeiro. Daí, o relato inspira tradição; porém, no momento em que está sendo atualizado, expressa estratégias de sobreviver em meio à batalha discursiva, que se opera durante a performance. Por isso, o sentido da poesia oral está sempre em aberto; a relação enunciado (o que se comunica, linguagem textual), remetente (narrador), destinatário (viajante) e referente (aquilo do que trata o enunciado, linguagem discursiva) não são fixadas.

Naquele tempo a lua era formada de penas de japu, o sol era de penas de tucano e da arara vermelha, e o arrebol de penas de tucano. Era isto que ensinavam os antigos. Se agora, como o senhor diz, não é mais assim, eu não sei nada disto e ninguém sabe. Então alguém deve ter soprado para o sol ficar como fogo. (1938, n.51, p.157)

Eis como rebate Antônio a von den Steinen.

O novo sentido vai se constituindo, de acordo com o exemplo acima, a partir das respostas que o remetente busca dar para atender à ausência de uma lógica apontada pelo destinatário. O narrador engendra explicações que permitem conjecturar outras narrativas e que, provavelmente, seriam desnecessárias, caso não houvesse questionamento. O referente muda e, com ele, o sentido. Mesmo assim, pairam no ar dúvidas sobre quem

soprou para acender o sol e em quais circunstâncias o fez. São lacunas abertas que exigem ser preenchidas e que, ao serem articuladas a outras histórias para preenchê-las, nunca deixam o texto completamente fechado. O peso do “silêncio melindrado”, o argumento da feitiçaria ou do tempo mítico somam perdas e ganhos de Antônio nos embates travados com von den Steinen.

O narrador começa, então, a criar expectativas sobre seu ouvinte. Se aceita participar do embate, deve engendrar estratégias para se sair melhor. As formas de persuadir às vezes deslizam por vãos muito sutis do jogo de linguagem, ligando previamente o mítico ao real, por meio da comparação:

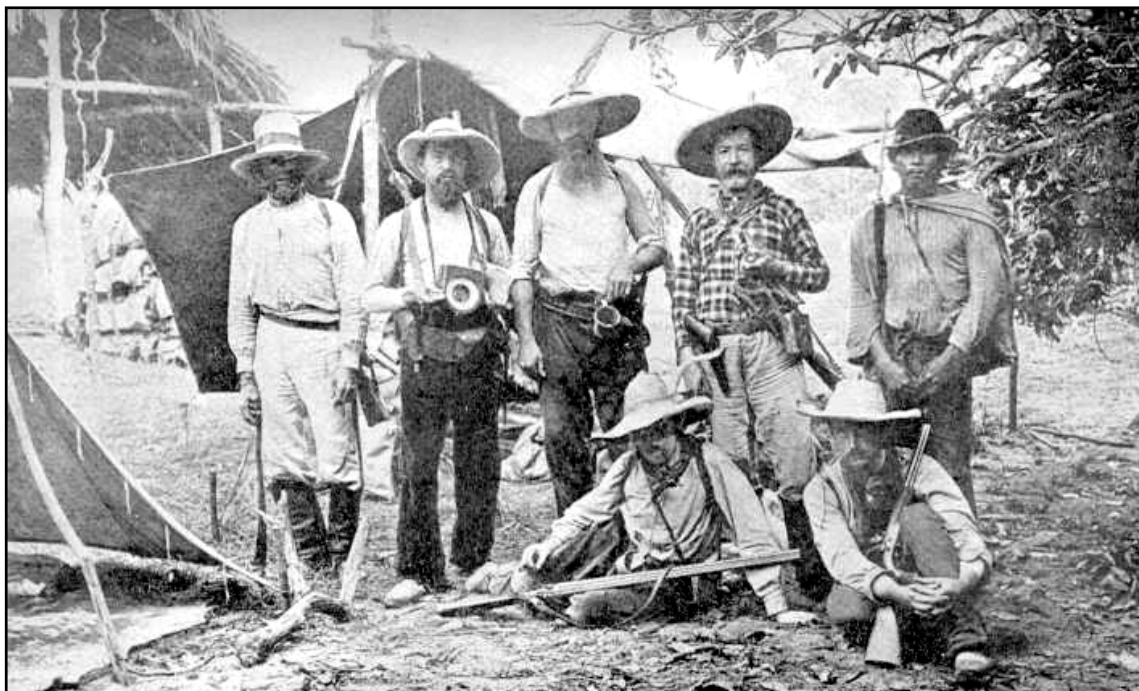
Então Kame levantou-se e disse: “dormi bem”. “Não”, exclamou Keri, “absolutamente não dormiste! Um jaú te tinha engulido”. Daí em diante os dois não queriam saber mais nada do Ronuro; chamaram um pato e mandaram-no levar a água. O pato levou o rio para diante, e os meninos – que naquele tempo, como Antônio lembrou a título de comparação, tinham a idade do filho de um alemão de Cuiabá, nosso conhecido, isto é, cerca de oito anos – foram ao Paranatinga, que continuava esperando com paciência. “Esta água”, disse Keri, “queremos levar”. (1938, n.51,p.159)

Ao comparar Keri e Kame com uma criança conhecida de ambos, Antônio não apenas está em plena atualização da narrativa oral, como também aproxima os heróis míticos da realidade. Tendo em vista que as narrativas orais contadas por Antônio são dotadas de muito poucos detalhes, esta comparação não é casual. O narrador, ao se valer de uma experiência comum a ele e ao estrangeiro, está, entre outras coisas, indicando os caminhos para a percepção do narrado. Com isso, a compreensão está sendo facilitada à proporção que o mundo sobrenatural é traduzido para o natural.

Outra estratégia recorrente no narrador Antônio é a expressão de sentimentos, ajustados à narrativa: “‘Mero *safada*’ (Antônio odiava-a, do fundo da alma) ‘não foi enterrada, ó não, foi queimada’” (idem, p. 155). A história a que se refere von den Steinen revela a origem de Keri e Kame. A ação está centrada em três personagens: Nimagakaniro, casada com Oka (o jaguar), filho de Mero. Nimagakaniro come ossos de dedos de bacairis e engravida-se deles. Mero, que odiava e comia os bacairis, mata Nimagakaniro. Oka desiste de matar Mero porque era sua mãe. Kuara, um outro jaguar que aparece com um fim específico, abre o ventre da defunta e tira os gêmeos Keri e Kame. Estes, mais tarde, ao ficarem cientes dos acontecimentos, voltam para se vingar de Mero, assassinando-a. A expressão de ódio, detectada por von den Steinen na fala de Antônio, não é uma simples comunicação de um estado subjetivo do narrador, ela também é condutora de tensão na narrativa. Antônio dá a impressão de estar revivendo a ação de seus heróis, enquanto o

tempo mítico está sendo presentificado. É tentador falar em dramatização, pois fica evidente que o narrador empresta a voz a Keri e Kame e, igualmente, a outras personagens, como à própria Mero (“apesar de que esta os recebesse com a expressão amável: ‘ó meus netos’”). Ao estampar em sua voz marcas emotivas, o narrador conduz seu ouvinte para o *hic et nunc* da narrativa mítica, tornando-a também mais convincente. Em outras palavras, os artifícios metalingüísticos da voz ajudam a criar um campo de atração. Esse campo de atração age sobre o destinatário com o objetivo de tentar envolvê-lo e provocar nele os mesmos sentimentos transmitidos pelo remetente.

Antônio é apresentado como um narrador fiel ao que ouve, embora o uso da tradição confira às narrativas orais, nas circunstâncias em que são atualizadas, sentidos diversos. Nenhuma pista é dada quanto às combinações e às variações de uma mesma lenda ou mito relatado(a) por Antônio. Isso, todavia, será uma informação importante para uma abordagem diacrônica. Aqui, ao contrário, parte-se do pressuposto de que toda a narrativa oral já é em si resultado de uma transformação e é enquanto performance que deve ser apreendida. Daí, abre-se uma outra janela para compreender a poesia oral, a que diz respeito à cultura oral no cotidiano bacairi. As atualizações geram versões às vezes bem diferentes umas das outras. Sobre Keri e Kame, observa von den Steinen: “Embora a lenda tenha um final tão melancólico, cada qual dos meus interlocutores tinha a sua opinião própria” (Idem, p. 162). O exemplo mais interessante das atualizações é a do camarada Caetano, ao contar que Keri virou o imperador do Rio de Janeiro, condicionando a vida de todos os bacairis ao bem-estar do monarca. Trata-se de uma leitura que funde o momento político, então atual, ao tempo mítico. O cacique Felipe, por sua vez, limita-se a dizer que Keri foi do rio para o mar e lá permaneceu. Já Antônio, “ficou fiel ao texto da lenda como lho transmitira a mãe. Entretanto, em outra circunstância indicou que Keri morava no céu, e que tinha sua casa onde nasce o sol. ‘Então Keri é o Deus, de que vos falaram os portugueses?’ ‘Não, esse é um outro, de que não sabemos nada. Keri é o avô dos Bacairis’” (Steinen, 1938, n.51, p.163). Dessas três versões chega-se à conclusão de que o narrador bacairi assimila, adapta ou refuga eventos sociais a ponto de reinterpretar seu fabulário. Uma narrativa é uma sucessão de escolhas feitas durante o jogo de linguagem.



Em pé, da esquerda para direita: **Januário; Peter Vogel; Karl von den Steinen; Luiz Perrot; Antônio.**
Sentados: **Guilherme e Paul Ehrenreich**

Antônio pertencia à última aldeia de bacairis ditos “mansos”, isto é, os que foram convertidos ao cristianismo no início do século XIX (Inge Thieme, In Coelho, 1993); e é tido como um índio “semicivilizado” (Egon Schaden, In: Coelho, 1993). Na foto extraída da edição da *Revista do Arquivo Municipal*, ele aparece com calças, despido de qualquer indumentária indígena.⁴² Seu corpo, despojado de pinturas e plumas bacairis, já se confunde com o de qualquer outro cidadão de Cuiabá. Apesar disso, pela voz, Antônio demonstra ter suas raízes muito bem fixadas no panteão mítico bacairi, desconhecendo preceitos cristãos, o que estaria ajudando a impedir o sincretismo religioso em seu imaginário. No mais, ele é o narrador para quem a oralidade propicia muito mais que o fabulário mítico de Keri e Kame.

Antônio sabia dar os nomes de todos os seus antepassados até ao de seu bisavô Marinkara, o qual, pelo que dizia, morara perto do Salto do Paranatinga; calculando-se cada geração com 30 anos, remontaríamos, assim, até a primeira metade do século dezoito. Admitindo que a comunicação mereça confiança, teríamos – o que deve tomar mais ou menos como limite natural para uma tribo que não conhece escrita e que carece de portadores especiais da tradição – uma transmissão oral e pessoal remontando até ao avô do avô. Se, levando em conta as diferentes idades da vida, acrescentarmos mais duas gerações, teremos atingido, incontestavelmente, o limite extremo de credibilidade.

⁴² Atribuo os créditos desta foto a Wilhelm von den Steinen, principal desenhista da expedição e também um dos dois fotógrafos, de acordo com Renate Löschener (In: Coelho, 1993). Paul Ehrenreich foi o fotógrafo principal da segunda expedição de von den Steinen ao Xingu. Notem que Ehrenreich aparece na foto.

Nenhum dos nossos índios duvida de que com esses antepassados tenhamos chegado ao tempo em que Keri e Kame buscaram o sol. (idem, p. 145)

A cultura oral é mais complexa do que a poesia oral que dela brota. O narrador é também parte desta cultura. Ele colabora para sua manutenção à medida que a pratica. Também, através dela, ele ordena seu modo de ser e de transformar as coisas do mundo. No caso de uma sociedade oral, como a dos bacairis, a prática cultural repercute, entre outras coisas, na rememoração (atualização) de histórias. Ao contar a história, transmitida por sua mãe na sua antiga aldeia, Antônio está contando a história do mundo através das ações de Keri e Kame. Há nela um sentido coletivo porque é a história dos bacairis; com ela, advêm ritos, e outros costumes. Mas também há em suas narrativas a presença do “eu” que a percebe e a molda. Por isso, no epicentro do embate discursivo entre Antônio e von den Steinen reside a diferença. O olhar de Antônio extrai destas histórias algo sagrado, que o olhar do etnólogo não alcança. A narrativa, para esse bacairi, é muito mais do que uma explicação científica de sua origem, porque vida e magia estão interligadas numa mesma dimensão. O caráter transitório da vida abre para incalculáveis possibilidades de alteração de significados de uma narrativa oral. Ou, como observa John Walter Ong, numa cultura oral “os significados da palavra nascem continuamente do presente, embora os significados passados obviamente tenham moldado o significado presente em muitos e diferentes aspectos, já não reconhecidos” (1998, p.58). O papel do narrador, numa cultura oral, é, entre outros, o de ajustar o significado da palavra ao presente, e ele faz isso emprestando sua voz às narrativas míticas de sua aldeia. Logo, o registro do viajante não representa nunca um estado acabado do fazer poético pela voz.

*

O estudo destas fontes escritas pontuou alguns sentidos gerados pelas narrativas e versos de narradores/cantadores de outrora, sobretudo, em Mato Grosso. A aplicação da análise sincrônica acaba por desmanchar a urdidura do texto, raspando a paisagem oral fossilizada na escritura do viajante. Por mais opaco que seja o registro da paisagem oral num relato, ele traz em si as marcas de um ouvinte e, dessa forma, abre margem para auscultar uma voz poética. Nesse sentido, em algumas escrituras é possível vislumbrar estratégias de narradores, como no caso de Antônio, para afirmar uma certa autoridade sobre o que conta. Arma-se, então, um grande palco para os narradores, onde a poesia, como texto principal, pode disfarçar-se em crônica, pode provocar o riso ou a angústia e

conduzir o narrador ao encontro de sua identidade. Essa voz poética, quando desencravada da escritura, mostra que a viagem é muito mais que o retrato do pitoresco, quando se desloca, no tempo e no espaço, pelas trilhas do imaginário. Além de denunciar o risco de uma leitura em que a poesia oral se encontra engessada, esta parte traz outra contribuição, ao alertar para o embate discursivo. Para o pesquisador da poesia oral, o relato de viagem assemelha-se em certo ponto com o trabalho de campo. São registros feitos por ouvintes que, *a priori*, não compartilham das mesmas significações dos narradores. Há nestas fontes traços do discurso de um ouvinte que, de modo sutil e até sub-reptício, se impõe e, quando não, agarra-se às entrelinhas do texto transcrito ou compilado. Logo, munido destas reflexões parto, a seguir, para uma problematização do processo de construção das fontes orais. Para tanto, iniciarei com um relato de minha viagem para o mundo possível do narrador Silvério.

parte II

Um convite ao mundo possível

[do modo como fui penetrando o mundo possível do Pantanal e reconhecendo nas falas dos entrevistados uma identidade pantaneira. A percepção do narrador entrevistado como um ouvinte-leitor]

Consideremos os outros mundos possíveis como se os olhássemos a partir de um mundo privilegiado dotado de indivíduos e propriedades já dados, e a chamada identidade através dos mundos (*transworld identity*) converte-se na possibilidade de conceber ou de crer em outros mundos a partir do ponto de vista do nosso. Refutar este modo de ver não significa negar que, de fato, só temos experiência direta de um único estado de coisas, a saber, deste em que existimos. Significa apenas que, se queremos falar de estados de coisas alternativos (ou mundos culturais), é necessário ter a coragem metodológica para reduzir o mundo de referência à sua medida. Até lá, apenas podemos teorizar acerca dos mundos possíveis (narrativos ou não). Se nos limitarmos, simplesmente, a viver, então viveremos no nosso, à margem de qualquer espécie de dúvida metafísica.

(Umberto Eco, *Leitura do texto literário: lector in fabula*)

1

Entrando no mundo de Silvério: *postscriptum* de um diário de campo e outras reflexões

Excertos de um diário de campo & outras lembranças

15 de julho de 1996. O primeiro contato com Silvério se deu na fazenda Leque, Pantanal da Nhecolândia, na época propriedade da Embrapa, localizada ainda no município de Corumbá. Silvério, juntamente com um ajudante, mais novo que ele, arrumava a cerca. O motorista o apresentou, ele apenas me olhou e abaixou a cabeça em sinal de cumprimento. "Silvério, este moço é lá da universidade, disse qui qué ouvi uma daquelas mintira que cê conta!", falou o motorista. Pensei, momentaneamente, que estivesse tudo perdido: como conseguir um depoimento de alguém, que de início é chamado de mentiroso? Silvério nada comentou, abaixou a cabeça e soltou um sorriso tímido. Recebeu os mantimentos da minha estada na fazenda. Dispensou o motorista. Eu me instalei e voltei para o campo onde ele trabalhava. Tentei puxar conversa e desfazer a má impressão da apresentação. Fui fazendo perguntas inúteis, pela obviedade que suscitavam, mas que, por outra parte, demonstravam meu interesse pelas coisas dele. Todas as respostas eram lacônicas. Lá pelas tantas, ele se abre: "Cê é da universidade, é?". "É, eu tô, na verdade, gravando essas história, que os pantaneiro antigo conta...". "Já veio uma dona lá de Campo Grande aqui atrás de mim, eu já contei um monte de causo pra ela".

Ficamos em silêncio por quase um minuto, ele estava tentado a resistir, a não aceitar a velada imposição que eu e o motorista, que era além de tudo seu chefe, fazíamos. A "dona" a que ele se referia era a lingüista Albana Xavier Nogueira, então professora do Ceua (Centro Universitário de Aquidauana, um dos campi da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul) que, pela década de 80, havia feito um levantamento dos diversos falares pantaneiros.

"É que aquela dona, seu Silvério, fez um outro tipo de trabalho, esse aqui é só sobre história do tipo mãozão, curupira, minhocão, estas história de fantasma...". "Isto tudo é papo pra mentiroso!", respondeu ele secamente. Daí, eu tentei contornar a situação, romper o cerco por ele armado a fim de evitar contato. "Pois é, tem um pessoal lá da Nhumirim (outra fazenda da Embrapa), que me contou um monte de história,

disse que o senhor sabia de uns causo aí...". "O que eu sei de causo é arrumar uma cerca, é bagualhar, é trabalhar no curral... Vocês tudo que têm diploma, garanto que num sabe fazê isso tudo! Eu sei lê, assino meu nome, mas o meu livro é tudo isso aqui, é o Pantanal. O Pantanal é a minha escola! Este livro você num tem na sua escola".

Estava inclinado a pensar como Silvério. Naquela noite refleti muito sobre tudo o que havia visto e ouvido. Silvério havia invertido as posições. Colocava indiretamente algumas questões fulminantes para mim, que me acompanham, de certa maneira, até hoje. O que eu queria com o mundo dele, uma vez que tínhamos dois mundos-livros - diferentes embora compatíveis? Por que eu não faria uma tese com base no cânone ou em outros escritores? Por que eu queria aquele mundo-livro Pantanal? Sim, eu tinha que saber isso, a resposta mais simples, formulada de chofre, era "porque estas histórias que o senhor conta, esta experiência que o senhor tem, se não forem gravadas vão se perder com o tempo". É claro que esse pensamento traz nas entrelinhas o forte indicativo de uma arrogância acadêmica. Ao dizer isso, estava também afirmando que a cultura oral de Silvério não existiria se não fosse a minha, escrita. Pura balela. A tradição nunca dependeu de nenhum homem de gravador ou bloco de anotações para sobreviver. Eu, como pesquisador, necessitava enxergar-me como peça do jogo da linguagem. Não apenas promover a *mea culpa*, mas recorrer à justificativa e aos objetivos que estavam por detrás desta visita a Silvério.

Não me lembro bem do ano em que tive este *insight*, foi bem depois da minha visita a Silvério, quando adentrei o acervo de obras raras da Unesp de Assis. As prateleiras estavam com cheiro de morte, cheias de livros quase intocados. Sem público, longe de um acesso fácil, pois a visita era assistida, todo aquele conteúdo fenecia. E não era só o setor de obras raras. Lembro que entre os colegas de turma no Mestrado, questionávamos se não estávamos prontos a escrever um trabalho para "os ratos da biblioteca". Pairava sobre o processo de produção, ao qual estávamos submetidos, a ansiedade de ser lidos, de ter um público seletivo que, pelo menos, refutasse tudo o que havíamos dito, antes que os ratos literalmente roessem nossos exemplares de teses e dissertações encadernados em capa dura.

Estranha cultura se produz na academia. Eu estava disposto a romper a endogeneidade de livros que geram livros e tornar-me parte de um público ouvinte. Tenho consciência de que nunca rompi com isso, nem poderia, pois isto seria contrário à tradição acadêmica, no sentido de

que, na prática, uma tese precisa se afirmar numa antítese buscada em outras obras, outros livros.

Talvez Silvério nunca leia isso, nem fique sabendo o que despertou em mim. Em poucas palavras ele fez com que eu questionasse o meu mundo antes de querer saber mais sobre o dele. “O que o seu mundo quer ter com o meu?” Essa pergunta ainda me martela, e, quem sabe, um mergulho no meu “eu” poderá me trazer algumas respostas. Por enquanto, prefiro continuar mergulhando no Pantanal e no mundo de Silvério, ou, pelo menos, no que ele começou a desvendar para mim...

Aquela noite de 15 de julho não foi das melhores, dormi sob o calor insuportável da região, pernilongos, o bolor e a umidade do quarto atingido pelas últimas cheias, e as nada amigáveis pererecas saltitantes. Acordei com o som das curiacas na palmeira de minha janela. A paisagem matutina contrapunha-se fortemente aos meus tormentos noturnos, os bichos emplumados e a flora davam um espetáculo de cores como nas fotos de revistas e flashes da TV. O primeiro olhar da paisagem me lembrou o Pantanal televisivo, embora eu soubesse que o Pantanal não era só aquilo. Fui para o café na casa de Silvério. Pão francês, margarina, leite de caixinha, café solúvel. Nada se diferenciava dos produtos expostos nos corredores de matinais dos grandes supermercados. Aquilo me intrigou profundamente, porque esperava encontrar a família ligada profundamente à terra e tirando dela o alimento necessário à sobrevivência. O não atendimento de minhas expectativas revelava meus próprios preconceitos. E só depois, com muita sutileza, fiquei sabendo que a Embrapa fornecia os mantimentos comprados na cidade com o salário de Silvério. A fazenda Leque estava quase desativada e não produzia nada.

Depois dos cumprimentos, Silvério foi logo me perguntando o que eu queria com ele, se tomaria muito tempo, que ele precisava consertar os postes da cerca e por que a fala dele seria importante. Eram muitas perguntas, e a minha resposta, naquele momento, foi a do acadêmico onipotente, colocada num tom amigável: “preciso de seu relato, seu Silvério, porque tudo isto que o senhor sabe fazer vai se perder se a gente não gravá.” Ele me olhou desconfiado, é claro que não aceitava aquilo como resposta. Saiu e foi para o trabalho. Eu realmente não havia aprendido a lição do dia anterior. O meu discurso alentava toda uma tradição de pesquisas folclóricas feitas neste país, na qual o pesquisador de campo sempre saía “vitorioso” perante o entrevistado, conforme lembra Hubert Fichte.

Percebo, hoje, que estava lá porque Silvério sabia ler o Pantanal através de um código que eu ignorava. Era ele o leitor e o professor, e

eu, o seu espectador e aluno. No confronto entrevistador/entrevistado, eu não fui vitorioso porque, no fundo, Silvério entendia minha resposta como inócua. Ele sabia mais ou menos onde eu queria chegar e também tinha consciência de que possuía a chave para abrir o mundo possível do Pantanal. Se falasse sobre o Pantanal, como falou, seu discurso se revelaria um convite para participar deste mundo.

Eu aceitei. Esta pesquisa é, em essência, um aprendizado, um desejo de compreender a oralidade do Pantanal. Mas, se fosse essa resposta, ainda faltaria dizer: por que o Pantanal? Por que abdicar de um trabalho na biblioteca, de uma investigação a partir do que foi escrito e no qual a questão literário x não-literário não é pertinente? Não era o exótico da TV e das revistas que me atraía para aquelas terras, mas seus mitos, lendas, contos populares e o prazer de ouvi-los. Era a voz que comunicava sentimentos difusos e incompreensíveis, fazendo-me sentir parte daquilo tudo: ouvinte e, também, quase co-autor.

O mundo da linguagem se tornava possível por uma espécie de “escritura natural” das coisas. Eu queria encontrar um sentido humano naquelas histórias e, na verdade, elas me tornavam mais humano. Contrapunham-se o sentimento acadêmico e o humano. O primeiro me direcionava para “o que se ouve”, o outro, para “o que se sente ao ouvir”.

Este é o tipo de pesquisa no qual há um envolvimento com o objeto, e a menor tentativa de afastamento interfere nos resultados. A pesquisa é o homem com todas as reações, conscientes ou não. A captação deste sentimento, presente no momento da escuta, leva-me a me entender como parte do objeto, uma vez que interajo com a narrativa.

Assim, minha voz de pesquisador ressoava algumas sugestões, com o fito de fazer com que o narrador contasse aqueles causos de assombração, que as pessoas costumam contar, numa tentativa de estimular suas lembranças durante a entrevista. Procurava também não interrompê-lo, mesmo quando ele me questionava, solicitando minha opinião, pois me preocupava em não estar interferindo nas histórias, e deixar a voz do narrador plena. Mas o que pude notar é que o narrador precisa de uma impressão do auditório, ele deseja outras pessoas ao redor trocando idéias, instiga a opinião do ouvinte, sugere pequenos debates. Dona Teodolina, a esposa de Silvério, era todo o tempo requisitada por ele para contar alguns de seus causos, mas, talvez inibida pela entrevista, não atendia aos chamados. Logo percebi que eu não era um ouvinte ideal, pois nessas rodas de conversa, que geralmente são acompanhadas de um tereré, o ouvinte se transforma em narrador, compartilha, exerce também

uma autoridade, que o faz ser notado e o aproxima do grupo. Há uma sociabilidade na roda de tereré, que uma entrevista dificilmente capta.

Uma entrevista, por ter como matéria a memória, transcorre ao acaso. As impressões do narrador sobre mim, sua disponibilidade para conversar, as histórias de que se lembra, a ordem com que vão aparecendo os assuntos e a maneira como são encadeados extrapolam a fixidez do método pelo qual se busca dar uma ordem aos assuntos de que pretendo tratar, assinalados num roteiro de entrevista.

Não me dei conta, naquele momento, da imbricada rede de histórias que expressava Silvério, da forma como ele ia constituindo seu mundo. Estava dentro dos mecanismos que a ativavam: eu era o ouvinte impressionado e muito próximo de uma luz que me ofuscava a visão. À noite, no ermo, qualquer barulho me lembrava que poderia ser testemunha de uma história de lobisomem, mãozão ou bruxa.

Quatro anos depois começo a desfiar aquela contextura. Aos poucos, fui percebendo que Silvério era um leitor de mim em princípio, e do Pantanal, lendo-o com base no saber narrativo. Não é na ênfase aos mitos que sua entrevista me chama atenção. São curtos e bem resumidos os relatos sobre o mãozão e sobre o lobisomem. Ao contrário de outros narradores como seu Vadô, seu Natalino, seu Roberto Rondon, Vandir, Dirce, Silvério traz muito pouco do imaginário e do sobrenatural pantaneiros. Ele demonstra, principalmente, sapiência e uma profunda reflexão no tocante às relações entre modernidade e tradição. Vai confrontando o ontem e o hoje, ao passo que daí surge sua definição sobre o Pantanal. O Pantanal que eu queria, tradicional, residia em sua memória. Para captá-lo, era necessário estar pronto para saber ouvir Silvério, quando ele me convidasse.

Iniciei minha viagem no mundo da palavra de seu Silvério, como, certamente, haviam feito outros viajantes solitários, com outros narradores...

Postscriptum

Sílvio Romero, em seus estudos pioneiros sobre o folclore brasileiro, sempre foi cético quanto à importância de coletar os cantos e contos antes que desaparecessem. Contudo, há uma grande importância nessas coletâneas de histórias populares e na difusão dessas histórias, contadas ou cantadas pelos repentistas, cordelistas ou pessoas do povo, em seus á-bê-cês, desafios, modinhas etc. No que diz respeito aos mitos e às lendas de Mato Grosso, há várias gerações de escritores que sobrepuseram sua voz à dos pantaneiros,

inspirando a pena com a manifestação mítica. Esses trabalhos possuem seu valor, tendo em vista que sugerem um deslocamento do olhar para o “periférico” e a maioria acentua o exotismo, o trato com o diferente, o apego passional pelas coisas da terra e a redução da manifestação oral à escrita. Tais textos merecem ser problematizados para que se possa mostrar sua profundidade, a capacidade de o autor transformar o mundo de referência, a linguagem poética e até as discrepâncias entre o narrador de histórias e o escritor. Desse modo, dizer que as manifestações orais se acabarão se não forem registradas soa como justificativa ingênua e simplista, pois, na verdade, ela apenas serve para inverter os papéis: o pesquisador deixa de ser o beneficiado para se tornar o beneficiador. Demonstra, em outros termos, uma pujança do escrito sobre o oral, um embate discursivo desenvolvido no campo de investigações das poéticas orais.

A cultura escrita causa a impressão de que o livro é imortal e os relatos orais, perenes. Por tornar-se matéria, ocupar espaço nas estantes, acredita-se que o que é escrito nunca fenecerá e que, nesse sentido, a memória dos feitos e pensamentos humanos estará salvaguardada. Deixando de lado as diferenças de estruturas do pensamento (noéticas) entre o oral e o escrito, o livro, como suporte para armazenamento de dados, torna-se instrumento semelhante às fitas magnéticas, K7 ou VHS, tendo em vista que armazenam o significante, pelas quais ficam gravadas vozes e imagens. Se não houver um público interessado numa obra escrita, se esta obra não romper, valendo-me de um conceito caro à Estética da Recepção, o “horizonte de expectativas” de um leitor, ela estará fadada num determinado momento ao esquecimento. Uma obra, para se manter viva, deverá estar em sintonia com um público leitor. Em certo sentido, o mesmo processo ocorre em relação à cultura oral. Paul Zumthor, no ensaio “Tradição e esquecimento”, observa que certos temas circulam num determinado momento, desaparecem e voltam a circular. Em síntese, a obra se efetiva como arte se atender às necessidades do leitor num determinado momento. Parafraseando Jorge Luís Borges, pode-se dizer: conheceria a literatura do século XXI, se conhecesse o leitor deste século. A fita magnética traz em si uma combinação de palavras e conteúdos, um registro desta voz/imagem; se ninguém se interessar pelo seu conteúdo, ela será apenas mais uma forma de armazenamento da voz, inscrição do significante. Não é em razão dela que as histórias orais sobrevivem, mas aos vários sentidos que podem circular através desse significante “retido”.

Hubert Fichte alerta para isso em sua pesquisa sobre os ritos de iniciação no candomblé. Para ele, pressupor a participação do pesquisador nesses rituais é também estabelecer uma escolha entre a ciência e a magia, que muitas vezes implica a traição da segunda em favor da primeira. O etnopoeta assevera

O escritor e pesquisador pode se valer de dois meios para se inteirar a respeito do ritual de iniciação:

Pode se submeter às regras da religião e percorrer, ele próprio, o caminho da iniciação, ficando, assim, preso à regra do segredo.

Ele precisa trair o segredo, com todas as conseqüências psicossociais, se quiser satisfazer às exigências da descrição científica.

Escolher a segunda opção, que é meu caso, significa declarar-se escritor e pesquisador e, mantendo uma certa distância, coligir e comparar os dados. (Fichte, 1987, p. 190)

A faceta pesquisador-traidor desenhada por Fichte leva a pensar em duas questões. Deve-se compreender o estudo do pesquisador em particular pois, nas religiões afro-americanas, a revelação de certos segredos é punida com mortes e todo tipo de expiação sob a responsabilidade dos deuses. O iniciado deve ser guardião de um segredo, o que implica a preservação de rituais que devem ser desconhecidos da grande maioria. A primeira questão é: por que eles devem ser guardados? E a segunda é: até que ponto somos traidores?

“Guardar” é tornar o rito especial, uma forma de garantir sua sobrevivência. Não à parte, a vulgarização do rito permitiria mudanças, distorções, descrenças. Em razão disso, o iniciado é também alguém especialmente eleito para tal função. Há, na transmissão de um saber puramente oral, mecanismos que tentam impedir variações de um relato no decorrer dos tempos. A escolha de alguém especial para isso, no caso um guardião não-profano, é um desses mecanismos. Sob outro prisma, a presença do pesquisador revela-se estranha em uma comunidade. É como se existisse um mundo e, para adentrá-lo, não bastaria o desejo, seria mais do que nunca necessário o convite. Esse convite é precedido de provas e tarefas pelas quais o candidato à iniciação deve passar. No caso de Fichte, estas tarefas estão bem claras, raspagem dos cabelos, vestuário adequado, proibição de determinados alimentos, isolamento etc. Em outra esfera, como na entrevista realizada com seu Silvério, tais provas também são arquitetadas no cumprimento do pacto entre narrador e ouvinte, pacto esse que permite, por um lado, que se conheça o mundo do narrador e, por outro, que ele não seja traído. A necessidade, por parte de Silvério, de firmar a veracidade do relato, bem como as perguntas feitas permitem ao entrevistado construir uma visão sobre seu interlocutor, de

modo a ter uma percepção sobre se deve contar certas passagens de sua vida e quais deverão ser silenciadas.

Assim, o resultado de um trabalho de campo depende do grau de interação que é estabelecido entre o ouvinte (quando pesquisador) e o narrador (personagem, no teatro acadêmico, que recebe a rubrica de entrevistado). Retomando o trecho de Fichte, ele só conseguiu penetrar os “segredos” da magia africano-americana porque superou diversas provas iniciáticas. No mesmo estudo, acrescenta: “Creio que minha compilação dos acontecimentos durante o processo de iniciação do haitiano é tão completa quanto possível, uma vez que há anos sou amigo dos dois sacerdotes do vodu e posso comparar os depoimentos de ambos” (1987, p. 190).

Ainda sobre o caso Fichte, há um segundo ponto: à medida que o iniciado toma parte dos segredos de uma seita, ele a trai, pois os leva a público. Trair, para o etnopoeta, é revelar os segredos. Em geral, para os pesquisadores da oralidade, seria se omitir do relato, forjar uma escritura da performance e apresentá-la como um registro em sua totalidade. Há um caráter teleológico em toda pesquisa de campo, que faz com que a interação com o entrevistado seja efêmera, e se dissipe em prol de uma descrição “acadêmica”. Em outras palavras, por mais que se pesquise sobre o Pantanal, isso não tornará o pesquisador pantaneiro e somente a interação momentânea deste com o entrevistado permitirá ver o mundo dentro de uma ótica diferenciada. Pode-se atenuar essa traição ao mesmo tempo que o entrevistador não se coloca como se estivesse distanciado do mundo possível, mas se fazendo presente a cada descrição, porém possibilitando ao outro criar seu discurso, sem interferências, sem querer sair “vitorioso”.

Às vezes, uma postura em face de um entrevistado é delineada por escolhas que incidem sobre o modo como o pesquisador deve agir e interagir. Gestos, intervenções, palpites, silêncios, até aprendizado e aparência podem ser reveladores da presença do pesquisador no ato da entrevista. O narrador sempre acaba por fazer uma leitura da pessoa a quem ele está falando e, em muitos casos, essa leitura é que vai determinar o acesso, ou não, às fontes que tanto se quer ouvir e gravar. A fonte não depende somente do interesse pelo poético e pelo “estético”, mas, sim, do convite ao mundo possível ser captado. Ela é uma construção sobre cujas etapas o pesquisador não detém o domínio completo.

O trabalho de campo exige, conforme foi afirmado, uma interação do pesquisador com seu entrevistado. Por seu turno, os manuais científicos alertam para a necessidade de neutralidade. Ser neutro corresponderia à penetração num organismo sem agredi-lo ou exercer qualquer função dentro dele. O discurso da neutralidade implica uma sondagem, por meio da qual as diferenças entre observado e observador se mantenham; e, evitando que o observador se imiscua, o discurso da neutralidade abre caminho para sua vitória. Na prática, a neutralidade é tão falaciosa quanto impossível; ela, como é pressuposto, acaba por manifestar-se no ato da escritura pela isenção do pesquisador. A insistência em mantê-la durante o trabalho de campo pode truncar o relacionamento entre o narrador e o ouvinte. A mensagem do narrador é uma leitura de mundo dirigida ao ouvinte, até mesmo o solitário escritor pode pressupor um leitor, um narratário. Negar-se a ser público é também negar ao entrevistado a base sobre a qual ele vai armar seu discurso. O narrador precisa ser ouvido, é fundamental dar-lhe respostas, saber os modos de questioná-lo, de suscitar-lhe lembranças e compartilhar experiências, em suma, interagir com ele. Ser neutro significa inviabilizar a performance, uma vez que a situação performática depende da afinidade entre dois ou mais sujeitos.

Mesmo a entrevista de História Oral, na qual se valoriza o narrador, enquadra a voz dentro de um matriz comunicacional diferente da performance no cotidiano porque, ao inserir o pesquisador como um dos protagonistas, ela denuncia um modelo organizacional que visa a estimular determinadas lembranças. Apesar de as transcrições revelarem muitos elementos de uma cultura oral, sobram resquícios de um pensamento que a estrutura, a organiza e a engendra. Distanciada da entrevista, a comunicação entre os narradores apresenta uma casualidade, em que arquétipos são atualizados em textos orais que se alternam de boca em boca, numa sequência de histórias variadas. Na pesquisa de campo, são muito raros os momentos em que o narrador consegue descaracterizar e ignorar por completo os estímulos do pesquisador, fazendo com que o evento comunicativo se aproxime de convenções de narração adotadas pela comunidade narrativa da qual participa.

Para que esta outra situação seja evidenciada, é necessária a presença de ouvintes que se afinem com essas convenções. Isso foi possível verificar em entrevistas coletivas, cujos narradores, num determinado momento, anulavam a presença do pesquisador, trocando lembranças entre si, das quais fluíam vários causos. Mas se este encontro apaga os

princípios organizativos e as normas implícitas contidas nas técnicas da entrevista de História Oral, nele não deixa de haver uma lembrança estimulada, pois um narrador estimula o outro a contar determinados fatos. As histórias, desse modo, adentram um campo onde a referência a lugares, a pessoas e a fatos mais ou menos conhecidos de ambos e compartilhados é mais enfatizada; já que as narrativas tendem a abarcar um núcleo de personagens e um conjunto de ações comuns entre os narradores. Assim, a dinâmica entre os narradores constitui-se, sobretudo, pela justaposição de referenciais a partir dos quais vão sendo constituídas as atualizações. Na entrevista, pelo fato de esses referenciais não serem tão comuns, uma vez que o pesquisador geralmente não se relaciona com as coisas do mundo possível da mesma forma que o narrador, os estímulos são dados com temas mais amplos e imprecisos (família, trabalho, lugares onde morou etc.), que condicionam a narrativa a um ritmo de desenvolvimento contíguo, em vez da justaposição de histórias.

A transcrição das histórias compõe uma célula da performance, não sua totalidade. Não é o “mundo possível” em sua plenitude, mas um fragmento importante dele. Se se quiser estudar essas histórias a fim de percebê-las dentro do seu processo de criação e de produção de sentido, deve-se verticalizá-las para alcançá-las, como significado, numa extensão maior.

Esse registro traz uma dúvida quanto à “autenticidade” das fontes orais: elas seriam expressão “genuína” do narrador, como requerem os manuais de entrevistas, ou deturpação de uma performance? No caso, voltando ao momento da escuta, a interação do entrevistador, fundamental para a ocorrência da performance, não poderia conduzir o depoimento? Por outro lado, negar a interação do entrevistado em prol da neutralidade corresponde a um modo sub-reptício de autenticação científica das entrevistas. A saída é encarar o entrevistador como parte de um processo para, na transcrição e na análise, tentar ir apagando suas marcas. A noção mais contumaz da ciência, que mede a experiência pelas causas e reações de um fenômeno, não se ajusta à pesquisa de campo, pois tende a tratar as fontes orais como “recolha”. Isto é, como fenômeno, à disposição do cientista, para ser estudado. Esta confusão decorre da inadequação do termo: uma fonte oral deriva de um processo de “construção” e não de uma “recolha”. Há uma predisposição do narrador para erguer seu discurso e do entrevistador para participar desse jogo comunicativo. O registro, por mais que o entrevistador mantenha-se calado, dá-se em virtude de um discurso

específico concebido pelo narrador para responder (ou pelo menos tentar responder) às próprias inquietações, pois é pelas respostas e interpretações conferidas ao mundo que o cerca que ele encontra uma identidade. É, então, a construção do discurso que interessa como material a ser analisado.

Na construção da análise, o pesquisador procura “limpar” os elementos que denunciam a interação do eu com o outro, o que desencadeia um processo de “auto-exclusão”. Roland Barthes entende que esta exclusão nunca ocorre ao nível do “sujeito”, restando ao cientista excluir apenas sua pessoa (psicológica, passional, biográfica). Ou seja, o preenchimento do texto necessita de alguém que o faça (um sujeito) e, sendo assim, a objetividade plena no discurso “é um imaginário como qualquer outro” (Barthes, 1987, p. 16). A questão é que queremos “parecer verdadeiros” e nos respaldamos num discurso assimilado e lapidado pela história da ciência. Por isso, escrever em primeira pessoa poderia soar demasiadamente empírico, ao passo que o “se” reflexivo permitiria este suposto distanciamento em relação ao objeto. No caso da pesquisa com outros seres humanos, isto constitui uma espécie de teatralização, na qual a postura do pesquisador se bifurca: em campo, corresponde a uma interação com o entrevistado; no processo de escrita, à eliminação de vestígios denunciadores dessa relação.

Todas essas reflexões, suscitadas pelo *postscriptum* do encontro com seu Silvério, tendem a conduzir para uma questão maior: já que não é possível a construção da fonte oral sem a interferência do interlocutor, é possível deixar a voz do outro sair vitoriosa? Com essa pergunta a tiracolo inicia-se a viagem pelo mundo possível de Silvério.

Segue, então, uma longa transcrição da entrevista como forma de apresentar um pouco o modo como as narrativas míticas e lendárias chegam misturadas à própria história de vida. Elas encontram-se aqui em estado bruto, isto é, como parte de uma história oral de vida. No entanto, a entrevista de Silvério não está na íntegra, embora se encontre quase inteiramente transcrita. No trecho a seguir, a intervenção do pesquisador aparece em itálico, os cortes foram assinalados pelas reticências dentro de colchetes; procurei também reproduzir a forma como Silvério fala, não por entendê-la como incorreta e diferente da norma culta, mas sim por buscar preservar uma certa sonoridade e beleza inerente a seu falar. Prova disso é que nem as minhas intervenções foram poupadas do uso oral da língua portuguesa.

2

No mundo de Silvério

Gosto, gostei da vida até hoje. Eu acho que a vida pra mim foi muito boa, sabe? Até mesmo isso faz uma tradição com a gente, que um colégio não vai salvá muita gente mais, que tá fracassado já.

O povo antigo é um povo caprichoso, né? Tá cabando o povo que gostava de ensiná a gente as coisa de tradição, trabalhá, como trabalhá, como não, como fazê as coisa, hoje em dia não. Tem coleginho que ensina como tirá leite, pra ensiná tomá, pra ensiná num sei o quê, tanta coisa e acaba tudo os cara.

Ninguém fica operário como era antigamente: **formado pelo Pantanal.**

[...]

Cê vê que as pessoa desse Pantanal, tantas coisa que já viu, que a gente já passô. E as vez que a gente conta assim e o pessoal fala:

- Ah! Esse cara aí tá inventando, tá mentindo e só porque ele é antigo!

Ele fala pra mim, “cê tá mintindo só porque cê é antigo!”

- Ocê tá inventando só porque cê é antigo!

Ninguém vai vê isso daí. É:

- Ocê tá cum palhaçada!

Mas num é aumentando, as coisa era muito boa, muito bacana.

[...]

Salário mínimo é um X. O bom vem vindo, o ruim vem vindo, o péssimo vem vindo. Antigamente não era moda nisso aí. Conforme sua produção cê ganhava. Então ganhar todos pião ruim como peão...

Queria tá lá de cima, o salário puxa ocê pra lá. Agora o pião ganha mil eu vô ganhá mil também! Quer dizer que é uma coisa...

Hoje não: “Eu pago cem que é o salário mínimo. Pago cem!”.

[,,]

Hoje tem herdero, num tem nem um cavalo pra muntá.

É um troço caprichoso!

Muitos aí, nessa fazenda da firma que era antigamente, tinha o pai que tratava a lavora dela. Criado aí. Esse contava causo adoidado, tradição de 1864 e cacete... Contava cada coisa que os outro via até cabelo da unha.

É, o Pantanal é coisa.

Mas as precisão, vê se nós cuida dele na vida. Dessa tradição, desse cavalo. Tá quase acabando.

[...]

O cuzinheiro saía, por exemplo, 6 hora da manhã, 5 hora. E já sabia o ponto do armoço. E fazê o armoço. Saía que daqui dez hora, dez hora e meia cê tava lá, né?

Aí cê armoçava. Juntava as bruaca tudo e carregava esses burro. E andava. Ia pro pouso. Chegava lá com a janta pronta já.

Era muito boa a vida!

Tinha comitiva que tinha viola de pinho. E nego cantava moda de viola.

Tinha gente nessa comitiva: um tal de seu Horácio, Zé Negrero tinha viola. Eles cantavam. Eles puxam o pexe.

Muito bom.

[...]

Eu vi um engenhero aí. Quando tava fazendo a primeira estrada ali. Falei pra ele assim:

- Pra onde vai essa estrada?

- Isso vai pro rio Negro, navegá na enchente.

Falei assim:

- Ocê tá fazendo ponto desse pau aí?

- Tô! A água passa em cima disso aí.

- Ah rapaz!, cê num sabe que cê tá falando. Um dia quero mostrá pro cê.

Quando foi em 74 a água passô uns 80 cm aonde eu mostrei pra ele. Queria que ele viesse aí pra mostrá pra ele. Ele disse que fez levantamento de num sei quanto, num sei quanto, num sei lá, estudô num sei quê. Falei:

- Ó onde foi feito o estudo dele!

Isto são as coisas que a gente aprende vendo né? Num é o que tá escrito no livro, né?

Fulano falô que ano passado encheu tanto. Fui lá então e eu vi. Ele tava lidando cum uma pessoa que viu, né?

Aonde eu formei, num vai formá nunca, né?

[...]

Ó, eu acho que a escola pantaneira é uma escola muito boa. Porque ensina muita coisa pra gente, né? Difícil, né, ocê guentá esta vida...

Quer dizê, hoje eu acho que o pessoal num guenta.

Mas antigamente o pessoal gostava dessa vida, né? Do Pantanal...

Então tinha aquelas coisa, aquela tradição. Cê gostava de mexê cum gado, mexê cum isso. Tanto que você é o mesmo [que] tá na escola, num colégio. Tá aprendendo as coisa. Fica até orgulhosos com isso, né?

Por exemplo, ocê chega na cidade. Tem [gente] que tem medo, tem vergonha. Diz que é caipira, pantaneiro, essas coisa assim. Eu não. Sinto orgulhoso, onde eu ando eu num...

Eu me formei numa escola pra ninguém não. Tá acabando.

Pantanal já tá degradado. Já tá vindo aí na História.

Ocê vê um mundo de brinco nesse meio de Pantanal aí. Ó, é uma sem-gracera que tem no Pantanal aí, é esse homem de brinco. Se soubesse o quanto que o pantaneiro, o pantaneiro tradicional, fala sobre home que usa brinco? Num tem nada a vê, né? Mas o pantaneiro num aceita, de jeito nenhum!

[...]

A buzina é um instrumento de educação na comitiva. De chamá um pião, o doido, ou o condutor, ou o meeiro ou o fiador, o cerrado, abri a porteira. Tudo isso dava uma nota de buzina.

Quer dizer que era um quartel aquilo lá, né? Igual a corneta, né? Tocava junto, os cara escutava o aboio. Tá chamando aí, pra fazê tar coisa, né? Era pra virá a tropa, ou então era pra isso ou praquilo. Ou então eu tô vendo o cozinheiro pra fazê armaço, ou então tem uma porteira pra passá. Tem que incumpridá a boiada, isso era uma coisa muito...

Hoje não, o pessoal toca a buzina “buuuuuuu” acha que é só pra fazê baruío! E então vai embora. Parece um pontero.

[...]

Naquele tempo, remédio que existia como é que era? Cibazor, cibalena, né? Beladona... coisa que ninguém nem mais conhece hoje.

Esse negócio de colírio num existia.

Pegava flor da Santa Luzia e punha na vista, né? Uma agulha que a flor tinha. Castanha de coco de apolia. Cortava... Mas o remédio pra dor barriga é casca do pau. [...]

Onça, só lá pras banda Zona do Poconé. Lá cê trabalhava, porque rondava de noite, né? Ele começa a escutá barulho de gente e tem muita onça lá. E começa uivá muito e

atrapalha. Até o boi fica assustado, né? O peão também assusta, né? Também comenta, né? Tem urro pra todo.

No campo do jogo que era, cê viajava cinco marcha no campo do jogo.

No sertão lá tinha muita onça. Nossa Senhora!

Se ocê fosse ligá pra barúio de onça, cê não conseguia nem dormi de noite. Ocê já viu ela bufá de noite?

Que ela bufá. Era feio, fazia "um,um,um,um" assim o barulho. Treme o chão, né?

Ela tava uns 200, 300 metro docê nesse sítio. Já vi. Quer dizer, eu não. Vi o causo. Um rapaz gordo, a onça matô, um tar de Abrão.

Ele vinha, os dois viajando. Eles tinham um cachorro, na beira do Feioso, lá em cima.

Aí, o cachorro achô a batida da onça. Começô lati.

Daí o Abrão falô assim:

- Ah! vamo atirá. O cachorro, dexa ele corrê onça.

- Não vamo mexê com onça, não!

Os dois cum revolve.

- Não, deixa que vá.

- Eu vô matá essa onça.

E lá tinha passado uma capivara. Arrastô assim, dentro curicho... Ela desceu dentro do curicho e eles entraram lá a pé. Água no peito assim. Ela tava lá nadando e o cachorro atrás dela. Ela equilibrava num negócios lá e o Abrão, cara de muita corage, né, acreditô muito no companhero. Foi. E ela, quando viu ele, veio nele. E ele levô a mão pra tirá ela. Ela pegô na mão dele com a boca. Ele deu uns tiro, mas saiu notro ponto. E o companhero se salvô, ó.

Ficou sozinho lá. E a onça nuviô tudo ele, na cara dele.

Segura na mão dele e ele num podia fazê nada, né? Aí ele morreu afogado ali, massacrado, né? E o cara correu, pegô um cavalo, foi avisá lá e... Chega lá, tava morto.

E a ramela de olho com o corpo pra fora, lá na bera do curicho.

Aí, já viero cum o zagaiêro mais cachorro. Pusero na batida dela e ela tava assim mesmo perto. Saiu no limpo assim, atrás da turma.

Braba! Mataram ela.

Aí eu pensava que devia matá o companhero dele. Lá mesmo, no lugar. Moleza dele, né?

Porque se ele tenta ajudá o otro, ele sarvava, né?

[...]

Eu cunheci um boi de carro que tinha uma bichera no pisador. Aí de canzil, que tanto pegava ele de puxá carro, né? Criô um hematoma, assim.

Aí ele bichô naquele lugar e num sarava, num sarava, num curava...

Aí tinha um rapaz chamado Joaquim. Falô pro dono do boi (era um mestiço touro), falô:

- Larga desse boi pra fora, vamo benzê e cê larga dele, ele sara.

Ele falô:

- Então cê benzê e se ele morrê, cê vai pagá o valor dele.

Falô:

- Então larga dele, pode largá, daqui uns trinta dia o senhor pode vim buscá ele.

Aí ele benzeu o boi e mandô levá longe da fazenda, numa internada, largô o boi lá.

Daí passô uns treis meis. O cara mandô buscá o boi. O boi tava vivinho.

Aí um turco falô pra ele assim:

- Ô seu Joaquim, tá bom brincá com ocê, não?

Lá e conseguiu curá, benzeu e sarô.

Hoje num tem mais gente que benze nada, o pessoal num acredita mais em nada.

Tá todo mundo só acreditando em medicina. Aquela modernage. Aparelho, tanta coisa, né?

Primeiro, quem quebrava um braço aí, num tinha facilidade pra nada. Tinha que fazê tala de aroeira, né? Umas tala aí. No dia tava são. Hoje cê vai lá, o médico vai lá.

A prova taí. Tinha um colega meu que trabalhava. O braço dele quebrô. O pai dele pegô o braço dele aqui no meio. Ajeitô, taí.

Dá pra vê direitinho qui num foi o médico. Aqui no meio é torto.

[...]

Quando a comitiva é bem formada, é bunita. E na cumitiva tem educação. Por exemplo, ocê pra sê servido têm cinco tipo de cumida aí. Têm uns banquinho que ele põe a panela aí.

Cê num pode pegá uma tampa da panela e colocá em cima da outra pra cê tirá cumida daquela panela. Panela tem uma tampinha, cê enfia esse dedo, tira o prato, destampa certinho assim, tampa e vai na outra. O cozinheiro ficava do lado olhando. Se ocê fizé uma coisa errada, nós bota o... Aí o imposto. Cê vai pagá um doce, ou vai pagá uma galinha.

Quarquê coisa que ele comprá lá. Não era na conta da cumitiva não, era na sua conta.

Que senão num educa, né?

Se num coará, num iduca.

E tinha uma coisa como, ele tinha que tirá o chapéu ou não tinha?

Tinha que tirá o chapéu. Quando segurava o cabo da faca ou largá pra lá qualquer coisa assim. Era muito bacana! **Nesse tempo todo mundo usava lenço.** Ocê lavava a mão, chegava e lavava a mão e enxugava no lenço. É uma toalha, né? O lenço é uma toalha.

Agora, hoje em dia, o pessoal diz que usa lenço é pra tampá o papo, né? Naquele tempo pelo menos ocê ocupava, né?

[...]

O pantanero não fala festa não. Ele fala festa fim de ano, festa de São Sebastião, Santo Antonio. A avó dela [referindo-se a dona Teodolina] festejava Santo Antonio. A mãe da minha mulher, então, né?

Quando fartava, então, era dia treze de junho. Aí, quando era dia primero, começava novena, né? Tirá esmola, pra ajudá na festa, né?

Saía. Ela morava ali em todas casa. Aonde chegava o santo e posava, era um baile à noite. Era durante nove dias.

Aí, dia nove encerrava aí, dois pra onze tinha o artá, num sei que lá. Aí, dia treze era a festa, né? Era um... quer dizê que treze dia de festa, né? Que as festa, assim fazenda... E não era nada com santo, fita, com disco, nada. Era tocada no violão, harpa, tinha alguém que tinha harpa. Era muito bonito as festa.

Noite inteira, dois, treis dia dançando, comendo churrasco. Saía algumas bagunça, algumas briga. Uma vez saiu uma morte aí, na festa aí. Era, né?

Hoje num sai mais, porque diz que os festero tudo ficô pobre. Diz que tamo logrando santo.

Tinha um senhor que chamava André, André que ele chamava, fazia pro dia pra São Sebastião. Então, ele tirava esmola assim, dois, treis dia, né? Nas fazenda a cavalo, levava a bandera. Aí ele determinava um lugar pra fazê a festa, né? Aí o santo ganhava vaca, porco, essas coisa tudo pro dia da festa, as despesa, né? Aí, depois, ele vortava, ia juntando, levando onde ia sê a festa e fazia a festa quatro, cinco dia de festa pro pessoal dançá. Aí também só é baile e reza, porque num existia esse negócio de futebol. Isso nada, num existia futebol de jeito nenhum.

Muitas festa de São Pedro. No dia 24 de junho... São João era otra festa também; dia oito, de Santa Cruz, festa também. Qual era otra lugar que festejada...

Natal, bom isso toda vida foi, mas era deferente as festa, né? De Natal. Agora, hoje em dia, é só um... povo faz um bolo, otro faz aquele negócio. Naquele tempo era churrasco

mesmo, semana inteira comemorando o Natal aí. No meio do ano, carrerada de cavalo... Jogo de baralho tinha muito, o tal de vira baxo. Tinha vez o cara virava duas carta, né? Aí cê esculhia uma né? Quando se ia, o cara falava, “vira baixo” aí, “pera aí, dexe eu jogá mais.” Então o nome do jogo era vira baixo. Isso aí... envorvia dinheiro.

Hoje que não existe jogo nenhum por aqui, ninguém tem dinheiro.

Isso ficô difícil, essa coisa. Mas tinha muito dinheiro nesse tempo pra jogá, onde joga.

[...]

Carrera de gado sempre foi dez, doze vaca. Tinha carrera de cavalo aqui de dois, treis dia correndo cavalo assim... Hoje em dia num sai mais. Cabô. Num sei se cabô cavalo ou cabô gente que gosta de carrera de boi, coisa mais difíci.

Logo que cê corrê cavalo o pessoar: “não, o cavalo num é pra corrê, é pra trabalhá num sei quê”. Tá tudo o contrário... Tem que tá pidindo pru cara pra corrê o cavalo....

Seu Amorim tem uma tropa tão bonita lá, pantanera. Num dexe ele corrê, esse tipo de coisa. Quer que ele tá tirando as coisa. Que é tradição do pantanero. O que eles gostavam, o que eles faziam, o que eles... de carro, do carro de boi. Tinha tanto carro de boi, boi de um corpo, né? O cara tinha um amor naquele boi.

Hoje nem tem mais. Só carreta, trator, é caminhão, é tanta coisa, né? Quer dizê, cabô esse prazer. Festa de ano num sai mais. Então ficô muito difíci, né? E o santo casamentero, né? Santo Antonio, fazê promessa. Eu acho que não fosse o santo eu não tinha casado.

[...]

História de mãozão, essas coisas? É, essas história aí é braba, né? Quer dizer, eu nunca vi. Eu conheço pessoas que já foram envolvidas nesse tipo de coisa, né? E cê quando lembra pra ele, ele puxa outra conversa, sai de perto, não quer responder, né?

Esse rapaz que ficou vinte e um dia na posse, diz que é do mãozão, né? Mas onde tinha a batida dele, tinha batida duma anta. O dia que pegaram ele, tiveram que laçar ele à moda gado. Ele correu.

O pessoal dizem que não viu ele, quem tava junto, né? Só via esse cara que tinha uma oração, esse tal de Parentão. Ele foi que laçou o guri. Só ele que viu. O pessoal só via a anta. E representava ele.

Então, ele falava assim pra algumas pessoa... Diz que ele comia fruta. Uma pessoa que trazia as fruta pra ele comer e deixava a bóia dele.

Ele dormia e levava ele lá em cima, na forquilha de um pau, rodeava ele lá.

A única coisa que ele contava, né? No mais, ele não falava nada.

[...]

É, acho que mãozão porque... Eu ouvi do mãozão, que ele fala que um cara que tinha um mão muito grande e pegava as pessoa, carregava, né? Sumia cum eles. Acho que o sintido era esse. Não que eram... Cê nunca viu ninguém de mão grande, né?

[...]

E esses mato lá, dessas fazenda aí, esse mato é um mato só. Muita gente vai tirá poste, fazê cerca, tirá coisa, quarqué madeira... Sempre tem quarqué causo pra contá sobre isso, sabe? Se um acertô ele. Onde ele largô um monte de poste... Extraviô do machado... Quarqué coisa acontece, sabe? Sempre...

Aí já vê os cara lembrá do negócio e já sabe que é do mãozão.

[..]

Acontece muito de peão morrê aí?

Ah, muitos caso. Já morreu adoidado aqui. Às veis machuca muito grave, né? Num tem jeito, né? Socorro tá lá... **Nesses tempo era muito difíci.**

Ah, mas hoje é bem mais fácil, né? Mas nesse tempo murria.

O cara quebrava, cortava aí... Desastre de machado, essas coisa. Isso aí ficava cara passando mal aí.

[...]

É, mudô muito, né? Até eu mesmo tenho comentado às vezes assim pro pessoar da EMBRAPA mesmo, que muitos tipo de trabalho que eu tive de aprendê novamente é completamente moderno. Deferente é... tem outro ritmo, outro jeito, né? Outro tipo de chefe falá com a gente.

Muito deferente, muito, muito. Completamente deferente.

E eu também era um cara que num acreditava em pesquisa que, né? Achava que era bobage. Mas, eu penso que... a pesquisa hoje é um troço fundamental no país. É coisa que se nós tivesse pensado antes nisso, há muito tempo, o Brasil, por exemplo, digo nós, no Brasil, né? Nós num seria um país do terceiro mundo hoje como somo. Seria bem adiantado.

Isso é, mas defendendo uma parte, né? Pesquisando fora do Pantanal. Deixando o Pantanal sempre no que era, né? Não querê mudá ele sob pesquisa, né? Pesquisá ele, mas dentro do padrão Pantanal, né? Deixando sempre as tradição pantanera como é, né? Sempre sigui, né?

Se não sigui também não incomodá ele, né? Como muitas coisa mesmo. A pesquisa às vezes incomoda, muitas coisa pantanera, né? Não é que eu sô contra a pesquisa. Sou a favor, mas é que ela incomoda.

Incomoda em que sentido?

É porque troca muito, né? Por exemplo, eu acho que os fazendero mesmo fala, né? Ele sente. Às vezes um fala por ignorância, otros fala por não sabê falá. Que a EMPRAPA racionô o sistema do Pantanal, por causa de salário, por causa disso, por causa daquilo. Mas eu num acho assim. Acho que a EMBRAPA num tem nada a vê cum isso.

A EMBRAPA tem que fazê a pesquisa no Pantanal. Mas seguindo sempre meio as tradição, né? Não querê mudá. **Mudá mas não mexê.**

Pode mudá, se precisá mudá alguma coisa mas não querê mudá o Pantanal, né?

Tem muita gente que, pesquisador mesmo que acha qui tem mudá, né? Tirá a mente do pantanero. **Se ocê mudá a mente do pantanero, quer dizê, ocê tá mudando o Pantanal, ocê num acha?** Ocê tirá a mente dele. Querê trocá alguma coisa que sempre serviu pra tratá uma realidade que encaixa ali. Querê trocá. Botá tudo moderno. Num vai funcioná nunca.

É, por exemplo, como já falei pra você que a EMBRAPA trabalhô em cima de pesquisa pra mudá a pastagem. Num conseguiu porque num adianta, num tem nada que guenta a natureza a num sê o [incompreensível] do pantanero mesmo. Nada muda.

Ocê muda ela, mas acaba com ela também, né? Por isso tem fazendero desmatando aí adoidado. Hoje em dia tão correndo atrais da EMBRAPA pra sabê como fazê pra não dexá muito aquela erosão, muito o lixo entupindo, tanta coisa... Por isso que eu acho que a pesquisa tem que sê feita. Mas sempre protegendo o Pantanal. **É pra não mudá ele do que ele é, né?** Dexá ele. Nunca dexá ele, quer dizê, toda vida tem que sê o Pantanal como sempre foi.

E tem os fazendero mesmo que criô mentalidade nova. Qué formá pasto, fazê como em São Paulo. Engordá boi. Vendê boi gordo. Nada disso dá certo aí. Sei que todo mundo sabe que não dá.

Cê tem que tê uma fazenda procê recriá e tê uma fazenda num lugar que tem pasto bom pro cê engordá. Eles vão começá perdê dinheiro. Isso não é tanto. Nem pensá que isso é uma verdade. Nunca vão chegá num acordo com o Pantanal e vão engordá boi como São Paulo, Campo Grande, Paraná, Rio Grande do Sul, completamente diferente, Goiás... Que aqui é... aqui cria o gado, né? Mas eles num... pra corte não.

Ele cria aí até a idade de cê inverná ele pra ele engordá. Então são isso a briga da EMBRAPA com o fazendero são essa, né? A EMBRAPA pesquisa e sabe que aqui não vai mudá. Num vai. Dois, treis ano, mas aí acaba o pasto que cê prantô. Quer dizê que, que os cara tá mudando aqui o Pantanal. Quer dizê, tá não, querem, né? Mas não conseguem.

Eu acho que a EMBRAPA em si, pra mim, por exemplo, troxe muita teoria pro Pantanal e vai trazê ainda, né? Mas ela tem que tá meio... Puxá, i um poco pro lado do pantanero, né? Num dexá de protegê eles. Fazê sempre um conjunto, né? Do pantanero cum a pesquisa, com a técnica. Que senão num vai.

[...]

Olha, o pantanero eu acho que, o pantanero é um home aqui dentro no Pantanal, dentro das tradição, criado, né? As coisa conforme o Pantanal requer, né? Num dexá, por exemplo, num estragá a ecologia, né? A fauna, todas coisa tem que sempre protegê, né? Sempre protegeu.

Porque as pessoa, que vem de fora, vê isso. Pensa que isso num acaba, né? Desce de cima, começa fazê tanta coisa, né? Porque, eu sinto assim.

Por exemplo, tem o lobo guará, cê conhece, né? Foi um bicho que existia muito aqui e hoje num tem. Quase tá em extinção, por quê? Num é que ninguém matô ele. Nunca ninguém matô o lobo guará, pra quê? Acontece que o home começô imprensá ele. E ele é um bicho de espaço. Então ele ficô sem espaço pra ele criá. Progredi, pra ele aumentá o rebanho, aquelas coisa. Ele foi ficá tímido e foi. Foi. Cabô. Não que ninguém matô ele. Cabô. Foi o ambiente dele. Ambiente dele tem que sê espaço pra ele vivê, né? Sem a intromissão do home, né?

Por exemplo, o pantanero, eu falo, por exemplo, tempo que existia só o pantanero aqui. Num existia toyota, num existia pikurp, num existia trator, num existia caminhão, num existia nada, num tinha barulho, né? Carro de boi e cavalo, né? Isso que eu acho que era o pantanero, né? Carro de boi, cavalo, gado, vaquero e todo isso. **E essas estrada aí. Que ela troxe pro Pantanal, de benefício?**

Pro Pantanal num troxe nada. Em termos não. Agora em termos pra nós, troxe muita coisa, ih!... Troxe coisa que nós nunca tinha visto, coisa lá da cidade, televisão, num sei quê. Mas nada disso tá servindo pro pantanero. Em termo pantanero não. Completamente essas coisa aí vai só... Quer dizê, hoje ninguém vorta essas coisa mais, né? Vai tê que ficá como tá.

Mas, o Pantanal, acho que é isso aí, né? Cê tem que ter é muito cuidado com ele. Já esse restinho que sobra do Pantanal, né?

O home pantanero aqui dentro tem muito poca gente já... Tem qui incentivá esse povo pantanero, aqui dentro. Ele quis ajudá arguém que tá vindo aí, né? Que senão o Pantanal, eu acho que o Pantanal é isso aí, né?

Essas coisa que... A gente, não tenho muita curtura pra falá sobre o pantanero. Mas a gente entende que que é. Talvez num tenha a palavra pra falá, mas cê sabe o que é, né? Mas acho que é mais bunito assim. O cara num sabê falá, porque... Cê tá vendo que ele é um pantanero, né? Se eu começá aumentá muita coisa, falá muito feito. Uma gíria aqui: “Lorota!” Fala, “esse cara num é pantanero”. Sabe todas coisa, foi informado num sei quê. Mas quanto mais tímido, ele é melhor pra falá sobre o Pantanal. Que puxa mais pro Pantanal, né?

Por exemplo, o seu Roberto que dá em boa entrevista, ele é um cara que ele fala o que ele é. O que viu, o que vai acontecê, o que aconteceu, que vai, não. O que aconteceu, no passado. Ocê tem que inventá coisa que num existiu no Pantanal, isso é bobagem.

As enchente somente, só trais benefício pro Pantanal. Ela não dá prejuízo. Esse Pantanal sem enchê, ele vira deserto. Seca nunca é bom pro Pantanal. Pantanal é bunito. Não cheio demais, mas meia enchente sempre é mais bunito. Tem mais vida, tem mais riqueza. Cê vê os pássaro é tudo alegre, os animais. Inclusive o home também. Tem mais vontade de vivê, que ele tá vendo...

Nesse subidão, cê fica até tímido tanto cê andá, carcula os animais, né? Num tem jeito, no Pantanal tem muita cheia. Num vê um cara que nunca viu aqui se ocê conta aí, fala: “isso aqui não é Pantanal, não. Isso aqui é deserto, num tá vendo água.”

Então, acho que você já conhece o Pantanal, já viu ele cheio, né? Então cê sabe o que é o Pantanal. Eu tenho que torcê pra enchê todo ano o Pantanal. Não enchê pra dá prejuízo pra ninguém não. A coisa equilibrada, né? Por exemplo, a EMBRAPA fala muito isso. Tem pesquisa. Tem otro passarinho que faiz isso, tem otro qui faiz aquilo, tem otro qui faiz aquilo. Mas tudo essas coisa acho que equilibra a natureza, né?

Se ele tem tanta coisa, num tempo e notro tempo num tem. **Quarquê coisa tem no Pantanal, né?** Senão num existia ele.

[...]

Eu num sei se esquecemo de alguma coisa que já comentemo aqui que ia falá, né? Às veis, se você lembra, você toca no que eu lembro, assim, no momento, eu esqueço, né?

Que, sobre o Pantanal, por exemplo, se nós fosse uns dois ou treis cara aqui pra

disputá, falá assim junto é muito mais vantage, né? Que ocê lembra coisa, né?
Um fala uma coisa, otro fala outra... Quer dizê, ocê tem mais visão pra falá as
coisa. Tá mais consciente, né?

[...]

Espero que nós saímos tudo bem e espero que todo mundo agrada por isso, e vê a gente com bom lado pantanero. Se precisá da gente, tamos aí, né? Pra levá outras mensagens às vezes mais futura, né? A gente.

Autoridade, autoria, apropriação: um leitor do mundo pantaneiro

Da identidade para a autoridade

O relato de Silvério é gesto de leitura e representação de mundo, mediada por uma linguagem discursiva. Trata-se do sujeito que capta o mundo pela linguagem e por meio dela marca presença. Não se pode afirmar que esse relato seja uma apresentação/descrição crua e nua do Pantanal, mas, ao longo das conversas com Silvério, constitui-se um significado de “Pantanal”, um “mundo possível”, onde as relações do dia-a-dia, do narrador com seu mundo, desdobram-se em conceitos como: o que é pantaneiro, o que é Pantanal; em causos, que justificam comportamentos; em etiquetas, e também no silêncio.

André Jolles, em *Formas Simples*, estabelece uma analogia entre cultura e linguagem, redimensionando-a para a categoria de corpo dotado de arbítrio e capacidade de automodelação. Sua analogia compreende três pontos específicos na linguagem humana: a capacidade de cultivar, de fabricar e de interpretar. Neste sentido, o homem cultiva a natureza - planta, coleta, enfim, transforma a terra, ou o que vem dela, em produto - para a sobrevivência sua e da espécie. Recolhe a matéria-prima e lhe confere outras formas - como o carpinteiro trabalhando a madeira. Mas também lhe falta algo que o une aos outros homens, um sentido capaz de responder o porquê de tudo aquilo, uma interpretação para os atos de sua vida - algo obtido na igreja ou em qualquer outra manifestação mítico-religiosa. Tais fases ocorrem também com a linguagem. Ela surge como “nome”, cultiva-se a partir dos elementos e fatos da natureza - é preciso nomear a terra, a semente, etc. O nome transforma-se em formas, tipos variados de expressões e discursos. E, por fim, exprime um sentido a partir do signo, isto é, cria representações que não correspondem ao objeto, mundo ou pessoa em sua totalidade. Para citar um exemplo do próprio Jolles, o Mussolini das crônicas de jornais, de livros de História, e dos documentos oficiais não corresponde ao

Mussolini *in natura*, isto é, tal como ele é. Trata-se, em suma, de possíveis representações acerca de Mussolini.

O ângulo do qual André Jolles analisa a linguagem permite entendê-la como um sistema autônomo. Embora sua analogia seja interessante por mostrar que linguagem é construção, é necessário complementar que a linguagem resulta do ato expressivo do homem, serve e alimenta a cultura, através dos usos que dela é feito, como, por exemplo, a língua. Transportando isso para o caso de Silvério, à primeira vista pode-se afirmar que ele é o narrador que cria um mundo possível, uma representação do Pantanal por meio da linguagem. Por detrás do pressuposto da linguagem-criação, são engendrados mecanismos complexos, em que as esferas do psicológico, do social, da tradição se imbricam. Interessa, desse modo, assinalar dois princípios básicos desta linguagem. O primeiro é que ela serve ao narrador como modo de marcar sua identidade junto a uma cultura e de contrapô-lo a outras formas de representação; ela é ideológica. O segundo trata da forma como vem à tona essa linguagem. Também não se pode descartar o fato de que ela seja constituída a partir de fluxos e refluxos de outras linguagens, de outros mundos possíveis preexistentes.

Para Mikhail Bakhtin (1979), em suas reflexões sobre as relações linguagem/sujeito/sociedade, a evolução lingüística transcorre num campo de interação verbal dos locutores. A seu ver, o enunciado emana de uma orientação individual (“discurso interior”) que, em permanente diálogo com os sujeitos de atuação social, recebe “um grande polimento e lustro social, pelo efeito das reações e réplicas, pela rejeição e apoio do auditório social” (Bakhtin, 1979, p. 107). Nesse sentido, uma narrativa oral, embora resguarde diferenças quanto à transformação lingüística, pelo fato de esta se ocupar dos usos e das “evoluções” da língua, segue um processo transformacional bastante semelhante. Um primeiro passo para estabelecer esta comparação é levar em conta que a poesia oral é gerada no indivíduo, cujos pressupostos são: estar em interação com um grupo social, formando uma comunidade narrativa; ser um ouvinte e, portanto, comunicador atuante, que pelas réplicas e outros posicionamentos ideológicos torna válidas algumas diferenças individuais, ao passo que fomenta a constituição de uma identidade com traços mais ou menos comuns. Adiante, o indivíduo de ouvinte passa a narrador e, novamente, ele estará contribuindo para o processo transformacional da poesia oral, mas a diferença é que, agora, ele deverá levar em conta o ajustamento do texto oral às reações previstas de seus

ouvintes. Seja receptor ou narrador, o sujeito não é passivo, pois o “discurso interior” corresponde a uma tomada de consciência, que, ao ser expressa, poderá ser apreendida por outrem, formando, desse modo, uma rede de narradores e ouvintes.

Em busca de uma identidade para o pantaneiro, Albana Xavier Nogueira, em sua tese sobre a linguagem no Pantanal e em inúmeros artigos em que se debruça, direta ou indiretamente, sobre esta temática, classifica pantaneiro como aquele “indivíduo nascido nessa região ou que nela vive há mais de vinte anos, compartilhando hábitos e costumes típicos, assimilados por força do convívio”. (Nogueira, 1995, p. 60). A naturalidade e o tempo de permanência na região são os indicadores da identidade, para a lingüista. Nessa pesquisa, tais indicadores interessam no preenchimento de grades dos questionários fechados, aplicados com a finalidade de compreender a linguagem pantaneira. Ela notou uma vasta afinidade entre os falares nas diferentes zonas do Pantanal. Palavras como “lobozeiro”, “jacarezeiro”, “tubarco”, entre outras, marcam não só uma criatividade do homem perante o seu contexto cultural, no qual essas palavras são produzidas, como também viabilizam a comunicação entre as pessoas que compartilham de valores e costumes comuns. O léxico “tubarco” traz em si um dado muito curioso dessa criatividade, conforme aponta Nogueira (1989): trata-se de uma mistura do álcool e do refrigerante tubaína, muito difundida na época da lei seca no Pantanal, quando a associação de criadores de gado proibiu a venda de bebidas alcoólicas. Em vista de tal censura, restava ao pantaneiro misturar o álcool à tubaína para não despertar a atenção do capataz ou do proprietário e beber seu aperitivo. O nome “tubarco”, pelo desconhecimento daqueles que não compartilhavam de hábitos e costumes semelhantes, camuflava o conteúdo proibido.

O fato é que as diferenças não se encontram somente no nível lexical, sendo estendidas também para o morfossintático e o fonológico. Para Nogueira, as recorrências de “desvios de fala” entre os habitantes possibilitam caracterizar um “linguajar pantaneiro”. Apesar de existirem diferenças entre sub-regiões e até grupos sociais, essa forma de expressão mais ou menos comum entre os pantaneiros se dá “graças à expansão dos contatos com outros locais e à compensação das distâncias e do isolamento, pelas vias de comunicação e transporte e meio de comunicação de massa como rádio e, atualmente, televisão”. (Idem, 1990, p. 64).

O trabalho de Albana Xavier Nogueira afirma uma parcela da identidade pantaneira a partir do cultivo da língua, da capacidade de variação e das peculiaridades morfosintáticas da linguagem pantaneira, entendida em sua pesquisa como um sistema. Por outro lado, esta identidade não é sentida no nível textual de leitura/(re)criação, isto é, da construção de um discurso capaz de engendrar uma autodefinição. Tanto é que seu critério para caracterizar o homem pantaneiro está pautado pela naturalidade ou pelo tempo de permanência na região. Essa metodologia viabiliza uma representação parcial, identifica o sujeito pelo uso da língua, mas não atenta para as representações culturais destes sujeitos em seus próprios discursos. O linguajar pode ser assimilado e até compartilhado, mas isso não implica uma representação de mundo mais ou menos semelhante e, também, uma identificação com a cultura pantaneira. O mesmo ocorre em sentido inverso, como afirma Wardhaugh, em *Languages in competition*: “Uma pessoa é basca por descendência; é ótimo se ela souber falar basco, mas se não souber, ainda assim há muitas razões para que seja basca e não qualquer outra coisa” (apud. Burke, 1995, p. 95). A identidade se faz pela linguagem, e é o sujeito, em pleno uso dela e com sua capacidade criadora, que delineia e matiza o mundo ao seu redor e, por meio do discurso enraizado numa linguagem criadora (e não apenas numa língua), institui essa identidade.

O plano morfosintático colabora com alguns aspectos para uma identidade, é evidente; porém não abrange o sujeito na profundidade de seu imaginário, ignorando suas representações e autodefinições. A identidade foge, então, do plano de uso da língua, indo além. Embora a língua seja importante na afirmação da identidade, dado que reflete o indivíduo na sociedade, graças ao idioma, ao sotaque, ao vocabulário e às expressões regionais, ao modo de falar, bem como às variações lingüísticas, existem outros traços marcantes. A linguagem enfatiza uma identidade quando procura afirmar o sujeito que está falando face ao mundo que o cerca. E nisso entram o caráter ideológico, os mitos, os ritos, enfim, uma memória social compartilhada por um grupo capaz de cimentar uma identidade coletiva por meio de um discurso. Nesse sentido, não basta ter morado 20 anos numa região para se caracterizar como pantaneiro, conforme prescreve *A linguagem do homem pantaneiro*. É necessário incorporar, além da cultura local, o discurso peculiar em seu plano ideológico, lingüístico e tradicional.

Um exemplo da ineficácia do indicativo de permanência na região como definidor da identidade encontra-se na entrevista feita com seu Ranchinho, mineiro, morador no Pantanal há mais de 60 anos e que procura sempre afirmar a diferença do lugar de onde veio para onde está: “Doutor, eu saí do lugar adiantado e tô no atrasado... Eu num saí do atrasado pro adiantado, não. Eu saí de Minas pra vir pra cá, lá já existia cavalo corredô. Lá já existia tudo do cavalo e aqui não existia nada!”. A fala de seu Ranchinho registra bem o momento no qual a identidade se afirma pela diferença. Mesmo empregando e dominando um léxico pantaneiro, ele se nega a se classificar como tal. Seja pelas técnicas diferenciadas no trato com o gado, no cuidar dos animais de montaria, no confeccionar o laço e o arreio, seja pelos mitos e crenças, dos quais não compartilha, seu Ranchinho, diferentemente de seu Silvério, pouco falou sobre o “ser” pantaneiro, pois percebe esta “estranha” paisagem, a partir do que aprendeu até os 14 anos (idade com que chegou no Pantanal) em Varginha, sua cidade natal.

Partindo do pressuposto de que a diferença entre Ranchinho e Silvério consiste nos modos de perceber o mundo que os cerca, modos esses assinalados a partir da experiência de cada um, constituída por representações culturais diferentes, caberia questionar: a partir de sua linguagem, na qual se desenha um mundo possível, como Silvério se posiciona? Indo além disso, em que sentido o posicionamento de Silvério legitima uma identidade pantaneira?

À primeira vista pode-se afirmar: Silvério remete-se ao passado para constituir sua identidade no presente. As frases em negrito no capítulo anterior sinalizam bem isso. A contraposição passado/presente parece dividir dois tempos, o que “fui” e o que “está acontecendo”. Mas este tempo não é tão linear quanto aparenta, pelo menos no discurso de Silvério. Pois, ao recorrer ao passado, ele se conceitua no presente. Atua como se estivesse dizendo: “sou o que sou pelo que fiz”.

Ecléa Bosi, ao trabalhar com a memória de velhos, observa que o passado atua no presente, embora não de forma homogênea. “A idade adulta é norteadada pela ação presente: e quando se volta para o passado é para buscar nele o que se relaciona com suas preocupações atuais”. (Bosi, 1995, p. 76). Desse modo é que Silvério lança mão do passado, ou melhor, não somente lança mão, ele torna-se a pedra base onde é erguido seu presente. Mas voltar-se para si e selecionar algumas lembranças pode nem sempre trazer à

tona recordações factuais, exatas e, por seu turno, elas certamente retratam um mundo melhor do que é o de agora. “As coisa era muito boa, muito bacana”, essa afirmação revela um apego às ligações afetivas e de sentimentos, na qual as relações entre patrões e empregados constituíam um todo orgânico; além disso, sugere uma predominância de valores éticos, religiosos e estéticos à medida que questiona alguns avanços tecnológicos. Seu Silvério enfatiza uma visão passadista de tentativa de retorno à *idade de ouro*, na qual se fixa um discreto germe romântico.

A volta ao passado corresponde, no fundo, a uma tentativa do sujeito para se afirmar no presente. O comportamento, a ética, a sabedoria são decorrentes de experiências acumuladas, que conferem ao narrador, durante sua performance, um *status* de pantaneiro. A descrição desse passado, por outro ângulo, consolida-se numa quase-idade-de-ouro, num tempo próximo ao mítico, em que tudo era melhor. O fim dessa quase-idade-de-ouro dá-se devido às transformações percebidas em seu espaço. Resta a ele recorrer ao tempo para afirmar seu antigo espaço, o que implica uma reafirmação do passado, ato no qual se vale da memória. É através da memória que ele revive seus feitos e, sobretudo, vale-se dela para convencer a todos de que detém a legítima tradição pantaneira.

Feitos, valores e saberes, como ele os vivenciou, lutam no turbilhão discursivo dirigido a um ouvinte, para se posicionarem no panteão da verdade. A mudança nas formas de transmissão dos saberes, o fim das promessas e das festas, a fixação de um salário mínimo são alguns dos indicativos de que o tempo não é o mesmo. O discurso tenta convencer o ouvinte de que o presente (disfarçado em tvs, antenas parabólicas, remédios, carros, caminhões e outros aparatos da modernidade) não é melhor pois, entre outras coisas, rompeu com a transmissão do saber tradicional.

Modernidade, para Silvério, simplifica-se na incorporação de novos valores e técnicas de transformação da natureza (especialmente a de pesquisadores e engenheiros, de fazendeiros com visão empresarial e peões formados em escolas) a um saber fundamentalmente transmitido de forma oral, constituído em bases empíricas muito bem sedimentadas e pela tradição. Devido à sua complexidade, o saber a que se refere Silvério abrange de costumes e etiquetas a formas de entretenimento, de benzeduras e rezas, a técnicas artesanais e de trabalho no campo, ainda comuns, e cujas práticas atingem tanto o indivíduo como seu grupo, tornando-se normas fundadas nos costumes. Nele, assim, brilha

a aura da tradição porque se encontra ligado a valores conservados através dos tempos, ao culto e ao respeito às coisas do passado, sendo requisitados em ocasiões de impasse.

Mesmo que, em determinados momentos, a modernidade seja situada como benéfica (por exemplo, ao amenizar a condição de isolamento, propiciando um atendimento médico mais imediato, conforme prescreve o mundo de Silvério), essas transformações são sabiamente afinadas pelo diapasão do saber tradicional. Do contrário, elas poderiam implicar a dissolução de valores e conhecimentos acumulados e incrementados por várias gerações. Não são apenas as técnicas que se transformam, mas também o homem ao fazer uso delas e, por isso, as mudanças contribuem para pôr em discussão o culto ao passado pela apreciação do novo. Logo, homem e pantanal estão intrinsecamente ligados. Como a fala de Silvério deixa entrever: “Se ocê mudá a mente do pantaneiro, quer dizê, ocê tá mudando o Pantanal, ocê num acha?”, a identidade se revela também pelo contágio da paisagem.

Outro aspecto evidenciado no mundo possível de Silvério é a modificação da paisagem, graças ao plantio de pasto, à abertura de estradas, ao devassamento de áreas onde a sobrevivência da fauna estava, até então, assegurada. É importante notar uma consciência coletiva em suas palavras. Coletiva porque afeta um espaço/paisagem comum a todos os moradores da região. A consciência de mudanças, porém, acarreta opiniões divergentes, que não exprimem ideais compartilhados por todos. Surge, no discurso de Silvério, uma diferenciação interessante: não se pode perceber o Pantanal ante uma representação singular. O próprio posicionamento daqueles que foram educados pelos antigos, cujo principal método de aprendizagem era a observação dos fenômenos, opõe-se à moderna geração, que usa brinco e freqüentou escolas agrícolas. Valores tradicionais, consciência do que é bom ou ruim para o Pantanal, crenças, etiquetas (no caso do modo de servir a comida numa comitiva) fazem parte do “mundo pantaneiro” de Silvério.

Mas esse mundo está em rota de colisão com um “mundo moderno”, expresso em comportamentos de pessoas próximas muito diferentes dos seus. Decorre daí o tom agonístico da sua fala, no qual se pode perceber, no nível discursivo, a intenção de afirmar seu “mundo” como o mais viável, de se contrapor ao diferente e se justificar como verdadeiro. Conforme afirma Walter Ong (1998), nas culturas orais, isto se dá pelo fato de o conhecimento do narrador alimentar vínculos muito fortes com a vida cotidiana.

Respondendo à segunda questão - em que sentido o posicionamento de Silvério legitima uma identidade pantaneira? - observa-se que é, dentre outras coisas, através do caráter agonístico que essa legitimação é viabilizada. É a “visão de mundo”, tanto das coisas que o cercam como do “eu” em face dos fatos e pessoas, que possibilita ao narrador partir para o enfrentamento e garantir a legitimidade de sua diferença, dando a ela uma abrangência maior - um caráter coletivo - sem perder matizes individuais. Pois esta visão só se mostra pela performance do sujeito; e, assim, ela é passível de mudanças. A identidade se constitui ao longo da vida. O teatro da vida, em que se operam transformações da identidade, resolve sua equação espaço/tempo, ou melhor, presentifica-se e efetivamente existe pela busca de legitimidade na enunciação do discurso. Não é demais salientar que o tom agonístico revela-se, no mundo de Silvério, pela afirmação da veracidade dos fatos, pela predisposição em questionar o engenheiro e o pesquisador, pelo grau de “antigüidade”, pelo repertório de histórias do qual se vale para falar de seu mundo e, sobretudo, pela busca da autolegitimação convertida numa *autoridade de narrador*.

O que se nomeia de “autoridade” decorrente de um tom agonístico é, na perspectiva de Dominique Maingueneau (1995), a confirmação de um “etos” poético. Não se pode pensar Silvério, numa performance, como o ser “real”, mas como o indivíduo que se faz pelo uso da linguagem oral e discursiva. Nisso há incorporação de outras vozes, voluntária e involuntariamente, captação de acontecimentos alheios, deturpação de um passado ao ser atualizado (em que se inserem sentidos e significados específicos a cada ato de atualização), ênfase em situações etc. A entrevista é também a expressão de uma voz (ou somatório de vozes) que, por sua vez, exprime uma personalidade, uma forma de expressão que garante uma caracterização do narrador diante de seu ouvinte. No caso da literatura escrita, o etos se caracteriza pela capacidade de o escritor exprimir o coletivo. Ou, nas palavras de Maingueneau, “O etos está, dessa maneira, vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não ao indivíduo ‘real’ [...]” (1995, p. 138). Não se trata apenas da retórica, de um orador que vai engendrando o convencimento de seu público por meio de recursos sintáticos/semânticos, mas da captação de vozes que se afirmam no tempo da performance, que impõem normas de comportamento e que atestam a veracidade do que é dito.

Em suma, o mundo de Silvério se constitui através de uma linguagem que vai legitimar uma identidade num tempo/espço definidos, à qual, entre outras coisas, junta-se um repertório de histórias pantaneiras. Esta identidade se faz com ênfase numa diferença na qual, numa das pontas, valoriza-se sobremaneira o saber tradicional. A diferença passa por um processo de legitimação - algo semelhante ao que ocorre com Antônio ao contar histórias para Karl von den Steinen. “Legitimar”, nesse caso, corresponde a conferir autoridade à voz para comunicar algo. É somente na performance que a voz, com efeito, se habilitará. Nesse sentido, o narrador não apenas a entoa, mas “entoa-se” através dela. Quando ele deseja se afirmar como sujeito, investindo contra um oponente, sua voz começa a transpirar autoridade.

Da autoridade para a autoria

Até aqui foi discutido o mundo de Silvério como uma forma de representação do Pantanal, sem contrapô-la a outras representações e apenas tangenciando a poeticidade de sua voz. De fato, não se pode desagregar a parte do todo (entenda-se: a poesia do discurso no qual se apóia) e mostrá-la como algo separado e autônomo. No título desta parte estão pressupostos dois aspectos importantes: o pesquisador foi convidado a adentrar o mundo do entrevistado e este mundo revela-se para ele como uma construção. Enquanto se discute a identidade, o discurso, a linguagem, não se pode desconsiderar que eles surgem juntamente com o processo da entrevista e que esta conta com uma interação entre o ouvinte e Silvério. A entrevista, compreendendo dois ângulos distintos: o do acadêmico e o do pantaneiro, apresenta percalços que podem inviabilizar o narrar de situações cotidianas em que as histórias míticas e lendárias são retratadas. A todo o momento, o narrador quer que seu interlocutor se posicione, quer um sinal para continuar avançando. Além disso, ele, como narrador, está sozinho, não há alguém mais próximo que possa corroborar ou acrescentar histórias. Ele, então, reclama a falta de outros amigos para desenrolar as aventuras. Nesta condição em que se passa a performance, talvez inusitada para o narrador, não se pode contar com companheiros. Trata-se do embate direto entre a voz solitária e o ouvinte estranho a seu mundo.

Assim, a entrevista açambarca dados autobiográficos, por conseguinte, factuais (de interesse antropológico), sem deixar de fora, porém, uma metalinguagem discursiva cujos

significados e sentidos permitem ao texto extrapolar o simples valor referencial. Não à parte despontam, dentro da própria história de vida, situações com início, meio e fim, descoladas, porém nutridas umbilicalmente da autobiografia do narrador e que, ao mesmo tempo, servem a ele como forma de exemplificar, de transmitir uma experiência como se fosse própria. Tais situações arquitetam-se como ilhas banhadas pela história de vida, permanecendo, desta forma, distribuídas dentro da entrevista. Elas passarão a ser denominadas *narrativas*.

Estas, por sua vez, possuem características, que as diferenciam entre si. Pode-se ouvir narrativas cuja personagem mítica (lobisomem, mãozão, minhocão etc.) circula entre elas; outras referem-se a fatos incomuns ocorridos nos chamados “lugares assombrados” ou a acontecimentos isolados; algumas delas situam o ouvinte no mundo do faz-de-conta; e há também narrativas pautadas em acontecimentos cotidianos, que não se encontram inseridos na esfera da sobrenaturalidade (Fernandes, 2002). No mundo possível de Silvério aparecem inúmeras narrativas, circundadas pela história de vida e que, ao mesmo tempo, compõem este texto maior. A vida é, assim, representada por uma sucessão de acontecimentos, próprios ou alheios, contemplados em narrativas, que são requisitadas pela memória para compor uma autobiografia. Daí, ao falar de si, além da autoridade que se constitui na necessidade de convencer o ouvinte, o narrador pode modificar os fatos, trabalhar as narrativas a seu favor, tomá-las como exemplos, regras ou etiquetas, ajustá-las à sua própria representação de vida. No entremeio da memória e da voz está a autoria: a capacidade de o sujeito atualizar lembranças em narrativas e modificar os sentidos de narrativas ouvidas anteriormente.

Dentre as várias narrativas da entrevista de Silvério que enfatizam situações cotidianas, tomo como objeto de análise o caso do vaqueiro devorado por uma onça. O mais interessante, nesse caso, são os detalhes da descrição catastrófica da personagem mutilada pela onça, a construção do espaço, a dramatização dos diálogos, a situação que leva a um desencadeamento moral capaz de justificar posturas a serem tomadas por qualquer pantaneiro. A narrativa pauta-se pela moral de que a solidariedade e a coragem são aspectos necessários para a sobrevivência. O “eu” empírico, testemunha ocular, confunde-se com o “eu” narrador: “Já vi. Quer dizer, eu não. Vi o caso”. E sendo assim, resta entender a narrativa dentro da perspectiva de uma “criação”. Impulsionado pela

imaginação, pois não teve uma participação efetiva, Silvério reanima a situação, demonstrando onisciência em relação aos fatos. Mas por que se distancia dos fatos de sua vida para referenciar algo que ouviu dizer?

O “diz que”, fórmula muito comum para iniciar uma história entre os pantaneiros, pressupõe uma apropriação da experiência alheia ou, pelo menos, ela vem ao encontro de certas expectativas como argumento, justificando atitudes e instituindo regras de convivência. Silvério não verbaliza esta fórmula, mas seu sentido fica presente na maneira como ele introduz o caso “vi falá”. Não se trata, então, de um ouvinte ingênuo, mas de alguém que encontrou naquele acontecimento catastrófico um sentido que transforma a narrativa em experiência de vida. Fica-se tentado a imaginar o momento em que ele ouviu tal história. Pode-se levantar inúmeras hipóteses a este respeito: a de Silvério ter ouvido de uma testemunha ocular; a de ter ouvido de alguém que ouviu de outra pessoa; a de a narrativa ter chegado a ele como uma notícia (fulano de tal morreu) e/ou também como uma crônica moralizadora, conforme ele nos transmite. Até mesmo ele pode ter lido esta história ou tê-la inventado (o que é mais improvável, embora seja uma hipótese). Muitas outras possibilidades poderiam ser aventadas. No entanto, há um sentido em seu caso. O mesmo sentido existiu no ato de recepção ou veio satisfazer à necessidade de expor os valores do narrador? Ou ainda, este sentido se sobrepõe devido às circunstâncias da performance, declinando de uma questão, levantada durante a entrevista, sobre o perigo de animais na região? A recepção do narrador sempre ficará no campo do hipotético.

Apesar de a reconstrução da recepção beirar a impossibilidade de sua feitura, devo tomar como ponto de partida uma reflexão sobre o Silvério-ouvinte, isto é, sobre a narrativa em si, sobre os fragmentos discursivos e pequenos detalhes que tornam possível situar o narrador na posição de ouvinte. Segundo assegura Walter Benjamin (1996), um narrador faz parte de uma rede comunicativa ampla, pela qual troca experiências em forma de narrativas. O narrador é, antes de tudo um ouvinte e como leitor num sentido *lato* decodifica, interpreta e infere sentidos às narrativas recebidas. Esta leitura do texto oral apresenta em seus mecanismos de decifração uma série de textos, já assimilados pelo ouvinte, que entram em ação, contrapondo-se ou referendando o texto que recebe. A anterioridade, pela qual se viabiliza o ato de ler, engendra um sentido particular, conforme observa Jauss (1992). O leitor não é um sujeito passivo, todo o seu saber anterior trabalha o

texto recebido. Ocorre que o ato de ler conduz o ouvinte a uma produção de sentido e, quando ele reconta o que ouviu, esta narrativa é em si um *gesto de leitura*. A partir do que ele conta surgem indícios do que ouviu, mas isso não é tudo ou tão-somente o que ouviu. O gesto traz em si agentes de mudanças que atuam sub-repticiamente no texto ouvido/lido, seja preparando o terreno para sua atualização, seja realinhando os sentidos existentes para uma nova conjuntura, ou pela ruptura com eles, conferindo ao texto outros sentidos possíveis. O gesto de leitura é, assim, um ato criativo. Não se avalia, nesse caso, a criatividade apenas pela ruptura com o sentido dominante, mas também pelo uso que se faz de um texto num determinado tempo/espço, pela forma com que o narrador empresta a voz (ritmo, bufos, tossidelas, que alimentam sentidos em torno do discurso) e, como foi observado, pelas mudanças inerentes ao gesto de leitura através do qual se gera a narrativa. A criatividade e, conseqüentemente, o papel do indivíduo na atualização/transformação da tradição oral (de caráter coletivo) são perceptíveis numa abordagem sincrônica, na qual se entrevêm os processos de autoridade (intrinsecamente ligada à identidade) e de autoria (rearranjo ou subversão de sentido) na própria narrativa.

Retomando o caso do vaqueiro atacado por uma onça, nele se percebem com demasiada nitidez passagens em que o processo de autoria delinea-se na narrativa. Esse caso traz à tona um fato rotineiro, pelo qual qualquer pantaneiro pode vir a passar um dia, ao qual se somam mutilação, dor e morte, quebrando a harmonia cotidiana. Esse sofrimento poderia ter sido evitado se houvesse mais coragem e solidariedade por parte do companheiro da vítima. Em resumo, trata-se de uma situação bem conhecida de Silvério, e o fato, ao que parece, marcou sua memória por lhe trazer algo verossímil, e por ter provocado nele terror e desejo de justiça. Ao menos é este um dos sentidos pelo qual a narrativa foi atualizada. Existe nela, à medida que o narrador desloca o foco do “eu” para o “ele”, um sentido de transmissão moral, sapiencial e judicativa. Alguém só se posiciona diante do mundo a partir de valores que julga ser válidos. E assim o Silvério-ouvinte incorpora tais valores ao se tornar Silvério-narrador, e os reproduz em forma de julgamento (quem deveria morrer é quem abandonou o companheiro em perigo). Dessa maneira, o ato de ouvir é também o de imaginar. Certamente, a descrição de um corpo mutilado (“a ramela de olho com o corpo pra fora”) forma-se por imagens criadas pela impressão que causou nele o relato, uma vez que o narrador não foi testemunha ocular. Portanto, mesmo que esse

causo seja uma reprodução idêntica da versão que Silvério ouviu, algo um tanto quanto implausível, a narrativa ganha vida pela atualização do sentido.

Receber e passar adiante é compartilhar experiências e, assim, instituem-se normas de comportamento coletivas. A narrativa não depende apenas do fato de o sujeito se autorizar a falar, de sua autoridade, mas também do conteúdo manipulado em sua fala. Por isso, a autoria diz respeito ao sujeito, à sua capacidade de elaborar e de conferir um sentido ao narrado. Ela se localiza sempre numa frincha entre a memória e a voz. Neste espaço, ela se constrói por uma estranha combinação, sem justa medida, entre sentimentos difusos, lembranças e estados de espírito que culminam com o ruminar de uma voz, interna ou física, êxtase de um gesto criativo. Enquanto agente de transformação, o indivíduo manipula a memória: seleciona, busca histórias, altera, recorre ao olfato, ao tato, à visão, à audição, modifica situações, comete lapsos... A memória já é, em si, o rumor da voz. Mas é uma voz a ser trabalhada, antes de o ar fazer vibrar as cordas vocais. Este labor implica o sujeito como autor.

A memória atua como presença de um passado num presente que traz narrativas cujas notações no tempo e no espaço foram esquecidas. Nesse sentido, a narrativa, filha de Mnemosyne, é “imemorial”, porque nunca se sabe quem e em quais circunstâncias ela foi concebida. Ao estudar textos míticos dos Bacairi, Tânia de Souza (1998) aponta que ocorre em narrativas orais um “processo cíclico de apropriação e interpretação”. Disso decorre que o problema da autoria é, a seu ver, também “imemorial”, pois se articula sob o estigma da paráfrase/polissemia, isto é, o sujeito apropria-se de um texto para, em seguida, imprimirlhe um sentido novo. Por meio desse processo resulta o “movimento de identificação”. Para a autora, “é a condição de o índio se inscrever nessa *autoria imemorial* que contribui ao movimento de identidade, e não a função do mito por si só, como muitas vezes se afirma”. (Souza, 1998, p. 163) (grifo meu). A autoria é imemorial para Souza, porque seu olhar sobre a narrativa fixa-se numa perspectiva diacrônica. Assim, a narrativa torna-se imemorial em razão de corresponder a um acontecimento do passado requisitado no presente. O indivíduo no presente, ao atualizá-la, está interagindo com eventos comunicativos anteriores, por meio da apreensão de textos ou partes deles. Nesse caso, numa cultura oral dificilmente se chegará ao indivíduo como o “grande gênio criador”, daí

o fato de ela ser considerada “imemorial”; chega-se sim ao arquétipo, isto é, ao conjunto de possibilidades textuais em devir sobre um determinado tema.

No entanto, o estudo da poética oral em sincronia, ao deslocar o eixo de abordagem do passado para o evento comunicativo, percebe, além de uma identidade (circunstanciada por ideologias contextuais) e da autoridade (decorrente da relação entre o narrador e seu auditório), uma autoria (resultado da transformação/atualização dos sentidos de uma narrativa). A autoria depende da elaboração da narrativa pelo indivíduo, que empresta sua voz a ela. Nesse sentido, ela não pode ser imemorial, pois nasce no evento comunicativo em que o narrador é o senhor das circunstâncias, ao passo que, com interferências do auditório, promove a performance. A autoria se revela na performance, pela imposição da autoridade de quem fala, do caráter agonístico comum nas culturas orais. (Ong, 1998)

“Autoridade” e “autor” são peças-chave durante a performance de uma narrativa. Sem a autoridade, o autor não conseguiria afirmar seus ideais, fazer valer seu verbo; sem o autor (aquele que imprime sentido no que fala), a autoridade não teria por que existir. Desse modo, também se ratifica o que se conjecturou sobre o processo de identidade: que não é somente sentido no nível da diferenciação lingüística, mas através do conteúdo ideológico e da “visão de mundo” que uma linguagem pode expressar.

Sendo assim, no caso das narrativas orais, a autoridade (preche de conteúdo agonístico) sobrevém da autoria e esta, de uma leitura. O narrador é antes um ouvinte-leitor que viabiliza sua narrativa pela transgressão do texto, sem se desprender totalmente de uma consciência coletiva. Se por um lado, esse ato é responsável por significativas modificações na narrativa, por outro, assegura a atualização do arquétipo. Deve-se considerar a mente do narrador como um espaço de conflitos assinalados pelo desejo de autoridade, pela necessidade indispensável de pôr sentido naquilo que fala, e também pelo desejo de se caracterizar como representante de anseios coletivos, dialogando com narrativas ouvidas anteriormente. A reprodução pura e simples de tais narrativas, que não corresponda às necessidades da própria performance mediadas pela relação narrador-auditório, sem os fios discursivos que matizam traços identitários e/ou a ausência de referências contextuais, custaria ao narrador a perda de autoridade e o sepultamento da própria narrativa. Para que a narrativa seja repetida, como se fosse arremessada para um ouvinte e deste, a outro, é preciso, entre outras coisas, que ela se viabilize não com um sentido fechado, mas aberto

aos diferentes discursos, contextos e performances. Há no texto atualizado enunciados em que se entrevê o velho no novo, fórmulas lingüísticas, repetição de funções e de ações, outros resquícios que se entrecruzam com novos sentidos. O que se convém chamar de “tradicional” é, por sua vez, um campo de tensão criadora. Conforme observa Paul Zumthor, a tradição “oferece aos comportamentos reais e aos discursos pronunciados um pequeno número de modelos analógicos [...] estes modelos determinam as formas tomadas também pela consciência que só se tem de si e do mundo pela linguagem que se fala” (1997, p. 19). Assim, uma tradição narrativa define-se pela incorporação do novo ao conjunto de textos anteriores, tornando-se efetivamente o “lugar das relações intertextuais” (idem).

Se a narrativa do pantaneiro devorado por uma onça, atualizada por Silvério, posiciona-se no campo do intertexto, já que se inscreve mediante uma tensão criadora, deve-se compreender a recepção dessa história por Silvério como não isenta de possíveis interpretações. Nesse sentido, como o ato de atualizar a narrativa não pode fugir a uma transgressão (pois toda atualização se vincula a um sentido novo), o narrador, durante a recepção e antes de efetivar a autoria da narrativa, já começa a formular significados, construir sentidos, entrever o conteúdo que recebe a partir de suas expectativas, de seu conhecimento de mundo. Como afirma Umberto Eco, “nenhum texto é lido independentemente da experiência que o leitor tem de outros textos. A *competência intertextual* representa um caso especial de hipercodificação e estabelece os seus próprios quadros” (1983, p. 86).

Diante do percurso traçado até aqui, posso postular que a autoridade serve como mecanismo de convencimento e de afirmação de um “etos poético” do autor. O receptor, numa cultura oral (quando este passa a narrativa adiante, tornando-se ele também um narrador), impõe ao texto ouvido sua autoridade, ao inscrever a autoria alheia num palimpsesto, apropriando-se do conteúdo e acrescentando suas impressões e sua forma de perceber o mundo. Trata-se essencialmente de uma apropriação por meio da qual Silvério assume, na narrativa de outrem, seu “eu”.

Pode-se questionar o conceito de “apropriação” como impróprio para o caso de Silvério, pelo fato de não haver *a priori* um *texto cristalizado* do qual ele pudesse recolher subsídios (palavras, parágrafos, cenas) para a formulação do seu. Há, em contrapartida, um

texto flutuante, uma espécie de texto amorfo constituído por uma narrativa obnubilada da qual se tem conhecimento, mas que não se recobra em sua íntegra. Isto acontece muito quando se toma uma história sem se lembrar quem, como e onde se ouviu, mas que traz um sentido que se adapta bem a determinados momentos e situações de vida. Estas narrativas cumprem certos estágios, sendo que o primeiro é o de “estranhamento” em relação ao texto recebido. Compreendo o estranhamento de Silvério não no nível do que ele julga culturalmente “pantaneiro”, no âmbito do cenário, das personagens, do linguajar e de qualquer outra referência sógnica que o lembre de seu “locus”. Porém, o estranhamento se constitui no próprio ato de recepção, isto é, quando o texto recebido vai além de situações cotidianas e comuns e, por conseguinte, tomando emprestado um conceito de Jauss (1994), quando rompe com o horizonte de expectativas de Silvério. São para ele estranhas as atitudes do “companheiro”, ao se negar a socorrer o amigo; e também o fato de uma onça atacar e matar um homem, algo pouco comum, segundo o próprio depoimento do entrevistado. O seu espanto em relação ao acontecimento amplia o ângulo pelo qual ele passa a perceber o mundo, torna-se matéria de experiência, estruturando para o ouvinte Silvério a possibilidade de a fauna ser tão agressiva quanto bela. Anuncia-lhe a necessidade de cautela.

Disso decorre o estranhamento: o fato é incomum, mas basta um leve transtorno na seqüência lógica das coisas para que o aprendizado seja assimilado. Aí se chega ao segundo estágio, o momento em que ele se apropria do que ouviu, valendo-se disso para exemplificar outras situações.

Assim a “apropriação” permanece a meio caminho entre a recepção e a autoria. Ela se torna possível, porque Silvério-ouvinte já apresenta um mundo estruturado, um conhecimento adquirido (uma “enciclopédia”, como diria Eco), que passa por uma remodelação e uma ampliação ao tomar contato com outro mundo-narrativo. Ao contatar este mundo alheio, surge o espanto e, então, ele começa a reestruturar seu horizonte de expectativas. Como resultado da incorporação dessa nova experiência, há a concepção de um outro mundo-narrativo. E a “autoria” nunca existirá em sua plenitude, isto é, exclusivamente como criação singular ou original. Seria um exagero afirmar que o narrador faz uma “cópia” do que ouve, ainda mais porque a própria leitura traz em si um momento

de criação. A autoria torna-se o espaço no qual o indivíduo pode se afirmar e chamar para si a responsabilidade da enunciação.

A narrativa configura-se, então, numa leitura-criação pois, embora não tenha sido testemunha ocular, o narrador imagina fatos, concebe diálogos, pinta cenários. Imersa na história de vida, a narrativa parece confundir-se com a crônica; porém, o momento factual encontra-se distante da enunciação. Ela sobrevive não apenas porque os fatos possam interessar como informação, ou por trazerem uma visão diferenciada de um acontecimento, mas por refletirem um aprendizado convertido num significado moral profundo que, aos poucos, em razão da recorrência de atualizações, vai se fixando na tradição. Enquanto peça de um mosaico, a narrativa exprime uma tensão entre ficção e realidade, contribuindo para uma construção do mundo. Assim, o mundo que Silvério apresenta a partir de sua história de vida vai refletir uma identidade com base nas representações, que se integram à cultura local. A partir de um conhecimento adquirido, de uma identidade assumida, ele se põe a fazer leituras de fenômenos, reais ou não.

Portanto, o conhecimento de mundo do pantaneiro traduz-se não apenas pelo grau de compreensão lingüística, como também desvela e o inscreve em um mundo que, para ele, é real. É nesse mundo que, como ouvintes e às vezes interlocutores, somos convidados a entrar, apesar de a enciclopédia do pesquisador ou do viajante dar margem para afirmar que é fictício, e até irreal. Através de uma narrativa tida como verídica, o narrador fornece a chave para sua penetração. Cabe ao ouvinte refugar ou aceitar esse instrumento para passar a compartilhar das mesmas aventuras, possíveis somente dentro do mundo em que o narrador vai, aos poucos, arrastando seu auditório cada vez mais para o fundo. Em todo caso, pode ser que surjam leituras diferentes dessas histórias ouvidas, cujos sentidos finais sejam até paradoxais. Notei isso no embate discursivo travado entre Karl von den Steinen e o bacairi Antônio, quando o primeiro recorre à lógica científica e o segundo, ao tempo mítico como forma de afirmar sua autoridade. Mas von den Steinen e Antônio estão no meio de um embate que diz respeito a olhares de culturas distantes e representações diferentes. Assim, há a necessidade de estudar os vários discursos pantaneiros mais de perto para notar que a recepção e a representação de um mito entre as diferentes pessoas que circulam pelo Pantanal atrelam-se à produção de um discurso peculiar.

4

Mundos distintos: a representação plural

O mãozão de Silvério: entre o coletivo e o indivíduo

É possível alguém que não compartilha de hábitos e costumes semelhantes ao de Silvério ler um fenômeno do mesmo modo que ele? Há que se considerar que no Pantanal coexistem diferentes representações culturais e, assim, ao se convencionar chamar algo por/de “pantaneiro”, seja adjetivando ou substantivando coisas, está-se também viabilizando, por essa palavra que tanto pode criar uma identidade ou um processo de identificação com o Pantanal, um discurso específico.

Na década de 1940, aconteceu na fazenda Berenice, pantanal da Nhecolândia, um fato muito curioso: um menino desapareceu mato adentro. Até aí nada de tão anormal. Crianças e adultos não muito dificilmente se perdem no meio de grandes capões. Só que, ao contrário de outros meninos, este não queria ser encontrado. Os moradores da fazenda e os vizinhos ficaram dias e dias à sua procura. A captura foi aos poucos tomando ares de caça. O menino se escondia, relutava em não ser descoberto. Os peões insistiam diariamente até que, após 21 dias de busca, conseguiram acuá-lo num capão. Cercaram todo o mato de densa vegetação, esperaram que ele saísse e iniciaram, tal como fazem com o gado bagual, a doma. O menino teve que ser laçado e resistiu bravamente para não ser levado de lá.

Este fato encontra pouso em várias narrativas pantaneiras da Nhecolândia. As pessoas que, na entrevista, o mencionam geralmente responsabilizam uma anta pelo seqüestro e, em outras falas, a anta está a serviço do mãozão. Mas por que o desaparecimento do menino deve ser explicado? Ao que parece, a vida é constituída de enigmas e o ser humano é impelido a explicá-los. Repete-se o que a velha esfinge tebana de Édipo postulava: “decifra-me ou devoro-te”. Blaise Pascal percebe no homem o desejo de conhecer, de dar resposta. Mesmo que esteja fadada ao erro, ela é melhor que a curiosidade. Em *Pensamentos*, ele afirma:

Quando não se conhece a verdade de uma coisa, é útil que haja um erro comum suscetível de fixar o espírito dos homens, como, por exemplo, a lua, à qual se atribuem as mudanças das estações, o progresso das enfermidades, etc.; pois *a doença principal do homem é a curiosidade inquieta das coisas que não pode saber*; e não é pior para ele permanecer no erro do que nessa curiosidade inútil. (1988, p. 41-42) (grifo meu)

Permanecer com o enigma é pior que ser devorado. O espírito tende a criar respostas, explicar fatos e fenômenos; imaginar... E assim a humanidade concebe os mitos que, no pensamento ocidental, desde a filosofia socrática, estão alinhados contrariamente ao conceito de “verdade”.

André Jolles vai identificar no mito uma “disposição mental” de pergunta e resposta: “O homem *pede* ao universo e aos seus fenômenos que se lhe tornem conhecidos; recebe então uma *resposta*, recebe-a como *responso*, isto é, em palavras que vêm ao encontro das suas. O universo e seus fenômenos fazem-se se conhecer” (1976, p. 88). Para o teórico holandês, mito é o que intervém de súbito num acontecimento (evento), na ação que dá a um elemento – fato ou entidade – feições sobrenaturais. A manifestação mítica prescinde da necessidade de o homem deixar-se levar pelas respostas “dadas pelo universo”. Assim, o mito é também uma forma de obter conhecimento. Entretanto, é um tipo de conhecimento, para Jolles, que não possui um “julgamento universal válido”, é apenas resultado de uma explicação coerente. “Ao lado do conhecer, existe essa forma em que as coisas e suas ligações se *criam*, verdadeiramente, valendo-se da profecia verídica. *A par do julgamento que reivindica universalidade, existe o Mito que faz surgir a coerência suficiente*” (idem, p. 97).

Apesar do distanciamento entre Pascal e Jolles, os dois apontam para uma perspectiva mais ou menos comum: a curiosidade do homem pode levá-lo ao “erro”, para aliviar o fardo da dúvida. Para o primeiro, o homem se compraz no erro, pois se livra da “curiosidade inútil”; já para o outro, o “conhecimento universal” tende a negar ou, pelo menos, depreciar o mito. Ainda para Jolles, no mito residiria o “falso conhecimento”, funcionando como uma saída brilhante da dúvida, quando o homem se depara com um evento inusitado. “O conhecimento sob a máscara de mito, o mito sob o disfarce de conhecimento – eis dois atores, poderíamos dizer, que gozam de sucesso na ampla comédia do pensamento humano.” (idem, p.98).

Tomar cabalmente o raciocínio de André Jolles, sem questionar alguns pontos, resultaria também na depreciação do pensamento de quem lança mão do mito. Pelo menos dois aspectos chamam para uma reflexão mais aguda sobre suas observações. Se o mito surge para o homem como *responso*, como pode o “universo se fazer conhecer”? A natureza se abre ao homem, mas é ele quem decodifica e sugere interpretações sobre ela. Dizer que “hoje o dia amanheceu triste” corresponde, entre outros sentidos, ao modo como o homem culturalmente interpreta o céu nublado. Provoca-se, ao se afirmar o arbítrio

universal, um desequilíbrio entre a competência humana para interpretar e criar e o fenômeno em si. Em relação à linguagem e à cultura, o fogo, a água, o ar e a terra constituem um campo de representações e de poder simbólicos muito diferentes em algumas culturas. Pode-se compreender o universo e representá-lo a partir de um olhar; quem articula a linguagem que vai “criar” uma representação é o homem; o universo se põe, desse modo, como um conjunto de fenômenos passíveis de diferentes interpretações. Não é a chuva que vem em forma de *responso*, dizendo que Urano fecundou Géia, mas esta é uma leitura possível, cujo arbítrio para se fazê-la é do homem.

O segundo aspecto parece ser ainda mais contundente, pois Jolles coloca o pensamento científico na categoria de universal e entende o mítico como um pensamento explicativo *ad hoc*. Estaria nas entrelinhas uma tentativa de tornar o mítico inferior ao científico? Seria o mito, na sua essência, uma necessidade? A maneira mais eficaz de saciar a curiosidade do homem, e que o conduziria ao erro, como prescreve Pascal? É preciso escapar dessas armadilhas pois este raciocínio acaba, também, por instituir uma diferença entre quem se vale do mito como explicação e quem o explica. Apoiado numa relação de poder, o pensamento que desencadeia uma explicação com base numa narrativa mítica tende a se restringir a um conjunto de civilizações tidas como “selvagens”, ou à “cultura popular”. São instituídas, por conseguinte, dicotomias como “civilizado x primitivo”, “magia x ciência”, “mítico x universal”, “popular x erudito” com o privilégio de um dos elementos em detrimento do outro. Isto é, o olhar de quem explica (o eu/nós do discurso acadêmico) é superior àquele que vê (os sujeitos de quem se fala). Como questiona Jack Goody, na introdução de *The domestication of the savage mind*

[...] por que eles são primitivos e nós avançados? Nós tentamos afirmar a natureza destas diferenças em termos muito gerais – indo do mito para a história; da magia para a ciência, da condição social para o contrato; do frio para o quente, do concreto para o abstrato, do coletivo para o individual, do ritual para o racional [...] Mas ainda as diferenças usualmente são vistas num caráter dualista, induzindo, à pressuposição da “philosophie indigène” global, um “témoignage ethnographique” individual, em oposição a nós mesmos. (1978, p. 3-4)²⁴

Embora seja um ensaio em que Goody questiona e avança em relação ao *Pensamento selvagem*, uma valorização das culturais orais e do pensamento mítico é notada nas duas obras. Claude Lévi-Strauss já trata, nessa mesma obra, o pensamento

²⁴ “[...] *why are they primitive and we advanced? We try to state nature of these differences in very general terms – the move from myth to history, from magic to science, from status to contract, cold to hot, concrete to abstract, collective to individual, ritual to rationality [...] But again the differences are usually seen as being dualistic in character, leading to the assumption of a global ‘philosophie indigène’, a single ‘témoignage ethnographique’, in opposition to our own*”.

mítico como uma forma de conhecimento “generalizadora”, similar em alguns aspectos ao científico e que se opera com “lances de analogias e de aproximações”. (1976, p. 42). Em obra posterior, *Histórias de lince*, o antropólogo estruturalista dirige outro ataque ao pensamento científico, posicionando a teoria do “big-bang” e “do caos” numa explicação cuja formatação é tão mítica quanto às ontologias aborígenes. Nesse sentido, ele chega à conclusão de que a base do pensamento mítico é a mesma do científico. Em suas palavras:

[...] os eventos que os especialistas imaginam para auxiliar-nos a cruzar o abismo que se criou entre a experiência macroscópica e verdades inacessíveis ao leigo – big-bang, universo em expansão etc. – possuem todo o caráter dos mitos. A ponto de, como mostrei em relação aos mitos, o pensamento lançado numa dessas construções gerar imediatamente o seu inverso. É o caso da noção de um universo fadado, segundo os cálculos, a se dilatar infinitamente, ou a se contrair até desaparecer. (1993, p. 11)

Não cabe aqui uma discussão aprofundada sobre os erros e acertos do estruturalismo lévi-straussiano; apenas se quer apontar que as questões levantadas pelo antropólogo e levadas adiante por Goody superam a dicotomia pensamento mítico x pensamento científico. Mais especificamente no caso de Jack Goody, o “pensamento selvagem” reverte-se para o estudo das culturas orais, situando suas reflexões para além das injustas medidas de “superior x inferior”. Por conseguinte, tais teses (sobretudo as elaboradas em parceria com Ian Watt) também vão conferir às narrativas orais uma atenção perspicaz sobre sua manifestação em seu nicho, ou seja, em culturas orais que gozam de certa independência do letramento.

Esta breve incursão pelas idéias de Lévi-Strauss e Jack Goody permite afirmar que erro e falta de universalidade tornam-se critérios válidos para uma cultura acadêmica, que insiste em não reconhecer, numa das suas mais importantes formulações sobre o aparecimento do mundo, o mesmo matiz que uma tribo poderia dar para a criação dos animais, dos rios, da terra, do céu e do homem.

Se por um lado, Jolles dá ao pensamento mítico ares de pré-lógico, por outro, também matiza as condições noéticas (de pergunta e resposta), nas quais é fermentado um acontecimento até chegar à condição de mito. Embora sejam discutíveis a posição inferior do mito frente à ciência e a idéia de o universo conspirar para seu surgimento, Jolles parecer ser convincente quanto à base na qual este pensamento se desenvolve; misto de curiosidade e de explicação, questionamento e dúvida colocados ao indivíduo e que o impulsionam na necessidade de explicar e criar respostas²⁵.

²⁵ Não à parte, o mito como resposta, modo de conhecimento, requer em muitos casos uma sacralização, que pode se constituir via rito. O mito torna-se objeto de crença, de respeito, por meio do qual vão se desencadear

Voltando ao caso acontecido na Nhecolândia, a explicação dada pela voz do narrador ajuda a sedimentar o espaço onde se instala o mito. O que teria levado a frágil criança a fugir para lugares inóspitos? Na narrativa de Silvério, o mãozão é o responsável pelo “rapto” da criança. Apesar disso, a personagem não participa diretamente do acontecimento, ninguém o vê ou faz algum tipo de contato com ele. Em princípio, a presença do mito na introdução da narrativa parece indicar uma confusão do contador, um lapso de memória. Embora evocado como “história de mãozão” na narrativa, o mito não é o principal personagem da narrativa, não sendo citado em seu desenrolar e na sua finalização. Em outras palavras, percebendo a história contada por Silvério como um quebra-cabeça, a personagem que confere forma ao mito não teria um encaixe preciso, tal como possuem as variantes de outros narradores. Numa outra perspectiva, o acaso ou o lapso também são passíveis de questionamento. A associação da história do menino que ficou 21 dias perdido com o mãozão pode não ser tão casual quanto parece. Conforme observa Lévi-Strauss, “num relato mítico, o mais ínfimo detalhe pode ter um sentido e desempenhar uma função.” (1993, p. 97). Deste modo, o mito, na manifestação de personagem, é acionado para explicar a causa do desaparecimento do menino, pesa sobre ele uma “resposta”: “esse rapaz ficou vinte e um dia na posse, diz que é do mãozão”. Sua inserção no relato tem uma função explicativa e não atuante, pois as ações descritas no relato são apenas de três personagens: a anta e o Parentão ativamente, e o menino, passivamente.

O reconhecimento do mãozão como resposta também pressupõe o contato com um mundo onde este mito possui reais possibilidades de existência. Ao lançar mão do mito como narrativa, Silvério convida o ouvinte, durante a performance, a penetrar no mundo possível, a compartilhar de um imaginário habitado de seres fantásticos, evitando, entretanto, alguma possibilidade de questionamento por parte do auditório. Nesse sentido, para o narrador, o mito não está sob zona de tensão entre o real ou a fantasia; ao contrário do ouvinte, que pode pôr a explicação em dúvida. Para apreender a narrativa de Silvério, é preciso aceitar o mito, mesmo que ele não faça parte do cotidiano de quem o ouviu. O mesmo ocorre quando se lê um romance em que surgem acontecimentos típicos do

simpatias, preces, oblações. A meu ver, reagir ao sobrenatural, aliando-se a ele ou combatendo-o é, em última instância, uma demonstração de que ele é aceito. Estas maneiras de reagir são inúmeras vezes indicadas na narrativa mítica, agregando-se a ela. Daí, o fato de esta narrativa não ser expressa exclusivamente sob o estigma de pergunta e resposta; às vezes, ela demonstra também o “como fazer” e a reação necessária frente a acontecimentos inusitados, que não apresentam aparentemente uma explicação racional, e a situações desesperadoras. Não é demais acentuar que a reação ao sobrenatural implica aceitar o mito como resposta.

realismo mágico. Não se aceitam alguns fatos que não estejam de acordo com o conhecimento que se tem da natureza, mas a continuação da leitura resulta na aceitação, mesmo que parcial, daquele mundo possível, desvelado pela obra. *Mutatis mutandis*, poderia afirmar que Silvério é a própria “obra”, embora o mundo possível sugerido por ele não se acabe da maneira como uma trama é finalizada num livro.

O mundo possível de Silvério pode ser compartilhado com outros narradores, que alimentam crenças e costumes em comum, ainda que no Pantanal nem todos os narradores aceitem certos mitos como possíveis em seus mundos²⁶. Este mundo possível, no qual o mito do mãozão confunde-se com a realidade, apresenta um forte matiz coletivo, vinculado à tradição oral. Trata-se de uma consciência compartilhada por vários indivíduos de uma mesma comunidade narrativa que, de certa maneira, dá sustentação a ele, sobretudo ao fornecer modelos analógicos (isto é, contínuos e relacionados com expressões que os precedem), difusores de conhecimento, funcionando como estofo para uma consciência criativa de cada narrador.

Sendo assim, ao sugerir o mãozão como responsável pelo “rapto” do garoto, Silvério também está dialogando com a tradição. Além do mito que surge como explicação, as demais personagens desta narrativa apresentam um vínculo com o coletivo. Algumas correlações podem ser efetuadas entre o suporte que a tradição oferece ao contador e a forma como ele articula sua narrativa.

Com base no que foi coletado em campo e também na bibliografia consultada, o arquétipo mãozão, no Pantanal, é atualizado com formas e funções muito distintas. No confronto com os diferentes depoimentos, pode-se observar:

a) aparências do mito

- preto; com a face sem boca, olhos ou nariz, inteiramente lisa, unípede e aparece em dupla;

Aí, diz que saiu aqueles dois homem, homem andando a pé pra ir pro mato, mas duma perna só, né? Aí ele saiu andando por dentro da água e olhando. Mas num tinha cabeça, ele num via olho, num via nada, né? Naquela visão, né? Aí, foi e viu aquelas duas sombra dentro do mato, dois homem, né? Era assim, cabeça [passa a mão sobre sua face], não tinha feição, num tinha olho, boca, não tinha nada, né? (Seu Valdomiro de Aquino)

²⁶ Durante o levantamento de fontes orais deparei com diversos narradores que não acreditavam em mitos, inclusive contestando a existências dessas entidades ao serem indagados. Em *Entre histórias e tererés* (Fernandes, 2002) reúnem-se, nos “Causos”, diversas histórias intituladas “enganos”, cujos narradores, em sua maioria, são descrentes em relação aos mitos.

- parecido com macaco, com proporções enormes e deformadas;

Baita de um animal! Um monstro cabeludo, um macacão, espécie de um macaco grande, é o que diz o pessoal, assim que eles diz. É um animal muito feio, deformado, cabeludo, feio, isso que eles dizem que é. (Seu Raul Medeiros)

- homem muito grande;

Então, esse fala: “é o mato do mãozão”, que fala. Diz que aparece um homem muito grande pras pessoa, né? (Seu Roberto Rondon)

- espírito mal;

Esse é um... Como eu posso dizer? Esse é um espírito. Tem que ser mal, porque bom não pode ser. Se fosse bom, fazia bondade, né? Tem que ser mal, espírito mal, que vive zanzando aí, pra levar as pessoas lá. Parece que padre já teve lá, né? Esse povo da Nhecolândia aí, diz que conta esses causos, né? (Seu Fausto Costa)

- semelhante à anta, vira um monstro (homem) preto cabeludo e barbudo;

Ele é igual assim como anta. Ele vai crescendo, crescendo, assim como anta assim, um bichão cabeludo. Daí ele vira aquele monstro assim, um homi preto, cabeludo, barbudo. Da anta ele vira um homi. (In: Banducci Júnior, 1995, p. 179)

- homem com mão muito grande;

É, acho que mãozão porque... do mãozão que ele fala, que um cara que tinha um mão muito grande e pegava as pessoa, carregava, né? (Seu Silvério)

- alto, representa uma pessoa montada num burro;

E eu vi um homem, uma pessoa cara grande, corpo representava uma pessoa que tava montada num burro. E olhava pra nós assim. (Seu Vadô)

b) principais ações desempenhadas pelo mito

- proteger a fauna e a flora

Você diz que num queria encarar outro homem aqui do mato, eu sou o dono daqui do mato, pra você entrar aqui, você tem que pedir permissão pra mim, porque eu que mando aqui nessa mata! A mata é minha! (Seu Roberto Rondon)

- atirar pedra em quem tenta fazer roça;

Aí, foram lá, fizeram acampamento e tal, mas quando começaram a limpar, choveu de pedra em cima deles! Num teve jeito, largaram de trabalhar, pararam de trabalhar. E aí, quando eles voltaram pra casa deles, aí era umas seis hora da tarde mais ou menos, começou a atirar pedra na casa dele, chamou o capataz. (Seu Raul Medeiros)

- assustar os cachorros;

Aí, o cachorro largou também, desandou a uivar, ficar com medo, aquele lado que tinha tremido de quando ele tá com medo assim. Mesma coisa de um cachorro que quando nunca viu onça, quando ele vê uma onça assim, que ele desanda sentir o cheiro dela, o

cachorro desanda tremer tudo, ele corre, fica assustado, arrepiando tudo, né? (Seu Roberto Rondon)

- dominar o vento, utilizando-o a seu favor, amedrontando quem o desafia;

E esse mãozão que tem lá, o que fala que é dono da mata lá. Quando a pessoa duvida assim, que entra no mato lá, o mato desanda bater uma ventania! Você pode passar por ali, o mato tá quieto, tá parado, mas se você desandar lembrar dele, falar assim, o mato desanda a ventar, desanda a tremer a folha dos pé, das árvore, né? Aquele vento forte, até assobia lá dentro do mato! (Seu Roberto Rondon)

Diz que batia aquele vento: fixi, fixi, fixi! Eles já ficaram assim, fazia aquele barulho, aquele urro: uuuu! Ah! Mas diz que eles juntaram só o que eles tinham e largaram tudo a madeira que ficou aí, largou e foi embora. (Seu Vadô)

- atacar pessoas que passam por sua mata;

Esse rapaz foi pra chegar no ponto onde a gente estava. Ele ia indo, olhou, subiu por detrás dele. Aí, ele olhou um monte de homem preto! Aí, ele bateu nele com uma faca que ia levando, o camarada, o preto avançou nele, derrubou ele, coisa e tal... E por ali, e dali ele já saiu meio desorientado, né? Num sabia, já tava fora de si. (Seu Valdomiro de Aquino)

- cuidar de crianças, que ele próprio extravaiava;

O rapaz foi, desceu, foi lá, tava o chapéu dele e o ovo de ema dentro do chapéu. Isso foi uma tradição do mãozão, o que aconteceu. (Seu Valdomiro de Aquino)

- brigar com quem corta madeira ou caça em seu capão;

Foi nele, vai daqui, desandou brigar os dois lá, lutando. E vai daqui, vai dali... Por dentro do matão têm aquelas espinha, aquela aguateiro alto assim, né? Ele batia daqui, dali, rolando... Ele entrava no paraguaio, o paraguaio pulava pra lá, pra cá. O paraguaio com uma foice querendo acertar ele, num conseguia, né? (Seu Roberto Rondon)

- desorientar a pessoa que entra em sua mata;

Mas se a pessoa chegasse entrar no mato assim, ir lá cortando pé-de-pau, fazendo bagunça lá, ele extravaiava a pessoa. Fazia a pessoa ficar perdida, assustava a pessoa, a pessoa perdia o juízo. Num acertava ir pra fazenda, voltar de novo, ficava perdido lá no mato. E cada vez ia seguindo pra mais longe ainda, ficava extraviado de uma vez! (Seu Roberto Rondon)

Você fica olhando, quando vê que ele vem pro seu lado você corre porque ele passa a mão na sua cabeça e carrega ocê pro mato. Diz que só de passá a mão na cabeça da gente a gente fica louco. (In: Banducci Júnior, 1995, p. 179)

- agredir mulheres que se encontram sozinhas em suas casas.

O mãozão, que eu vi falar do mãozão, é um cara que andava aí. Esse eu vi, chegava na fazenda. Pegava a mulher dos cara aí, achava mulher sozinha, agredia a mulher, pegava mulher. E isso que eu vi falar do mãozão. (Vandir)

Deve-se entender estas inúmeras aparências e ações do mito como desdobramentos do arquétipo mãozão, através do qual vão decorrer as possibilidades de atualização. As variantes instituem um comportamento padronizado, ao passo que congregam diversas vozes numa espécie de matriz. E nela são gerados o caráter e a imagem do mito.

Geralmente, ao atualizar o arquétipo mãozão, o narrador costuma descrever a imagem do mito quando quer evidenciá-lo na narrativa. Isso não ocorre no relato de Silvério, mas ele o descreve posteriormente, em razão da intervenção do ouvinte. Desse conjunto de imagens, elaborado com base em variantes de outros narradores, nota-se que a aparência preponderante do mãozão é a de um preto, alto, forte e com a mão grande. Ele não está isento de semelhanças com mitos comuns à tradição oral pantaneira, como saci (unípede e preto), pé-de-garrafa, curupira, chefe-dos-bichos (todos altos e fortes). As semelhanças podem ser notadas também pelas ações desempenhadas por estes mitos. De acordo com depoimentos coletados durante a pesquisa de campo no período de 1995 a 2000, o saci, o pé-de-garrafa, o curupira e o pomberinho desnorteiam pessoas nas matas, protegem as árvores e os animais e dominam o vento, como o mãozão²⁷. Disso decorre que, quando analisados em conjunto, estes mitos apresentam uma identificação muito próxima e atuam no imaginário de alguns pantaneiros, confluindo para uma representação, entre outras possíveis, das relações entre a natureza e o homem. A convivência direta com o meio natural, caso peculiar dos contadores pantaneiros, possibilita uma leitura dos fenômenos de maneira diferenciada. É no estreitamento dessas relações que o homem passa a compreender o sistema ecológico, podendo lhe atribuir características antropomórficas e anímicas.²⁸

Nesse sentido, mãozão, saci, curupira, pé-de-garrafa, chefe-dos-bichos, entre outros, postulam normas que compreendem inclusive a punição daqueles que a desrespeitam, e apresentam comportamento quase humano. Essas representações, entidades sobrenaturais com atitudes coincidentes com a dos homens, tornam-se, num

²⁷ O domínio do mãozão sobre o vento é muito significativo como uma possível explicação sobre a manifestação de ventanias no Pantanal. Em outro sentido, o mito poderia ser deslocado de uma representação da terra/mata para uma do ar.

²⁸ Uma tese de Comunicação e Semiótica e uma dissertação de Antropologia trataram com perspicácia da relação homem/natureza/representação. A respeito ver: BANDUCCI JÚNIOR, A. *Sociedade e natureza no pensamento pantaneiro: representação de mundo e o sobrenatural entre os peões das fazendas de gado da “Nhecolândia”* (Corumbá/MS). São Paulo, 1995. 220p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; e LEITE, M.C.S. *Águas encantadas de Chacororé: paisagens e mitos do Pantanal*. São Paulo, 2000. 176p. Tese (Doutorado em Semiótica) – Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

primeiro momento, uma representação da natureza humanizada. Pois se trata de um ser tido como guardião da mata e dos animais, que pode falar, andar, lutar... Mormente, ele se constitui com base numa extensão da própria condição humana. Logo, a leitura que o narrador pantaneiro faz do fenômeno parte de um olhar centrado em si por meio do qual, e com base em sua condição humana, ele cerca um pedaço do mundo natural e vislumbra, criativamente, o encantamento deste mundo ao lê-lo.

Mas o resultado deste exercício de leitura, que também é de criatividade, expõe a criatura contra a condição humana do criador. Se no mito há uma expressão da condição humana (devido à semelhança corporal, à fala e ao arbítrio), a diferença essencial entre ele e o homem é que o mito não se posiciona em prol da “cultura”, isto é, não age para “cultivar” a natureza mas, ao contrário, para preservá-la das ações civilizatórias. No caso de haver uma ajuda, decorrente das narrativas em que o pantaneiro se vê desorientado na mata, ou quando pede ao mito para encontrar algum objeto perdido, esta se dá com base numa relação de troca. Assim, alguns pantaneiros deixam para o saci, na janela de sua morada um naco de fumo ou um “corote” de cachaça, por exemplo.

Com base no que foi exposto, pode-se aferir que o mito se manifesta como uma representação do homem sobre a natureza. Se se entenda a representação como criação de um mundo possível, esse mundo deverá se originar de uma matéria humana, que expõe a diferença entre cultura e natureza. Por exemplo, os mitos habitam “lugares sujos” (matas, capões, beiras de rio e outros espaços da natureza nos quais não se fixaram marcas culturais), ao passo que o homem vive no “lugar limpo” (fazendas, roças, choupanas, onde a natureza foi transformada).

Na narrativa de Silvério, o mãozão, habitando um lugar sujo, representa uma forma humanizada da mata virgem, capaz de deter o ímpeto transformador e cultural do homem, impedindo que ele exerça arbitrariamente sua ação sobre ela. Entretanto, nessa narrativa, especificamente, nota-se que o mito não vai desempenhar a função de “proteger” a fauna ou a flora, como é comum em outras histórias. A título de exemplo, uma das mais divulgadas é a do paraguaio que, ao tirar madeira da mata, não pediu “permissão”, menoscabando inclusive o poder da entidade, e foi por ela desnortado e levou uma surra (Fernandes, 2002; Banducci, 1995). Nessa história, a diferença entre “sujo” e “limpo” é contundente, pois no “capão do mãozão” ninguém pode entrar sem pedir licença. Ao passo que, no relato de Silvério, o domínio do “lugar sujo” sobre o homem desdobra-se na posse do menino pela entidade. Além disso, esses dois mitos apresentam preceitos morais

distintos. A do paraguaio se restringe ao sentido de se respeitar o mito (e, com ele, a fauna e a flora); já a do menino e a anta lembra que o “sujo” pode dominar o homem de tal forma que ele refugie o que é civilizado (ou “limpo”). Ao passo que, na primeira, o homem invade o espaço guardado pelo mãozão, manifesta-se, na segunda, uma troca de posições, o mito fica com a posse do menino, que não pertencia a seu lugar. Ambas as histórias deixam entrever o seguinte: tanto a natureza pode dominar o homem, como o homem também tem o arbítrio de domínio; é necessário uma relação de equilíbrio entre eles, garantido pelo respeito mútuo entre os espaços, para que a relação homem/natureza não corresponda a uma dicotomia.

Ao efetuar uma transposição do domínio das relações humanas para da natureza, o narrador articula em seu discurso não uma natureza “real”, mas sim uma natureza “antropomorfizada”, o que resulta no embate do homem com seus próprios anseios. Assim, o discurso constitui-se pela tensão do “eu” contra si mesmo. Ou seja, o narrador institui uma correlação de forças entre o homem civilizado e uma personagem mítica, que é um tipo de natureza humanizada.

Ao passo que o mãozão espelha uma natureza possível, pois dotada de caracteres humanos, do outro lado aparecem pessoas capazes de deter os ímpetos desta natureza. Encontra-se o vaqueiro, conhecedor de rezas que levam ao resgate da criança e, sob outro prisma, a anta que atua como guardiã do menino. As diferenças começam a se alinhar no transcurso das ações. Num eixo, forma-se a representação que se faz do lugar sujo, encantado ou de domínio mítico e, de outro, a do lugar limpo, com marcas culturais. Por esta diferença fluem valores distintos, o que gera conflito entre as personagens. Nesse caso, o enfoque deixa de se dar sobre o sujeito actante, e passa a operar sobre outros sentidos conferidos às personagens narrativas com base numa simbologia que, sem querer ser repetitivo, é referendada por aqueles que compartilham valores culturais semelhantes.

Se analisadas mais detidamente e considerando a dualidade na qual estão inseridas, percebe-se, nessas personagens, uma gama de sentidos que não pode ser desprezada. A anta está associada simbolicamente à força bruta, desencadeadora da violência (Casudo, 1972), o que se assemelha à força do mãozão, empregada contra os paraguaios. Com aparência semelhante ao saci, mito descrito por sua agilidade e esperteza, que tem como auxiliar um porco do mato que o carrega, o mãozão, mito enaltecido por sua força, tem como auxiliar a anta, sendo às vezes confundido com ela. O garoto está de posse do mãozão; entretanto, é uma anta que cuida dele. A anta, desta forma, é uma extensão do

mito. Não se trata da força física colocada contra o menino, mas de uma força que o domina e o impede de deixar a mata e voltar a praticar regras de civilidade. As semelhanças entre o saci e o mãozão, no campo das aparências e não da simbologia, permitem que eles se alternem em alguns relatos. A atualização contínua destas narrativas e a aceitação delas entre as pessoas de uma região provocam, às vezes, uma confusão em que alguns narradores trocam os nomes das personagens.²⁹ Tais confusões não são apenas uma constatação empírica, mas demonstram a presença de uma memória coletiva que se evidencia pela tradição oral e que serve de suporte para o narrador; já do ponto de vista do indivíduo que a atualiza, a sobreposição da imagem pode ser constatada, pois é a aparência comum entre as personagens míticas que leva à confusão e não à analogia simbólica.

Voltando ao estudo das personagens na narrativa do mãozão contada por Silvério, nota-se que o vaqueiro Parentão não é menos importante que a anta. Se o relato estivesse em forma de conto maravilhoso, ele oscilaria num meio termo entre o herói e o auxiliar. Paira sobre ele um halo especial, de conhecimento e de habilidades em prol das forças que vivem no lugar limpo, que o diferencia dos demais personagens. O mesmo acontece com os heróis que resgatam princesas e vencem os vilões. Trazendo seus aspectos para o contexto do Pantanal, o vaqueiro Parentão liga-se a uma seara de lendas de benzedeiros, pessoas que dominam a natureza em favor do homem.³⁰ Um dos mais interessantes é o do “dono das cobras” que, pela coincidência com o Parentão, será tangenciado.

Trata-se da história de um homem, geralmente velho, negro e dotado de poderes sobrenaturais, que é solicitado toda vez que alguém é mordido por uma cobra. Ele atrai para sua choça todas as serpentes, conversa com elas, separa a que mordeu (em alguns depoimentos ele a mata, em outros apenas a aconselha a não fazer mais isso) e cura o ferido com preces. O benzedeiro torna-se um homem capaz de interferir na natureza, tanto na fauna como na flora, porque também conhece as ervas medicinais e domina-as em proveito da humanidade. Às vezes, os benzedeiros vivem afastados da comunidade, são quietos e dotados de um conhecimento mais sensível do mundo sobrenatural do que as pessoas comuns.

²⁹ Inúmeros exemplos poderiam ser citados, mas a fala de Vandir da Silva ilustra bem esta confusão: “Ficou uns três dias no mato também. Falam que é ele mesmo que levou. É esse tal sacizinho ou o mãozão, sei lá quem levou ele”.

³⁰ Já foram coletados vários relatos neste sentido, e entre eles figuram: a benzedeira de Poconé, a domadora de cavalos e o dono das cobras. A esse respeito, consultar: Fernandes (2002).

A incorporação do vaqueiro Parentão ao relato de Silvério, apesar de o contador ser bem lacônico ao falar dele, cria uma conexão com os relatos sobre benzedeiros pantaneiros. Colocando-se o vaqueiro em pé de igualdade com os benzedeiros, nota-se que Parentão é o único que consegue ver o menino (logo, é diferente dos demais); tinha o conhecimento necessário para interferir no plano sobrenatural, pois sabia a oração; e, por último, é o que consegue laçar o menino, denotando uma capacidade de vencer o "mal". Noutro plano, é o "dono das cobras" quem possui uma habilidade não comum aos homens, interfere na natureza exercendo sobre ela seu poder, restabelece a harmonia entre o homem e a natureza ao curar aquele. "Harmonia", aqui, é entendida dentro do plano humano das relações, ou seja, o bem-estar dos homens depende de aproveitar da natureza somente o que ela tem a lhe oferecer para sua sobrevivência.

As personagens mãozão, vaqueiro Parentão e anta possuem trânsito em outras narrativas. Tudo indica haver um encaixe de peças, que Silvério vai escolhendo e manipulando para montar seu relato sobre o menino que ficou vinte e um dias perdido. Em razão disso, existem outras narrativas do mãozão atualizadas de uma maneira diferente da de Silvério, e outras lendas ou mitos, que talvez ele sequer conheça e que apresentam personagens muito semelhantes às da sua versão do mãozão. Uma narrativa oral, no momento de sua atualização, pode agregar elementos, desprezar detalhes, dialogar, ou não, com a tradição oral. Na atualização do mãozão de Silvério, em específico, há indícios de que ocorre um diálogo intracultural alicerçado na diversidade de representações que a tradição oral do contador é capaz de sustentar e que também conferem ao mito o valor de símbolo. Desta forma, as manifestações mãozão, anta e benzedeiro são requisitadas para a montagem de uma narrativa que contenha um fundo explicativo.

Em outros termos, Silvério atualiza o arquétipo mãozão, representando valores e crenças, pessoais e compartilhados pelas demais pessoas de sua comunidade narrativa, porque compartilha também de toda uma simbologia pantaneira. O interessante é que sua narrativa é ampla, tendo em vista que é possível efetuar vários recortes simbólicos e de temas e, ao mesmo tempo, concisa, se se considerar o relato em si. Existe uma diversidade (pluralidade de assuntos) em torno de uma unidade. Tal pluralidade decorre da presença de personagens de outras narrativas do universo pantaneiro, com as quais Silvério vai compor uma explicação para o fato e criar seu mundo possível. O mundo possível se erige, então, representando conflitos entre o homem e a natureza, em que o narrador busca explicar alguns fenômenos.

Os dilemas de Gastão de Oliveira

Como se verificou, nem todos narradores – que aparentemente compartilham de valores e costumes muito próximos aos de Silvério – aceitam o mito como explicação. Isto dá margem a diversas leituras e, por conseguinte, à construção de mundos possíveis diferentes entre si. Estas diferenças são ainda mais acentuadas quando há um distanciamento cultural em que o valor simbólico do mito não alcança quem o atualiza. A leitura do fenômeno vai resultar num gesto completamente distinto. Num texto de Gastão de Oliveira, um cronista do *Boletim da Nhecolândia*,³¹ a leitura sobre o desaparecimento do menino que ficou 21 dias perdido no mato é bem diferente da de Silvério:

Lucídio, assim chama o nosso herói, é vivo e irrequieto como a mutuca “cabo-verde” da qual tem a cor. Morando com seus pais na fazenda “Berenice”, sempre se portou como qualquer uma outra criança normal [...] Certo dia de Outubro, ordenou-lhe a mãe que se banhasse, mudasse de roupa e fosse à sede da fazenda, situada em meio do largo pátio, buscar alguma coisa esquecida [...] Desapareceu. Seriam mais ou menos dez horas de uma segunda-feira. Chegada a noite, não regressou. Preocuparam-se os pais no dia seguinte. Alarme em toda a fazenda. O que teria acontecido? Extraviara-se brincando? Fora morto e devorado por alguma cangussú [*sic.*] passageira? Assaltara-o a “boca de sapo” ou a cascavel e caíra fulminado nalgum cerrado sujo? Enlaçara-o e arrastara-o para o fundo de algum banhado a sucuri, traíçoeira, ou mesmo o jacaré covarde e esfamaído? **Eram interrogações angustiosas, mas lógicas. Estavam todas no domínio do possível** [...] A 24 de Outubro, mobilização geral da fazenda. Todo o pessoal válido, inclusive o cozinheiro, toda a tropa à disposição, dezesseis homens no encalço da “raposa” e, entre esses, dois mestiços de índios, aos quais somente faltava o faro para que se completasse no homem o perdigueiro [...] À medida que se passavam os dias em buscas cada vez mais fatigantes e sem êxito, as imaginações não perdiam tempo. As mulheres se persignavam e eram unânimes em dizer que ali havia coisa! O menino fora levado, não estava sozinho! E cada qual a seu modo, relembrava as histórias fantásticas do “pomberinho”, que atrai para o mato as crianças, a do bugrinho, que se transformaria na anta amiga, que acompanhou nosso fugitivo durante vários dias da primeira semana. Alguns que voltavam do campo para a troca de montado ou outro qualquer fim, vinham impressionados com rastros de um cavalo de enormes patas, animal que nunca fora visto, mas cujas pisadas cruzavam e recruzavam todas as batidas [...] Era todo um mundo astral visto através das antenas supra-sensíveis dos dotados de um sexto sentido! E assim num crescendo de esperanças e decepções, iam decorrendo, não mais dias, mas semanas. [...] O certo porém é que, um belo dia, sendo já decorridas três semanas, com talvez umas cinquenta léguas percorridas desde o dia inicial da fuga, foi encontrada a nossa “rapozinha”, junto à porteira que liga os campos de Santa Luzia aos de Porto-Alegre. Encontrada em perfeito estado de saúde, a roupa limpa, não obstante, pela época, tivessem caído chuvas torrenciais, e não desnutrido [...] Que razões tê-la-iam levado a empreender tal aventura? E sem uma arma, sem qualquer impedimento, sem uma caixa de fósforos sequer? Desde já, podemos afirmar, fica afastada a hipótese de crueldade no lar, castigos corporais ou quaisquer outras formas de brutalidade ou intimidação [...] Digno de nota é que [...] tivesse suportado tantas privações, o assalto ininterrupto dos milhões de insectos hematófagos, diurnos e

³¹ G.O., como aparece assinado o artigo no Boletim, é a abreviação do Dr. Gastão de Oliveira, um dos membros do Conselho Consultivo do *Boletim da Nhecolândia*. Ele é citado também pelo fazendeiro José de Barros em seu diário *Lembranças* (1987, p. 81), como presidente em Corumbá do Partido Evolucionista e por Augusto César Proença (1997, p. 140), como membro integrante da primeira diretoria do Centro de Criadores da Nhecolândia, médico e pecuarista defensor da raça *polled-angus*.

noturnos, sem visíveis modificações no seu físico; mantido durante tantos dias com uma alimentação de acaso, na verdade rica em vitaminas e hidrocarbonatos. É possível que casos parecidos já tenham ocorridos na nossa Nhecolândia, mas este não deixa de ser um dos mais interessantes e dignos de registro. (Boletim da Nhecolândia, 1948, p. 6) (o grifo é meu).

O texto fica entre a literatura e o jornalismo; é uma narrativa alinhavada com pormenores (perde a concisão típica da cultura oral); configura-se como uma crônica, cujo destaque não recai somente sobre o fato. O autor constrói o universo onde o evento se passa. Assim, ele também cria, porém sua criação está assentada num acontecimento que põe em xeque a lógica e infringe as regras do acontecimento plausível. São decorrentes disso as inúmeras indagações do autor no texto. É visível o fato de que Gastão de Oliveira levanta uma curiosidade sobre os inexplicáveis acontecimentos que provocam nele uma inquietação, assim como Silvério também demonstra uma inquietude. Nas dobras das “interrogações angustiosas” que o assolam, estão os estímulos para atualizar a notícia do desaparecimento em crônica jornalística.

Essa atualização acompanha alguns passos da transmissão de informações que Walter Benjamin assinala em “O narrador”, pois implica um mergulho profundo do fato no “eu”, para, em seguida, vir à tona com marcas pessoais de cada um. Com isso, não afirmo que Oliveira faz uma narrativa artesanal, uma troca de experiência informal como geralmente fazem os narradores descritos por Benjamin, sendo que até mesmo as marcas de oralidade aparecem ou entre aspas ou estão ausentes de seu texto. Por outro lado, ele participa da comunidade de contadores como ouvinte. Conforme observa Benjamin, “Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (1996, p. 210).

Em decorrência das estratégias de assimilação de uma narrativa - seja pela leitura ou pela presença do espectador numa performance - infiltram-se elementos com implicações diretas na (re)atualização do narrado em um outro texto. Tudo indica que Oliveira captou a história pela oralidade, pois demonstra uma proximidade com os falantes ao expor algumas expressões em seu texto. Ainda de acordo com Walter Benjamin, a diferença entre o leitor (do texto escrito) e o ouvinte reside no fato de que o primeiro é

obrigado a se contentar com a palavra “fim” na última página,³² ao passo que a história recai para o segundo sem respostas ou interpretações fechadas, levando-o a se perguntar “e como segue?”. Na assimilação da narrativa do menino que ficou 21 dias perdido, Gastão de Oliveira faz uma leitura do fenômeno e o transforma em uma produção escrita. Sua narrativa deriva de um texto com profundo matiz oral porque lhe chegou de forma artesanal (numa concepção benjaminiana). Tocou-lhe. Não lhe arrebatou com interpretações concluídas. Incitou-lhe perguntas. Ele foi obrigado a mergulhá-la em seu “eu”, o que implica dizer: “dialogar com sua cultura”, com finalidade de responder às inquietações provocadas pela história ouvida. Desse modo, a narrativa do menino que ficou 21 dias perdidos veiculada pelo *Boletim* constituiu um nó de uma rede de transmissões, ligando diferentes narradores em torno de um fio temático. Oliveira torna-se um dos nós dessa rede, assim como Silvério viria a se tornar outro 50 anos depois, numa comunidade narrativa com representações diferenciadas.

Mas Gastão de Oliveira faz uma leitura em que a alteridade (isto é, a relação com o diferente) é recorrente em razão do tema escolhido. Seu discurso revela uma singela divisão, ora assentado-o em seu ponto de vista, ora no imaginário do homem local. Oliveira impõe sua cosmovisão, desviando-se de um suspeito caminho de crenças e de explicações sobrenaturais. Por conseguinte, opõe uma interpretação popular e peculiar de uma cultura oral à outra de caráter individualista. A diferença é manifestada pela seleção de vocabulários do autor (“antenas supra-sensíveis”, “insectos hematófagos”, “hidrocarbonados”, “dezesseis homens no calção”) que denotam um homem de ciência. O contraste entre o texto jornalístico e a fala de Silvério – em que há frases soltas, raciocínios inconclusos e mudanças súbitas de assunto – revela uma acentuada diferença discursiva. As aspas colocadas por Gastão nas palavras de emprego comum entre os falantes da região – tais como: “mutuca *cabo verde*”, “assaltara-o a *boca de sapo*”, “histórias fantásticas do *pombeiro*” – tornam-se brechas discursivas nas quais é pinçada outra voz. Esta voz não está isenta de um caráter ideológico, os sinais da escritura oprimem, cerceiam, mostram uma diferença entre quem narra e sobre o que narra. O homem de formação superior não aceita a designação popular de classificação das espécies, muito menos os seres fantásticos. Sua enciclopédia é outra e, como leitor de um fenômeno, sua escrita publicada num

³² Segundo Benjamin: “Com efeito, numa narrativa [artesanal] a pergunta – e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido da vida” (1996, p. 213).

boletim que será lido pela “elite” pecuarista do Pantanal não pode deixar de aderir a um discurso voltado para a norma culta. As aspas sugerem um duelo de vozes; persiste no texto de Gastão de Oliveira o questionamento do “mundo possível” que se desvela pela voz.

Devido ao questionamento e à inquietude causada no cronista do *Boletim*, o caso do menino que ficou 21 dias perdido leva-o a trilhar pelas veredas de uma lógica estilizada, buscando explicações plausíveis e sobretudo oriundas de seu conhecimento científico à medida que impede a vazão de qualquer teor sobrenatural. Os moradores da fazenda Berenice, segundo o próprio narrador, perguntam-se qual ser mítico estaria por detrás do rapto do menino. Ao mesmo tempo, ele não acata o discurso destes moradores por não encontrar nele uma explicação plausível que contemple a sua lógica. Oliveira, então, aprofunda a diferença “nós/eles” e redimensiona o fato para a sua realidade cultural.

Se na atualização de Silvério encontram-se elementos de uma tradição oral somados à capacidade do narrador para agregá-los e conceber uma “nova” narrativa, é possível dizer que Oliveira se pauta por outros critérios de atualização. A explicação para Oliveira não atualizar a narrativa que lhe foi contada num mito, como fez Silvério, pode primeiramente estar relacionada ao veículo no qual ele a atualiza. Nesse caso, o jornal no qual a história foi publicada apresenta propósitos específicos. O *Boletim da Nhecolândia* foi uma publicação financiada especialmente por pecuaristas interessados em disseminar informações sobre técnicas de construção de cercas, galpões, alertar sobre as principais doenças que assolam o rebanho bovino e equino, homenagear personalidades ilustres: escritores, autoridades que visitaram o Pantanal e fazendeiros antigos da região (os “desbravadores”).³³ No virar de suas páginas, lêem-se receitas, contos, crônicas, calendários festivos, celebrações de casamentos, batizados, em suma, um esboço de agenda cultural, inclusive com poemas de Manoel de Barros (assinado como Manoel Wenceslau), Pedro Xisto e apontamentos e trechos de carta sobre a viagem de Guimarães Rosa no Pantanal.

Entretanto, não era uma agenda acessível ao trabalhador campesino, sobretudo porque a escrita se mantém parcial, isto é, pouco empregada no cumprimento das tarefas cotidianas. O público alvo do informativo era o fazendeiro e seus familiares e a principal

³³ Segundo Proença (1997, p.141), o primeiro número do *Boletim da Nhecolândia* foi lançado em 1934 e foi interrompido ainda nessa mesma década até ter sido retomado na década de 40 com nova diagramação. Proença ainda enumera uma lista de celebridades que colaboraram como articulistas, entre eles: prefeitos, governadores, deputados, cientistas e fazendeiros locais.

intenção era promover a modernização das técnicas de pecuária no Pantanal. No geral, ia sendo construída, nestas páginas, a representação de uma região em franco desenvolvimento, melhor seria dizer: em plena modernidade. Se acompanhar a história da Nhicolândia, uma das principais sub-regiões do Pantanal³⁴ do ponto de vista econômico e de extensão territorial, nota-se que na odisséia da modernização pantaneira está a chegada dos trilhos da Noroeste do Brasil em 1953 - cruzando as terras encharcadas rumo à Bolívia-, o rádio, entre outros fatores que foram, de modo geral, advindos da então próspera economia pecuária.

Também nesse entremeio acentua-se o distanciamento dos fazendeiros de suas propriedades, que vão para as capitais (geralmente Rio de Janeiro ou São Paulo) em busca de estudos para os filhos e de conforto e facilidades que as grandes cidades podem propiciar. Isso repercute de maneira decisiva na vida do trabalhador, o qual, acostumado a uma relação de proximidade com o proprietário, marcada pelo compadrio e presença constante deste nas lidas de campo, vê-se sozinho e, conforme atestam alguns depoimentos, “abandonado”.³⁵ É caudatária disso uma diversidade cultural. De um lado, encontra-se uma cultura assentada na simplicidade e espontaneidade de um saber e um fazer empíricos, transmitidos oralmente, através de gerações. De outro, a “do patrão” que “valoriza a tradição burguesa, com seus rituais e convenções” (Nogueira, 1990, p. 62). Oliveira não está imune a tais diferenças, ele toma partido pela tradição burguesa, mas também sabe reconhecer as representações oriundas do saber oral e tradicional. Embora não confie plenamente nesse saber, ele precisa dele para se diferenciar. Essa diferença põe-no em sintonia com o público a que se destina o *Boletim*.

Sem excluir a primeira, uma segunda explicação para a atualização de Oliveira funda-se no fato de que modernidade, ciência e prosperidade estão em sincronia num mesmo discurso. Assim, o espírito do progresso presente no discurso do *Boletim* requer o apoio de homens doutos, capazes de superar os desafios que o meio lhes impõe através da

³⁴ Da perspectiva territorial, o Pantanal ocupa uma área de aproximadamente 140 mil km² e estende-se pelos municípios de Barão de Melgaço, Cáceres, Itiquira, Lambari D'Oeste, Nossa Senhora do Livramento, Poconé e Santo Antônio do Leverger, no Estado de Mato Grosso, e Aquidauana, Bodoquena, Corumbá, Coxim, Ladário, Miranda, Sonora, Porto Murtinho, Rio Verde de MT, no Estado de Mato Grosso do Sul. Além disso, o Pantanal está dividido em 11 sub-regiões: Cáceres, Poconé, Barão de Melgaço, Paraguai, Paiaguás (a maior em extensão territorial), Nhicolândia (a segunda maior em extensão territorial), Abobral, Aquidauana, Miranda, Nabileque e Porto Murtinho (In: Leite, 2000, p. 55 e 115).

³⁵ A respeito do condutor de boiadas, consultar: LEITE, E. F. *Marchas na História: comitivas, peões-boiadeiros nas águas de Xarayes*. Assis, 2000., 285p. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual Paulista.

razão.³⁶ Ser um “homem de ciência” naquele contexto corresponde a saber desmitificar ou a aniquilar o mito para que uma explicação não fundamentada em “leis de causa e efeito” não venha à tona. Para não aceitar o mito é preciso perscrutar, ser indiciário e hipotético, reter os argumentos da lógica, tapar os ouvidos para o “canto da sereia”. Desnecessário é reiterar o que está destacado no trecho do *Boletim*, todavia há uma pergunta que perpassa todo discurso de Oliveira: “como?”. Alavancado pelo espírito moderno,³⁷ o escritor cria uma hipótese para o fato, depois a descarta, questiona o tempo todo e se vê em meio a um labirinto cuja única alternativa de saída está na forma mítica dos narradores pantaneiros. Mas ele também não adere a ela, ou melhor, ele não pode aderir porque isso implicaria reafirmar a voz do pantaneiro campesino, contrária, a seu ver, à ideologia progressista pregada pela sua “cultura refinada”. Restam-lhe os fragmentos de um raciocínio lógico e é com eles que Oliveira atualiza o acontecimento, juntando-os, evidenciando o que é plausível, procurando respostas para uma atitude mais racionalista. O escritor não encontra as causas e se surpreende. O que lhe provoca estranhamento também o pressiona a *criar* respostas apesar de elas fugirem à sua razão. Por isso tal fato é “digno de registro”, por não ter explicações lógicas e que podem ser comprovadas empiricamente.

Oliveira rejeita qualquer resposta mítica. Ele resiste à tentação da explicação dada pelo universo ao acontecimento do menino, embora a indique, ressaltando-a como alheia. Seu artigo, desse modo, deixa fluir a dúvida acerca do acontecimento e, nele, não há espaço para a poesia oral em que o mito cumpre uma ação. No balanço geral, ele prefere ficar cego à luz da razão a ver silhuetas nas trevas de um imaginário mítico.

Não seria anacrônico confrontar o mundo de Silvério com o de Oliveira. Afinal, em trechos da entrevista de Silvério são nítidas as diferenças entre o discurso do engenheiro agrário, do veterinário, do biólogo e aqueles que compartilham valores, crenças e costumes assimilados sobretudo via a cultura oral. Gastão de Oliveira marca também uma identidade, releva diferenças entre o espírito empreendedor que paira sobre o Pantanal e as

³⁶ Entre estes desafios que o meio impõe ao pantaneiro citam-se os ciclos de cheia e de seca que assolam os pecuaristas todo ano, as dificuldades de transporte do gado pelo terreno acidentado e o acesso a recursos como educação e saúde, fatores esses que, quando superados, denotam um lugar desenvolvido, “modernizado”.

³⁷ O “espírito moderno” pode ainda ser vislumbrado nos artigos em que Oliveira procura referenciar os desbravadores para enfatizar os frutos desenvolvimentistas colhidos no presente, além de textos que visam a explicar “cientificamente” a formação de salinas naturais no Pantanal. Refiro-me aos artigos “Sal e Salinas” (*Boletim da Nhecolândia*, 1947, p. 3), sobre as salinas naturais pantaneiras; e “In Memoriam” (Idem, 1948, p. 3), no qual relembra grandes feitos e personalidades da região.

peessoas com crenças e vocabulário popular. Ambos são discursos construídos com base num Pantanal geográfico, físico e social. Conflituosos e diferentes, um discurso se sustenta sobre uma lógica dita universal, o outro, articula um mundo possível e propenso à vazão do imaginário. Certamente, trata-se de leituras muito diferentes, narrativas que se abrem para mundos possíveis e distintos.

Levando em conta o fato de haver uma enorme distância temporal entre Silvério e Gastão, pergunto se é possível adotar apenas uma das representações como pantaneira? Ou, reformulando a questão, o que leva a afirmar que Silvério é mais pantaneiro que Gastão de Oliveira? A meu ver, ao discutir a representação no Pantanal, o estudioso da poesia oral lida com uma cultura aberta - sujeita a dialogar, a assimilar e a refutar diferentes representações - e também complexa ao passo que apresenta estruturas sedimentadas e distintas. O mundo a que Silvério convida o pesquisador tem um matiz pantaneiro. Não posso colocar em xeque a identidade que ele clama no discurso. Também não devo desprezar outras interpretações possíveis. Ou seja, o Pantanal moderno e progressista de Gastão de Oliveira encontra num grupo de pessoas sua aceitação, ao passo que o de Silvério, oral e “rústico”, nutre todo um conjunto de crenças verbalizado por narrativas de caráter sobrenatural. Desta forma, para um estudo da cultura oral interessa menos o Pantanal do cientista retratado numa escritura logocêntrica do que a representação de um mundo possível construída com base em narrativas que revelam um imaginário sobre a natureza. Interessa, para observar a sincronicidade de uma narrativa oral, o mundo possível de Silvério e a maneira como ele é compartilhado com muitos outros narradores.

*

Na narrativa oral contemplam-se resquícios de sua recepção, evidenciando o momento em que o narrador foi ouvinte, e também da sua atualização – em que o ouvinte passa a ser narrador e confere um novo sentido ao que ouviu. Então, a representação está ligada à leitura, torna-se um gesto de leitura. Dessa maneira, o texto engendra-se na cultura oral devido a um caráter dinâmico e bipolar. Num pólo, a narrativa se faz por um gesto de leitura, em que a representação emana da autoridade que, por sua vez, liga-se à autoria. Noutro pólo, a autoria advém do processo de leitura, em que o ouvinte-leitor tem com o texto ouvido uma relação de questionamento seguida de uma apropriação.

Isso tudo constitui o processo de atualização do texto oral. Ele, então, depende de outros elementos do texto ouvido, ligados ao que fica da leitura no ouvinte. A atualização

deve corresponder, metaforicamente, à roupagem nova para o passado. Nela, dessa maneira, se inter cruzam o passado e o presente; a narrativa oral em performance traz elementos do passado, frutos de uma leitura anterior, na qual se contempla a experiência do sujeito com o mundo. Essa presença matiza a tradição que, por sua vez, manifesta-se em razão do dinamismo do processo recepção/atualização da narrativa oral.

O que fica do passado no presente pode ser contabilizado também em termos de linguagem, isto é, presença física do texto, observada nas descrições da personagem e de ações do mito do mãozão, por exemplo. O fato é que o ouvinte-leitor, ao assimilar a narrativa ouvida, constitui também uma “consciência lingüística”, que faz com que sua atualização não se desvincule do arquétipo mãozão.

Nessa consciência se encontram não somente algumas variáveis (como cor, tamanho, falas das personagens etc.), mas invariantes de um mito, lenda ou conto maravilhoso que, no plano virtual, constituem o arquétipo. Esses elementos do passado presentificam-se no texto atualizado, o qual poderá também ser ressignificado. Assim, eles ajudam a explicar a recorrência de algumas histórias numa comunidade narrativa. É sobre essa ressignificação que discorrerei a seguir.

Confluência: a voz e o sentido

Quanto mais extraordinário o processo, tanto mais se gosta de ouvir falar dele e, por isso mesmo, com tanto mais firmeza nele se acredita (Karl von den Steinen, *Entre os aborígenes do Brasil Central*)

Um sertão de águas chamado Pantanal, pontuado de vozes, mitos e histórias, coloca-me frente a frente com um mundo possível. As histórias, as cenas de vida (algumas delas aqui registradas), a intervenção de minha voz, bem como a dos viajantes estudados, em meio a vozes de narradores nativos e camaradas, encontros e desencontros com pessoas e livros, histórias narradas e outras tantas esquecidas (esquecidas ou guardadas a sete chaves?)... isso tudo imprime uma certa sensação de que a poesia oral depende das circunstâncias em que seu evento comunicativo emerge. O método, voltado para a construção de fontes orais, é premido por situações inusitadas: troca de olhares, de perguntas, apresentações malsucedidas e algumas casualidades, durante a produção de fontes orais, que nunca, ou muito dificilmente, se repetirão. O objetivo do pesquisador é estabelecer um canal com o narrador e, quando o canal se estrutura, os sentidos dos textos narrados se modificam, a experiência poética escapa ao controle metodológico. Algo inaceitável nas ciências biológicas e exatas, em que o método garante a repetição da experiência, sem alterar seu resultado, de modo a “comprovar” sua eficácia. O “acaso”, essa palavra que foi evitada pelo discurso científico do século XVIII e XIX, não deve ser ignorado na abordagem de uma poética que se manifesta à margem do cânone literário.

No momento em que a filosofia ocidental conclama a “desconstruir” verdades,¹ óbvio que colocando outras em seu lugar, e com intuito de questionar o poder, é oportuno que as pesquisas em oralidade livres-se do ranço metodológico folclorista do século XIX, em que ao pesquisador cabe alcançar uma aparente neutralidade no trabalho de campo. O modelo no qual se enalaca a poesia oral, buscando as filigranas que a prendem ao mito, aos ritos e a outras representações culturais, e a utópica “total isenção” do pesquisador no trabalho de campo, a malograda genealogia do texto, há

¹ A observação mais pungente, nesse sentido, é a de M. Foucault: “... a verdade é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política [...]; é objeto, de várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo [...] é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas ‘ideológicas’)” (2000, p.13).

décadas vêm demonstrando sinais de esgarçada. A presença do pesquisador na *construção* da fonte gera, em si, sentidos para o texto oral. Sua presença é assimilada pelo narrador de modo a testá-lo, persuadi-lo e, por que não? encantá-lo. A troca de impressões, dessa maneira, afeta a construção da narrativa oral: o ouvinte, enquanto um pesquisador acadêmico, pode estimular as lembranças do narrador, concordar com suas assertivas, contemporizar; por conseguinte, isso faz da performance um evento poético singular. A performance do narrador, em encontros casuais em que se reúnem várias pessoas para exercer a narrativa artesanal, conta, geralmente, com ouvintes conhecidos, é mais descontraída, há troca de experiências (uma história leva a outra) e narrador e ouvinte interagem para formar o *corpus* performático. O pesquisador, pelo compromisso com o objeto e sobretudo o método, não oferece, em contrapartida, outras histórias e experiências, que fariam dele um membro da comunidade narrativa investigada. Pois seu interesse é explicar o universo poético oral que se abre à sua frente, dar uma ordem às variantes das histórias ouvidas aqui e acolá, enfim, fornecer uma outra roupagem de sentidos e significados, vertidos para um discurso acadêmico.

A situação de pesquisa, no entanto, pode apresentar um grau mais generalizado: não apenas o ouvinte acadêmico cria uma atmosfera inusitada para a contação de histórias, mas cada performance é, para o narrador, uma situação nova. Essa dedução, apesar de não advir de uma constatação empírica, pode ser tirada das próprias variantes narrativas, que apresentam ressignificações, sentidos e maneiras de encadeamento distintas. Dessa forma, esse trabalho centrou-se no comportamento do narrador na performance, compreendendo-o como um ouvinte de outrora. A pergunta que balizou as três partes até o momento foi: quais os sentidos da poesia oral quando em performance? Por isso, tornou-se necessário circunscrever a análise a uma perspectiva sincrônica, isto é, perceber os sentidos gerados no *aqui agora* da contação de histórias, bem como compreender o papel do narrador na alteração desses sentidos, ao atualizar o arquétipo.

O conceito de poesia oral, aqui adotado, a compreende como um organismo vivo, isto é, em constante processo de recepção/atualização, o que livra o texto oral do sentido exótico e o torna autônomo em relação à escritura. Por isso, buscou-se com o texto oral transcender a problemática do popular/erudito. Essa opção justifica-se, num primeiro momento, pela tentativa de se livrar da endogeneidade acadêmica,² em que a

² Ou, como observa Luce Giard, na apresentação da obra de Michel de Certeau: “O que importa já não é, nem pode ser mais a ‘cultura erudita’, tesouro abandonado à vaidade dos seus proprietários. Nem tampouco a chamada ‘cultura popular’, nome outorgado de fora por funcionários que inventariam e embalsamam aquilo que um poder já eliminou,

definição de popular e erudito, para parafrasear o poeta Mário Quintana, define apenas os definidores.

As narrativas, aqui estudadas, foram interpretadas em três tempos: o *antes*, em que foram enfocados os elementos que levaram o narrador a contá-la, a presença da tradição em sua fala, o narrador como leitor; o *durante*, em que o pesquisador torna-se peça da performance, e como, através da associação de lembranças, o narrador arquiteta seu repertório; e, por último, as *conseqüências da narrativa no seu ouvinte*, que concorrem para imprimir uma dinâmica nas histórias (apropriação, autoria, consciência lingüística e ressignificação). Desse modo, a colaboração à poesia oral pantaneira circunscreve-se a uma reflexão sobre a dinâmica do contar histórias.

Num segundo momento, essa opção demonstra que uma narrativa oral se desdobra em variantes e sentidos diversos. Isso se dá em razão de o ouvinte, ao se tornar narrador, atualizar o sentido do texto ouvido para um outro contexto narrativo. Mas isso não é tão simples. Depende de uma relação primeira em que o narrador é ouvinte e que tipo de ouvinte ele foi, ou seja, que intenções tinha em mente para atribuir um sentido ou nenhum, que tipo de interesse havia em relação àquilo que estava ouvindo.

O primeiro ouvinte a ser estudado foi o viajante. Assim, em “Paisagens orais: literatura de viajantes”, tratou-se sobretudo dos registros escritos da poesia oral. A ênfase na literatura de viagem deu-se em razão de uma problematização do aproveitamento dessas fontes no campo das poéticas orais. Outras fontes poderiam ter sido investigadas e até completariam as discussões efetuadas nesses três primeiros capítulos. Entre elas, a literatura de Dunga Rodrigues, Rubens de Mendonça, Hélio Serejo, Manoel de Barros, só para citar alguns, trazem momentos de profunda sintonia com a voz pantaneira. No entanto, a escolha da literatura de viajantes recaiu sobre três motivos principais: a) a fonte geralmente é citada como documento heteróclito, e com crítica muitas vezes rasa a respeito da recolha do material poético; b) o viajante, assim como o pesquisador interessado na poética da voz, trava um embate discursivo com o narrador, o que acarreta conseqüências imediatas sobre a coleta da poesia oral, mesmo que de maneira não-intencional; e c) a problemática do olhar do viajante estende-se para o próprio olhar do pesquisador.

A principal contribuição para uma abordagem sincrônica das poéticas orais, feitas ao longo da primeira parte, residiu na maneira de apreendê-las a partir de uma

pois para eles e para o poder ‘a beleza do morto’ é tanto mais emocionante e celebrada quanto melhor encerrada no túmulo” (1994, p.12).

releitura de fontes documentais. Mas para isso foi preciso desembotar a poesia oral do valor documental, o que representou inferir outra ordem de pesos e medidas para as fontes escritas, no caso, os relatos de viagem. Num primeiro momento, isso implicou a desconstrução do discurso do viajante, afastando-o do centro da narrativa para reposicioná-lo no espaço de ouvinte.

Assim sendo, o viajante constitui-se como um ouvinte peculiar. Entre os relatos, os que traziam maiores detalhes do como ouvir foram os de Joaquim Ferreira Moutinho e Karl von den Steinen, apesar de outros viajantes, como Hercule Florence, Auguste Saint-Hilaire e Mortiz Rugendas pincelarem situações de conversas entre camaradas.

Há uma diferença consubstancial entre os viajantes ouvintes e os narradores ouvintes (como Antônio, que não apenas narrava, mas foi um exímio ouvinte das histórias contadas por sua mãe). Esta questão perpassa as nítidas diferenças contextuais e de formação entre um e outro e centra-se no problema da *intenção* do ato de ouvir. Os relatos de viagem, desse modo, conduziram a uma outra arena de desafios. Foi necessário tomá-los sem se levar por uma sugestiva interpretação das histórias e dos versos orais cuiabanos e xinguanos, cobrindo-os com o manto do exotismo. Foi necessário tapar os ouvidos para o canto da sereia da diacronia e cavar nestas escrituras uma nova problemática.

O exotismo constitui-se pela percepção de uma cultura diferente e uma sensação de que o homem, enquanto ser cultural, não está só (Mouralis, 1982). Mas também o exótico revela uma paixão do olhar, pois seu ponto de partida é sempre o do observador para o que lhe desperta os sentidos de diferença, estranheza e incompreensão. O olhar segue na busca de dar uma compreensão do fenômeno a sua frente, aí está a manifestação da paixão: de uma lógica que é alheia em relação ao que está sendo observado e que, por tal razão, acentua a diferença. Paixão esta que, no caso da poesia oral, a enjaula e a destaca dos usos e sentidos dados pelo narrador, para promovê-la ao diferente e ao exótico propriamente dito. A busca sincrônica, isto é, dos sentidos gerados na e pela narração, esbarra no questionamento das relações entre o narrador e o ouvinte, no caso, um ouvinte exógeno.

O viajante, sobretudo nos capítulos dois e três da primeira parte, em que foram abordados dois viajantes da segunda metade do século XIX com algumas características peculiares, encontra-se sob a linha cruzada de duas vozes: uma é a da paisagem oral, na qual se destaca o narrador ou cantador; concomitante, a outra brota em sua mente, dita-lhe valores, regras e o alerta para sua posição em relação ao narrador. É uma voz que se

propaga em sua audição, sem uma manifestação física, e engendra o discurso da ciência ou, pelo menos, oficializa a letra (a escritura) como marco da civilização. Esta segunda voz, uma espécie de ruído que o acompanha de outros lugares, deixa rastros de uma intenção, percebidos no ato de escrever.

A escritura ocorre num *entrelugar*: não é o mesmo lugar de onde se está enunciando, muito menos é aquele onde se encontra o viajante. Os relâmpagos de sua mente acionam também a complexa rede de sua memória cultural, leva-o a tomar decisões (o que falar, em que parte do texto, qual palavra etc.), a selecionar e a combinar de modo a “turvar a referência”, conforme observa Wolfgang Iser (1987). Assim sendo, o ato da escritura, seja ela esparsa ou feita diariamente (à noite, no rememorar dos acontecimentos), encontra-se sempre distante do evento que anuncia o poético oral. Nele se alinham a voz da paisagem oral, cujo estranhamento causado no ouvinte viajante o leva a conferir um sentido e significado peculiar; e a sua voz cultural, gerada pelas convenções sociais e instituições (família, Estado, educação etc.), às quais se filia o viajante. Ainda assim, imprime-se mais uma variante da poesia oral, há um “movimento” garantido pela atualização do texto oral. A diferença está nos sentidos e significados dados ao texto.

Mais do que atualizar o poético, essa “voz herdada” acentua a diferença entre o viajante e a comunidade local, prepara o campo para a dicotomia das representações identitárias, o que leva a um distanciamento maior da compreensão do texto oral, pois afasta o ouvinte das relações de convivência e do cotidiano dos nativos; por conseguinte, dos sentidos e significados aferidos por eles à poesia oral. Contudo, a escritura da paisagem oral (principalmente no tocante à poesia oral) cumpre seu ritual dialético, fraturado pelo entrelugar que afasta o autor em sua conversão do oral para o escrito e pela distância das relações de convivência.

O corolário do distanciamento é a redução e, no caso de Joaquim Ferreira Moutinho em específico, a simplificação do “objeto” por meio de sua conceituação. Vista de longe e enquanto registro, a poesia oral é entendida como a anônima “voz do povo”. Tal conceito suprime as individualidades e, com ela, todo processo de criatividade que possa se manifestar na voz poética, dos cantadores e narradores. O conceito, nesse caso, desveste-se do caráter ontológico e atém-se a propriedades que o analista julga essencial, logo o conceito está também a serviço da voz que o produz. Assim, o processo da escritura nega os sentidos primevos do narrado por meio de uma junção de histórias, de um esvaziamento de seu conteúdo performático (ausência de

gestos, ritmos, encadeamento e ambientes de narração, como no caso do cama-quente e das modinhas de cururu de Moutinho), suprime a autoridade da voz que o profere e, não de somenos, torna anônima a autoria. Ao conceituar a poesia oral pantaneira como poesia do “povo”, Moutinho dá os contornos necessários para visualizar alguns de seus elementos. Sua escritura, então, circunscreve e diminui uma poética oral complexa, como se cartografasse um território de falas. Mas, observado de dentro, um território é sempre dinâmico, caótico e fugaz demais para que um olhar o abranja em sua totalidade.

Em outro percurso seguido, os registros sobre a poesia oral em Mato Grosso manifestam o embate discursivo entre o viajante e o narrador. Para o embate é necessária a presença de duas ou mais pessoas permeadas por um conflito. Se em Moutinho é possível compreender uma voz, alinhada com um discurso civilizatório, que sufoca a tensão poética trazida pelos mitos e modinhas de cururu, no caso de Karl von den Steinen há um espaço para que as vozes se justifiquem, preservando, assim, uma certa autoridade discursiva tanto da “voz herdada” como da voz do outro.

A concomitância de duas vozes presentes no ato da escritura, às vezes, pode gerar uma espécie de conflito, pelo qual o escritor (ouvinte de antes) duvida da “voz herdada” e, com isso, questiona seus próprios valores, ao passo que não os troca pela representação de mundo diferenciada que se lhe apresenta: a voz do outro. Nesse sentido, a diferença ainda existe, mas é relativa; ao pôr em xeque seu próprio mundo cultural, o sujeito tende a abalar seus alicerces identitários; de certa maneira, isto se assemelha ao processo pelo qual a própria identidade vai se modificando ao longo da vida (Ciampa, 1987). Uma identidade faz-se, modela-se e natural que seja compreendida como um processo em que o sujeito se transforma. A viagem é, também, um momento propício para observar essa transformação, uma vez que nela há um contraste entre o ponto de partida e aquele onde se estaciona o viajante. Conforme observa Renato Ortiz: “O viajante se nutre desse contraste; ele é fonte de experiência e de saber, permitindo-lhe interpretar sua posição originária, à luz da diversidade com a qual entra em contato” (1999, p.32). O viajante, então, é um ser em transformação.

Em certos relatos, o reconhecimento da diferença, da qual se alimenta o viajante, é mais evidenciado. *Entre aborígenes do Brasil Central* é uma escritura na qual essa diferença fica clara. Nessa obra pode-se notar um momento em que as duas vozes (a herdada e a do nativo) estão circundadas por uma certa tensão, o que repercute sob forma de questionamento de valores culturais herdados pelo viajante e do contato estabelecido com os Bacairi e outras etnias. Na escritura, que é a de um ouvinte cuja

odisséia por Mato Grosso apenas cruza o Pantanal seguindo para o Xingu, a presença do outro será um pouco mais decisiva em relação à *Notícia sobre a província de Mato Grosso*, pois a voz do nativo foi alinhavada com sua autoridade de narrador.

Mas o “outro”, no caso trata-se do xinguanho Antônio, é inscrito e tragado pela própria escritura; sua presença só pode ser observada na espacialidade dada pelo autor. O registro, em forma de diário, muitas vezes escrito nos pousos noturnos, nega a corporiedade da voz de Antônio. Ele enuncia seus mitos e a própria experiência de vida como performance, isto é, comunicação oral que compreende gestos, ruídos, mudanças de timbre etc.; von den Steinen transforma a enunciação em letra e confere um novo corpo à poética oral. Nesse ínterim, a existência de um embate, ou seja, uma tensão que coloca em dúvida o discurso da ciência, o mundo mítico dos Bacairi e o pensamento concreto de Antônio, põe em destaque diferenças.

Se de um lado pôde-se notar uma inquietação de von den Steinen sobre a visão determinista (a qual, de certa maneira, contribuía para a segregação do índio, sob o argumento de que se tratava de um ser pré-lógico e em fase de evolução), por outro, essa inquietação persiste sobre o mundo mítico narrado por Antônio, o qual o fascinava e o intrigava. Karl von den Steinen, ao descrever estes questionamentos, acaba por dar alguns detalhes de como a performance de Antônio transcorreu. A comunicação oral fica, até certo limite, mais observável, embora dentro de um corpo (texto) assinalado pela escritura. O que esses detalhes trazem de mais significativos são as formas como o narrador atualiza sua tradição oral, creditando nela a veracidade do que narra e, portanto, apoiando-se no passado para autorizar sua narrativa no presente.

Do ponto de vista de Antônio, e se trata de um ponto de vista filtrado pela escritura de von den Steinen, recorrer à tradição oral significa (mais do que respaldá-la) estar por ela respaldado. O passado, alojado num tempo mítico, viabiliza uma segurança ao narrador, que não é apenas ocasionada pela sua autoridade em relação ao ouvinte durante a performance, mas pela identificação “do que sou” em função “do que éramos”; ou seja, o tempo mítico justifica as representações do homem no presente. O narrador se vê respaldado pela tradição oral porque ela o humaniza, ao conferir sentidos às suas ações, além de torná-lo irmanado com sua comunidade narrativa (ou com a nação Bacairi, levando em conta Antônio). Dessa maneira é que a vertente poética da narrativa de Antônio imiscui-se na própria narrativa mítica, da origem de sua tribo, protagonizada por Keri e Kame.

A problematização dos relatos de viagem, redefinindo o peso de seu valor documental (e, portanto, de registro ‘fiel’ da poesia oral), ajuda a compreender os protagonistas da performance e a forma com que eles vão se posicionando no “teatro” das narrações. Este é o principal elo entre os relatos de viajantes e as fontes orais coletadas no Pantanal. Mesmo assim, estas observações não devem soar como *regra e modelo* de um trabalho de campo, para indicar erros e acertos na coleta de textos orais. Isto seria uma contribuição um pouco equivocada para a compreensão da cultura oral. Elas descortinam, pela via peculiar de uma escritura, em que se vislumbram lances de uma paixão do olhar, comportamentos de ouvintes em relação à poesia oral, num tempo e espaço às vezes circunscritos. Apontam para uma construção de sentidos e para modos de atualizações de narrativas e versos orais.

Em “Um convite ao mundo possível” a performance permaneceu como tema principal das discussões, porém as personagens atuantes foram redimensionadas: viajante e nativos deram lugar para o narrador pantaneiro e o pesquisador, cujo objetivo foi a construção de fontes orais. Houve, nessa parte, uma ligação com a primeira (“Paisagens orais: literatura de viajantes”), à medida que a captação da voz e os sentidos gerados pelo narrador foram problematizados a partir de um outro contexto.

As reflexões sobre o próprio trabalho de campo ajudaram a matizar algumas das estratégias do narrador para testar seu ouvinte, em seguida, tentar persuadi-lo. O que se notou, levando em conta o caso específico de Silvério, que ocupou quase toda a segunda parte, é que a tônica de sua entrevista consistiu no confronto entre o saber oral com o saber acadêmico, ao passo que um discurso identitário do narrador ia se afirmando ao longo da entrevista. Como forma de afirmar este discurso, o narrador se valia de uma certa autoridade no narrar. Algo semelhante ocorreu com Antônio, em seu embate discursivo com Karl von den Steinen. A autoridade consiste no ato em que o narrador reconhece a diferença entre ele e seu interlocutor e busca, a partir disso, fazer valer sua representação de mundo, calcando nela uma identidade. O bacairi Antônio afirmava sua autoridade por meio do tempo mítico; Silvério, por sua vez, apoiava-se no saber oral, empírico ou transmitido pela tradição, que se coloca em rota de colisão com o acadêmico, refletido nos projetos de engenheiros para construção de estradas, das pesquisas que podem “mudar mas num [devem] mexer [no Pantanal]”.

O fato é que Silvério possibilitou ao pesquisador a abertura de um mundo possível, onde as diferenças, por ele enfatizadas, serviam para alicerçar sua identidade. Nesse sentido, essa parte concentrou-se, além da performance poética em seu estágio de

recepção/atualização, nos aspectos antropológicos e sociais da narrativa oral, sobre os quais o discurso do entrevistado possibilitou refletir. Junto à identidade (retratada em vários momentos da entrevista, em que Silvério discorreu sobre o que é ser pantaneiro) e o tom agonístico de fala (isto é, de enfrentamento, pelo qual procurou persuadir seu ouvinte), foi detectada a autoria.

A autoria, pode-se dizer, caracteriza-se pelas “marcas” do narrador deixadas na narrativa. Ela decorre do fato de o narrador, a partir de suas lembranças, rearranjar os sentidos da narrativa ouvida, de modo a empregá-la na performance. Ele está em meio a um conjunto de pessoas, que compartilham de crenças, valores, hábitos mais ou menos comuns, constituindo uma “comunidade narrativa”; a voz do narrador, ao retratar uma identidade, comunica tensões e anseios coletivos. Por conta disso, ele se encontra integrado a um contexto relacional, através do qual suas lembranças podem se apropriar do texto ouvido de terceiros, enfatizar algumas passagens em detrimento de outras, subverter os sentidos da recepção e gerar novos significados.

Assim, a principal conclusão é a de que o narrador, enquanto um ouvinte-leitor, está capacitado a contar o que ouve, a criar imagens, a combinar personagens de uma narrativa e a recriar. Nas mais de 60 horas de entrevistas com pantaneiros, encontram-se falas que, em seu negativo, exibem uma cultura, empregando um termo certeuniano que melhor a define, “plural”. E elas se caracterizam pela manifestação “antropofágica”, desdobrada nos “diálogos” do sujeito com a cultura local (vizinhos, colegas de trabalho, familiares etc.) e com outras representações distantes trazidas pela mídia (rádio, TV) ou por pessoas vindas de fora, que concorrem para a construção/transformação da identidade (“como ser” e “como fazer”) e das representações.

A autoria pressupõe a interferência do indivíduo no texto ouvido, momento em que a tradição oral é premida pelo ato criativo. Ele abre terreno para a transformação e a (re)criação, ao mesmo tempo que o narrador está atualizando arquétipos. Nela encontra-se a vertente poética de uma narrativa oral, porque é pela autoria que o sujeito interfere com palavras na “realidade” do mundo, gerando uma representação de mundo. O distanciamento entre o narrador e aquilo que narra (e mesmo sendo personagem de sua própria narrativa, há uma distância temporal entre a performance e o fato em si) delega, ao ato de contar histórias, a condição de atualização.

Se a narrativa oral será sempre uma atualização, então, deve haver variações e sentidos diferentes em cada atualização, levando-se em conta por quem, onde e em quais circunstâncias performáticas uma história está sendo atualizada, ou seja, a própria

caracterização do evento comunicativo. Demonstrou-se que há sentidos diferentes entre a atualização de Silvério e a de Gastão de Oliveira, devido às concepções de mundo, ao distanciamento temporal (que foi menos relevante para a análise) e aos canais (escrito/oral) pelos quais promovem a atualização de um fato, no caso, o rapto de um menino por uma anta.

Ao tratar de uma crônica jornalística da década de 1940 e um depoimento coletado em 1996, não se objetivou a constituição de uma gênese para o mito do mãozão. Muito diferente disso, o enfoque recaiu sobre os sentidos dados aos acontecimentos, demonstrando que o discurso sobre “o que é ser pantaneiro” pode assumir formas muito distintas: enquanto Gastão de Oliveira sinaliza para o Pantanal do saber científico, Silvério, para o Pantanal do saber oral. Os sentidos modificam-se em razão de um acontecimento ter sido atualizado em circunstâncias distintas e por pessoas cujas representações culturais e identidades são diferentes. No entanto, pessoas que compartilham os mesmos costumes podem atualizar um acontecimento imprimindo nele sentidos diferenciados, mas o vínculo identitário entre elas (desdobrado em representações, valores e hábitos compartilhados pela comunidade narrativa) permanece. Para além da representação cultural e da identidade fermentada ao longo das entrevistas, há uma trama de sentidos (leituras) que antecede ao narrado, e que, portanto, permeia as relações do narrar.

Embora a segunda parte ter tratado da atualização, ainda havia duas questões para ser respondidas: como detectar os resquícios de um passado no presente na atualização dos textos orais? E quais as implicações disso no processo de resignificação do texto oral? As marcas deixadas pelo narrador no texto, que denunciam sua autoria, advêm de um gesto de leitura, isto é, uma narrativa na qual estão imbricadas as leituras efetuadas pelo ouvinte-leitor. Uma narrativa oral, quando se trata de uma lenda, mito ou conto maravilhoso, encontra-se filiada a um grande conjunto temático, ou melhor, a um texto virtual chamado arquétipo, através do qual elas são atualizadas.

O texto, manifestação física de uma voz que atualizou um arquétipo, agrega-se, numa comunidade narrativa, a um conjunto de outros textos cujas atualizações advêm de um mesmo eixo. Como decorrência, o texto traz algumas inscrições semelhantes e outras distintas que, na comparação com os demais textos do conjunto, apresentam propriedades de invariação e de variação. Então, a autoria contempla-se, num primeiro

tempo, na combinação de elementos invariáveis e, posteriormente, na incidência de elementos variáveis do texto oral, em relação a outras narrativas.

Do ponto de vista do narrador, nota-se que há uma consciência lingüística operando na atualização de um dado arquétipo. A combinação das invariantes e variáveis, que constituem essa consciência, somada às tensões durante a performance trazem elementos para tentar responder como as narrativas seguem, ou seja, qual a energia que as impulsiona, fazendo com que elas continuem a ser narradas.

Tentando responder à questão que dá título a terceira parte “E como segue?”, pode-se afirmar, *grosso modo*, que a narrativa oral “segue” aberta. O texto oral encontra-se às vezes inconcluso em seu desenlace, o que o possibilita ser atualizado com diversas variáveis, além de possuir uma áurea simbólica que o retira do contexto de uma comunicação referencial. Isto implica dizer que o narrador pode criar uma variante a cada atualização de um mesmo arquétipo, acarretando na transformação do texto oral pelo exercício de criatividade. Uma variante decorre do fato de que, para um determinado arquétipo, o narrador possui uma consciência lingüística, que congrega invariantes (partes) e variáveis. A combinação dessas partes e a inserção de algumas variáveis já vão caracterizar uma variante textual.

Mas o sentido de uma narrativa não se esgota no potencial associativo destas partes. Com a atualização, o que implica recorrer ao arquétipo para extrair dele um texto oral, o significado também se modifica, conferindo uma maior abertura ao texto, que passa a comunicar uma intenção do narrador. Somadas a isso estão as possibilidades de encadeamento do texto oral numa performance, que depende das relações estabelecidas entre o narrador e o seu auditório, da habilidade do narrador para lidar com o ouvinte, sua competência técnica para narrar (gestos e voz, isto é, modulações sonoras), que torna cada atualização uma variante de sentido por excelência.

A consciência lingüística do narrador não se esgota em um gesto de leitura. Pelo fato de a comunidade narrativa continuar trocando histórias, a consciência lingüística tende a sofrer um processo contínuo de reformulação, podendo ser acrescida de outros dados, a cada performance de que participe o narrador.

A performance caracteriza-se pelo encontro, num espaço e tempo determinados, entre o narrador e o ouvinte. O primeiro, para ser bem sucedido, deverá tentar conquistar a atenção do segundo, de modo a sensibilizá-lo pela narrativa. Se assim procede o narrador, ele torna seus ouvintes potenciais narradores. Aí desenrola-se outro

estágio da narrativa, no qual se percebem seus riscos de “contágio”. Recorrendo mais uma vez a Havelock, o menestrel:

recitava a tradição e o público ouvia, repetia e recordava e desse modo a absorvia. Mas o menestrel recitava na verdade apenas quando reencenava os atos e as palavras dos heróis e os fazia seus, um processo que pode ser descrito como o oposto de se “assemelhar” a eles numa sucessão interminável. Ele mergulhava sua personalidade na sua declamação. Seu público, por sua vez, lembrava somente quando incorporava verdadeira e empaticamente aquilo que ele estava dizendo e isso, a seu turno significava que se tornavam seus servos e se submetiam ao seu encantamento. Quando faziam isso, empenhavam-se também numa reencenação da tradição com lábios, laringe, braços e pernas, e com todo o aparelho do seu sistema nervoso inconsciente. (1996^a, p.177).

Mesmo as observações estando voltadas para a Grécia antiga, a relação de contágio, pela qual o público repetia e recriava com base na performance do menestrel, é verificada, *mutatis mutantis*, também em outras culturas orais. Essa relação permite identificar a “pulverização” do ato de narrar numa cultura oral. Assim, um sujeito não nasce narrador, mas se torna narrador pela observação e internalização daquilo que ouve.³

À medida que está narrando suas histórias, o narrador pantaneiro visa a estabelecer elos com seus ouvintes. Esses elos são enfatizados, principalmente: a) pelos pontos de tensão de uma narrativa; b) pelo grau de envolvimento de cada ouvinte (ou seja, seu horizonte de expectativas) com a performance e com o conteúdo de cada narrativa; e c) pelo “jogo representativo” que plasma as relações entre os dois durante a performance.

Os pontos de tensão revelam-se, sobretudo, pela motivação da curiosidade no ouvinte ou pelo estranhamento em relação à ordem das coisas. São situações em que o suspense, o medo e o conflito direto do homem com o sobrenatural provocam no ouvinte reações de dúvidas e expectativas (às vezes atendidas, outras não) quanto ao desencadeamento dos fatos. Nas narrativas de enterro contadas por seu Natálio observam-se vários pontos de tensão, caracterizados pela dúvida, presente em suas histórias, devido ao escolhido oscilar entre a recompensa e a punição, a falsidade e a verdade, a coragem e o medo, o ouro e o carvão... Essas possibilidades podem gerar no ouvinte expectativas quanto ao desfecho e tendem a prender sua atenção na

³ Segundo Edwards & Sienkewicz: “Bons narradores são construídos e não natos. Embora eles precisem de uma aptidão natural, nutrem seu talento pelo ouvir, observando e internalizando os requisitos da performance, às vezes praticando sozinho, às vezes colocando suas habilidades à prova em competições com outros” (1990, p.35). [Good talkers are made, not born. Although they need a natural aptitude, they nourish their talents by listening, observing and internalizing the requirements of performance, sometimes practicing in private, sometimes trying out their skills in competition with others].

performance. De modo geral, os enterros apresentam um ponto de tensão quase natural, devido à situação a que o escolhido é submetido: o alcance da glória ou o castigo de sua perda.

Mas, no decorrer da narrativa, outros focos de tensão vão surgindo, de forma que há momentos mais descontraídos e outros mais tensos. Isto é necessário, pois, caso a narrativa seja tensa do início ao fim, ela, de início, prenderá a atenção do ouvinte, levando-o à exaustão e, conseqüentemente, à perda de interesse. Num plano inverso, a perda de interesse pode se dar em função de uma monotonia caracterizada pela trama com pouca ênfase na sucessão de fatos, pela voz monorrítmica ou pela quase ausência de gestos e de expressões faciais. A tensão, como pontos intercalados ao longo da narrativa ou como dúvida inicial, ajuda a estabelecer uma conexão entre o ouvinte, o narrador, a performance e a narrativa.

Por exemplo, na narrativa em que seu Natálio inicia descrevendo o encontro de seu irmão com o enterro quando, subitamente, o ladrar de cachorros toma a cena, manifesta-se algo inexplicável, que desperta o medo e cria uma atmosfera de suspense. O escolhido vai em direção aos animais e, inexplicavelmente, os latidos cessam. O ponto de tensão cerca todo o trecho em que a personagem se afasta do enterro para ir em direção à matilha. Conforme as palavras do narrador:

Num pedaço de uns dez metros, os cachorro fecharam acoação lá. Ele largou a moringa lá onde ele ia e saiu fazendo picada, até onde tava os cachorro, pra dar volta. Pegar e vim embora com ela. Um pedacinho que ele foi assim [aponta o braço para a direita], os cachorro ficaram quieto. Parece até o Cão, né?! (seu Natálio)

A tensão situa o ouvinte num campo nebuloso das dúvidas e das inquietações e, dessa maneira, colabora para afirmar os vínculos entre ele e o narrador durante a performance.

As expectativas geradas pela tensão no ouvinte podem ser confirmadas ou não. Isto quer dizer que, à recepção, estão circunscritas as experiências já adquiridas pelo ouvinte, pois é através do conhecimento prévio de outras narrativas que ele cria suas próprias expectativas em relação ao que está a ouvir. Assim, a narrativa ou a performance pode gerar um clima de *déjà vu*, ou se apresentar como algo completamente novo, levando o ouvinte ao estranhamento. Segundo Merleau-Ponty

Temos a experiência de um mundo, não no sentido de um sistema de relações que determinam inteiramente cada acontecimento, mas no sentido de uma totalidade aberta cuja síntese não pode ser acabada. Temos a experiência de um Eu, não no sentido de uma subjetividade absoluta, mas indivisivelmente desfeito e refeito pelo curso do tempo. A unidade do sujeito ou do objeto não é uma unidade real, mas uma unidade presuntiva no horizonte da experiência; é preciso reencontrar, para aquém da idéia do sujeito e da idéia do objeto, o fato de minha subjetividade e o objeto no

estado nascente, a camada primordial em que nascem tanto as idéias como as coisas.
(1996, p.296)

A perspectiva fenomenológica, com que Merleau-Ponty assinala a experiência como modeladora do mundo, pode dizer muito quanto ao grau de envolvimento do ouvinte (sujeito) na percepção da narrativa oral (objeto). Disso decorre que a experiência apresenta uma temporalidade, um Eu “desfeito e refeito pelo curso do tempo”, ao passo que o sujeito e sua idéia de objeto vão se constituindo. É o conhecimento adquirido pelo receptor, pelo ordenamento de suas expectativas, que vai ajudá-lo a compreender o objeto que se coloca à sua frente e a articular sua própria idéia de mundo.

Enquanto experiência para o ouvinte, uma narrativa oral pode ajudá-lo na elaboração de suas próprias inquietações acerca do mundo. Entretanto, há graus de interesse que oscilam desde o sentimento de profunda identificação com personagens e acontecimentos, até o de monotonia e de ausência de expectativas. Para saber se uma narrativa oral transmite uma experiência, que pode efetivamente ser de interesse do ouvinte, seria necessário que ela estivesse causando rupturas no horizonte de expectativas do ouvinte-leitor. Isso envolve a forma como ele correlaciona a história contada com a realidade e, também, com outras histórias conhecidas, de modo a criar expectativas quanto à sucessão dos fatos e ao final.

Às vezes, algumas formas de o ouvinte caracterizar o narrador já indicam, nas entrelinhas, um grau de envolvimento com a narrativa. Há uma tendência de caracterizar como mentiroso o narrador cujas histórias se apresentam, na percepção ouvinte, como improváveis. “Tem algum mentiroso que conta, num representa, mas é! [...] Tem algum que é verdadeira. Outros acontece mesmo! Que a pessoa conta a verdade, né? E outros conta só pra sacanear com outro lá”. (Vandir). A observação de Vandir condiz com a confiabilidade depositada pelo ouvinte no narrador. Narradores poucos confiáveis são, geralmente, muito divertidos e, pelo humor, a narrativa tende também a surtir efeito, ao ser atualizada adiante. Como se observa, o grau de envolvimento varia conforme os significados com os quais o ouvinte preenche a narrativa oral. O horizonte de expectativas do ouvinte condiciona sua percepção de mundo e dele emana o grau de envolvimento com a performance ou a narrativa.

Num terceiro momento, a relação ouvinte/narrador condiciona-se pelo jogo representativo da narrativa. Assim, a narrativa condiz com uma representação de ações ocorridas no passado ou de fatos inventados, ela não corresponde ao mundo real, mas a

uma representação desse mundo. A performance assemelha-se, por assim dizer, a um jogo através do qual o narrador convida o ouvinte a mergulhar numa representação de mundo.

Enquanto construção, a narrativa pode até reproduzir normas e valores praticados no “mundo real”, mas o ato performativo, através do qual ela se atualiza, a diferencia da realidade (Iser, 1996, p.26). Dessa maneira, a narrativa se articula enquanto um recorte do “mundo real”, por meio do qual o narrador insere o ouvinte num mundo possível. Mas o narrador não dá conta de representar o mundo real em sua totalidade, por isso ele absorve a realidade enquanto linguagem e, portanto, há uma redução desse mundo a uma referência. A narrativa, desse modo, define-se como uma representação do narrador em relação ao seu mundo vivido. Mais próximo da representação do que da realidade, o mundo possível, no qual o ouvinte é convidado a entrar, é conjecturado.

Um exemplo bem distante do mundo possível pantaneiro pode esclarecer alguns aspectos do problema da representação. Nas derradeiras décadas do século XVIII, o comissário e comandante das fronteiras espanholas no Paraguai, Félix de Azara, descreve assim os Mbayá do Centro da América do Sul:

Os mbyás se crêem a nação mais nobre do mundo, a mais generosa, a mais formal no cumprimento de sua palavra com toda lealdade e a mais valente. Com sua estatura, a beleza e elegância de suas formas, assim como suas forças, são bastante superiores a dos espanhóis, eles consideram a raça européia muito inferior à sua. (apud. Baldus, 1975, p.32)⁴

O olhar do viajante, descrevendo o modo como os Mbayá se definem, conduz à questão da representação. Para isso, deve-se imaginar um índio, ou vários deles, falando com autoridade para Azara. Trata-se de uma definição traçada enquanto etos, ou seja, do indivíduo que se cria enquanto linguagem e nela configura sua visão de ser-no-mundo. Não é pertinente, dessa forma, questionar a superioridade ou inferioridade dos Mbayá (apesar de parecer contraditório o fato de uma nação “superior” ter se deixado colonizar por outra “inferior”), mas de perceber que a identidade que criam para si é, na verdade, uma espécie autoprojeção. O mundo real para os Mbayá pode estar sendo captado de um ângulo pelo qual eles realmente são superiores a outras etnias. Todavia, a auto-representação dos Mbayá projeta apenas qualidades positivas. E, enquanto tal, reside nela os valores de nobreza, generosidade, responsabilidade, lealdade e valentia. Sob esta perspectiva, a mentira, a traição, a tristeza, e outros conflitos humanos se ausentam da

⁴ “Los mbyás se creen la nación más noble del mundo, la más generosa, la más formal en el cumplimiento de su palabra con toda lealtad y la más valiente. Como su talla, la belleza y elegancia de

representação.⁵ São qualidades extremamente positivas que impossibilitam definir o ser humano ou uma nação em sua plenitude. Daí o(s) informante(s) de Azara criar(em) uma identidade com base numa representação de mundo definida *a priori*.

O mundo possível dos pantaneiros segue um processo semelhante, conforme foi apontado nos discursos de Sivério e Natálio de Barros. Esse mundo revela o “como-sou” para alguém estranho à sua comunidade narrativa. Pode-se pensar este “como-sou” em termos de projeção de um desejo; o que corresponderia ao “como-gostaria-de-ser”. Isso implicaria perscrutar a consciência da pessoa e perceber em que medida o seu inconsciente está contribuindo na concretude desta projeção.⁶ Para Freud, o “desejo inconsciente” liga-se às lembranças de experiências de satisfação e pode ser observado na interpretação dos sonhos ou na fantasia.⁷ Se assim entender *desejo*, as representações deveriam ser encaradas enquanto devaneio ou mentira. Por outro lado, o mundo possível não se reduz a uma fantasia pura, ele está calcado e respaldado numa cultura e torna-se, por conseguinte, uma representação com amarras presas a ela, à medida que a realidade “turva” o real. Logo, as narrativas que ajudam a compor este mundo – “possível” pois constituído pela linguagem – devem ser entendidas como uma representação do homem em relação a sua cultura.

A representação culmina no caráter coletivo que assume a narrativa. Então começa a se fermentar o devir poético, graças ao elo comum que o narrador pode consolidar com o ouvinte. A linguagem cumpre sua função criadora, como André Jolles (1976) bem observou. A distância entre a narrativa e a realidade, sem haver aí uma ruptura efetiva, lança sobre o “mundo real” uma perspectiva especular e poética, em que o sujeito identifica no texto referências culturais mais ou menos comuns, as quais são necessárias para compreensão e aferição de sentido ao texto recebido. Do ponto de vista teórico literário, a narrativa deixa de ser realidade para se tornar representação, mesmo

sus formas, así como sus fuerzas, son bastante superiores a las de los españoles, ellos consideran a la raza europea como muy inferior a la suya”.

⁵ Como também está ausente o fato de os portugueses e espanhóis terem se aproveitado destes índios no processo de ocupação do Centro-Oeste sul-americano, incorporando-os a uma guerra que nada tinha a ver com eles.

⁶ E os mitos já foram estudados exaustivamente nesta perspectiva, tanto num enfoque jungiano, com Marie Louise von Franz, e freudiano, com Bruno Bettelheim. Em *A poética do mito*, E. M. Mielietinski (1987) fornece um panorama muito interessante acerca da crítica do mito sob a ótica da psicologia analítica.

⁷ A respeito, consultar o verbete “desejo”, no *Vocabulário de Psicanálise*: Laplanche e Pontalis, de Jean Laplanche (1999, p.113-115).

que a autoridade do narrador a tome como um “fato realmente acontecido”. Assim, a performance viabiliza-se através das representações articuladas pelo narrador, o que também faz da vida, quando em destaque na narrativa, uma grande invenção. Isso possibilita a penetração do ouvinte, pois, em posse do narrado, o texto oral já lhe pertence, pode lhe despertar ou acrescentar dados à consciência lingüística e abre espaço para que ele faça a ressignificação do arquétipo, ao atualizá-lo, o que constitui o jogo de significados. O texto transforma-se num campo lúdico e, pela repetição, o narrador poderá ressignificar inúmeras vezes um mesmo arquétipo.

Em suma, a atualização do arquétipo implica o cruzamento de invariantes e variáveis da consciência lingüística. Quando presentes no texto atualizado, as invariantes dizem respeito a uma repetição, pois, se são produto da consciência, foram apreendidas (ouvidas) e podem ser requisitadas no engendramento de outro texto. A repetição, dessa maneira, liga o passado ao presente e torna-se a pedra base do processo recepção/atualização. A repetição abre para a possibilidade de ressignificação do texto oral, algo que o torna vulnerável ao jogo dos significados, e/ou permite que seus sentidos variem. A voz, então, quer em estado performático, quer seja expressão do ser ou ruído, torna-se o principal instrumento de geração de sentido num texto oral. Por isso, a análise sincrônica deve captá-la com toda significação discursiva e poética nela enleada.

Fontes e Bibliografia

Fontes orais

CURURU, siriri & cia (filme-vídeo). Produção: Frederico A. G. Fernandes; Eudes F. Leite. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1995. 130min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Agrícola Claro de Souza (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 2000. 120min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Airton Rojas (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996. 120min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Ângelo Martins – Paulista (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 2000. 120min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Antônio Paes Maia (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1995. 120min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Augusta Ferreira (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 2000. 90min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Dirce Campos Padilha (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1995. 135min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Fausto da Costa Oliveira (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996. 240min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Gonçalo Silva (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1997. 120min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Inácio de Souza Brandão (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 2000. 120min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA João Torres (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996. 137min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Manoel João de Carvalho (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996. 90min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Miguel da Silva (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1995. 90min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Natalino Justiniano da Rocha (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996. 180min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Natálio de Barros Lima (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996. 60min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Newton Jiordano (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 2000. 120min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Ranchinho (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996. 120min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Raul Medeiros (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1995. 300min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Roberto dos Santos Rondon (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996. 90min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Sebastião Coelho da Silva (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996. 270min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Sebastião e Jacinto (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1997. 90min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Silvério Gonçalves Narciso (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996. 90min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Vadô e José Aristeu (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1997. 280min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Valdomiro Lemos de Aquino (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996. 60min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Vândir Dias da Silva (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996. 90min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Waldomiro Souza (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1996. 180min (aprox.), color., son., VHSc.

ENTREVISTA Wilton Lobo e Ana Rosa (filme-vídeo). Produção: Eudes F. Leite; Frederico A. G. Fernandes. Corumbá: Ceuc/UFMS, 1997. 180min (aprox.), color., son., VHSc.

Bibliografia Geral

ACHEBE, C. *O mundo se despedeça*. Trad. Vera Queiroz da Costa e Silva. São Paulo: Ática, 1983. 202p.

AGUIAR E SILVA, V. M. de *Teoria da Literatura*. 4ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1982. p. 1-172.

AGUIAR, V. T. Sociedade oral versus cultura letrada. *Nonada. Letras em Revista* (Revista Faculdade de Educação, Ciências e Letras Ritter dos Reis – Porto Alegre). v.5, p. 91-98, 2001.

ALENCAR, J. de. *O sertanejo*. 2ed., São Paulo: Ática, 1977. 207p.

_____. O nosso cancionário. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. v.4.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. 201-260p.

ARMSTRONG, P. *Cultura Popular na Bahia & Estilística Cultural Pragmática*. Feira de Santana: Editora da UEFS, 2002. p. 13-39.

AYALA, M. I. N. *No arranco do grito* (aspectos da cantoria de viola nordestina). São Paulo: Ática, 1988.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antônio C. Leal e Lúcia do Valle S. Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 341-512.

_____. *A terra e os devaneios do repouso*. Ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 1-74.

BALDUS, H. O visitante. In: SCHADEN, E. *Leituras de etnologia brasileira*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976. p. 463-485.

BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977. 86p.

_____. *O Rumor da Língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. 318p.

_____. História ou Literatura? In: *Racine*. Trad. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987. p. 139-159.

BARTHES, R.; MARTY, E. Oral/Escrito. In: *Enciclopédia Einaudi*. Trad. Teresa Coleho. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987. v.11, p. 32-57.

BARTHES, R.; COMPAGNON, A. Leitura. In: *Enciclopédia Einaudi*. Trad. Teresa Coleho. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987. v.11, p. 184-206.

BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979. 182p.

_____. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O Contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec / Brasília: Edunb, 1996. 419p.

BAUMAN, R. *Verbal art as performance*. 2ed., Illinois: Waveland Press, 1984. 150p.

BELLUZZO, A. de M. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: MAM, 1995, 66p.

BENJAMIN, W. El narrador: consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov. In: *Sobre el Programa de la filosofía futura y otros ensaios*. Trad. Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Avila Editores, 1970. p. 189-211.

_____. O Narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ed., São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 197-221.

BERNHEIMER, C. The Bernheimer Report, 19993. In: _____ (org.) *Comparative in the age of multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995. p. 39-50.

BOLONHA, C. Voz. In: *Enciclopédia Einaudi*. Trad. Luiz F. Duarte. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987. v.11, p. 58-92.

BOM MEIHY, J. C. S. *Canto de morte Kaiowá: história oral de vida*. São Paulo: Loyola, 1991. p. 1-33.

_____. *Manual de História Oral*. São Paulo: Loyola, 1996. 78p.

BORGES, J. L. *Prosa completa*. Barcelona: Bruguera, 1985. p. 21-4; 85-95; 119-123; 167-170; 183-6; 338-9.

BORNHEIM, G. A. O conceito de tradição. In: *Cultura Brasileira: tradição/cotnradiação*. 2ed., Rio de Janeiro; Jorge Zahar/Funarte, 1997. 13-30.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. 404p.

_____. Cultura como tradição. In: *Cultura Brasileira: tradição/cotnradiação*. 2ed., Rio de Janeiro; Jorge Zahar/Funarte, 1997. p. 31-58.

_____. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 89-94.

BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 4ed., São Paulo: Cia. das Letras, 1995. 484p.

BURKE, P. *A cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottman. 2ed., São Paulo: Cia. das Letras, 1995. 386 p.

_____. *A arte da conversação*. Trad. Álvaro L. Hattner. São Paulo: Editora da Unesp, 1995. 219p.

_____; PORTER, Roy (orgs.). *Línguas e jargões: contribuições para uma história social da linguagem*. Trad. Álvaro L. Hattner. São Paulo: Editora da Unesp, 1997. 265p.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 3ed., São Paulo: Cia. das Letras, 1993. 141p.

_____. *Fábulas italianas*. Trad. Nilson Moulin. 3ed., São Paulo: Cia. das Letras, 1994. 454p.

_____. A palavra escrita e a não-escrita. In: FERREIRA, M. de M., AMADO, J. *Usos e abusos da História Oral*. Trad. Luiz Roberto Monjardim et alli. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p. 139-148 .

CAMPOS, H. Por uma poética sincrônica. In: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 3ed., São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 205-226.

_____. *O seqüestro do Barroco na formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989. 125p.

CAMPOS, M. S. *Contar e ouvir histórias: alternativas do saber e da sabedoria (narrativa oral e produção social de conhecimento)*. São Paulo, 1994, 191p. Tese (doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CANDIDO, A. A Literatura e a Formação do Homem. Separata da revista *Ciência e Cultura*, 24(9): 803-809, set. 1972.

_____. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. In: SCHADEN, E. *Leituras de etnologia brasileira*. São Paulo: Ed. Nacional, 1976. p. 385-409.

_____. Introdução. In: ROMERO, S. *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1978. p. 1-23.

_____. *Literatura e sociedade*. 6ed., São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1980. p. 1-70.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito*. 7ed., São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987. 284p.

_____. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Editora da USP, 1988. 144p.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 163-180.

CASCUDO, L. C. *Antologia do folclore brasileiro*. 3ed., São Paulo: Martins, 1956. 673p.

- _____. *Superstições e Costumes*. Rio de Janeiro: Antunes e Cia., 1958. 260p.
- _____. *Lendas brasileiras: 21 histórias criadas pela imaginação do povo*. São Paulo: Ediouro, s.d.. p. 45-59.
- _____. *Tradição ciência do povo: pesquisas na cultura popular do Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1971. 199p. (Debates, 34).
- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.
- _____. *Mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1976. 24p.
- _____. *Anubis e outros ensaios: mitologia e folclore*. Rio de Janeiro: FUNART/INF, 1983. p. 43-46, 55-62, 69-79.
- _____. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1983a. 345p.
- _____. *A literatura oral no Brasil*. 3ed., Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1984. 435p.
- _____. O Folclore: literatura oral e literatura popular. In: COUTINHO, A. (org.) *A literatura no Brasil*. 3ed., Rio de Janeiro/Niterói: J. Olympio/Eduff, 1986. v.1, p. 183-192.
- CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. Trad. J. Ginsburg e Miriam Schnaiderman. 2ed., São Paulo: Perspectiva, 1985. 127p.
- CARDOSO, S. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 347-360.
- CARVALHO, J. J. de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. *O Percevejo*. n.8, ano 8, 2000. p. 19-40.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. 6ed., Petrópolis: Vozes, 2001. 351p.
- CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo C. C. de Moraes. São Paulo: Editora da Unesp/Imprensa Oficial, 1999. 159p.
- _____. A leitura: uma prática cultural. Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier. In: *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 231-253.
- CHAUÍ, M. Sobre o medo. In: NOVAES, A. (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p. 35-76.
- CIAMPA, A. da C. *A estória do Severino e a História da Severina: um ensaio de Psicologia Social*. São Paulo: Brasiliense, 1987. 242p.
- COELHO, V. P. (org.) *Karl von den Steinen: um século de Antropologia no Xingu*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1993. p. 13-151, 347-376, 431-486.
- COLOMBRES, A. Palavra y artificio: las literaturas “bárbaras”. In: PIZARRO, A. (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial/ Campinas: Editora da Unicamp, 1995. v.3, p. 127-167.
- CORRÊA, C. H. *História Oral: teoria e técnica*. Florianópolis: UFSC, 1978. 89p.

CORREIA, J. D. P. Para uma teoria do texto da literatura popular tradicional. In: GUERREIRO, M. V. (org.). *Literatura popular portuguesa: Teoria da Literatura Oral/ Tradicional/ Popular*. s.l. Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. p. 101-128.

CULLER, J. *Teoria literária*. Uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999. 140p.

_____. Comparative Literature, at last! In: BERNHEIMER, C. (org.). *Comparative in the age of multiculturalism*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1995. p. 117-121.

DARNTON, R. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Trad. Sônia Coutinho. 2ed., Rio de Janeiro: Graal, 1988. 363p.

_____. História da leitura. In: BURKE, P. (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. 2ed., São Paulo: Editora da Unesp, 1992. p. 199-236.

DERRIDA, Jacques. *Dos ensaios*. Trad. Eugenio Trías. Barcelona: Anagrama, 1972.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato J. Ribeiro. 2ed., São Paulo: Perspectiva, 1999. 386p.

DIENER, P.; COSTA, M. de F. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Estação Liberdade/Kosmos, 1999. 166p.

DUNAWAY, D. K.; BAUM, W. K. (orgs.). *Oral History: an interdisciplinary anthology*. Nashville: America Association for State and Local History, 1984. p. 177-188; 291-346.

ECO, U. *Leitura do texto literário: lector in fabula*. A a cooperação interpretativa nos textos literários. Trad. Mário Brito. Lisboa: Presença, 1983. 263p.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994. 158p.

EDWARDS, V.; SIENKEWICZ, T. J. *Oral cultures past and present*. Rappin' and Homer. Oxford: Basil Blackwell, 1990. 244 p.

ELIADE, M. *Aspectos do Mito*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989. 174p.

_____. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. 179p.

FANTINATI, C. E. Recursos fundamentais para um contador de histórias. *Proleitura*, Assis, fev. 97, p. 4-5.

FERNANDES, F. A. G. O sentido da mestiçagem: Sílvia Romero e a arquitetura do folclore nacional. *Revista de Pós-Graduação em História* (UNESP-Assis). v.8, p. 187-208, 2000.

_____. (org.) *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: Edue/Curitiba: Imprensa Oficial, 2003.

FICHTE, Hubert. *Etnopoesia: antropologia poética das religiões afro-ameríndias*. Trad. Cristina Alberts e Reny Hernandes. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FINNEGAN, R. *Oral poetry: It's nature, significance and social context*. 2ed., Londres: Cambridge University Press, 1992. 299p.

FOUCAULT, M. Por trás da fábula. In: BELLOUR, R.; BROCHIER, J. J. (orgs.). *Júlio Verne*. São Paulo: Documentos, 1969. p. 11-9.

_____. *Microfísica do poder*. Trad e Org. Roberto Machado. 15ed., Rio de Janeiro: Graal, 2000. 295p.

_____. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz F. Baeta Neves. 6ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. 239p.

FREIRE, P. *A importância do ato de ler: em três artigos que se complementam*. 15ed., São Paulo: Cortez, 1986. 96p.

GALVÃO, A. M. de OP. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 239p.

GEERTZ, C. A mitologia de um antropólogo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 fev. de 2001. Mais!, p. 4-11.

GINSBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Maria B. Amoroso e José P. Paes. São Paulo: Cia das Letras, 1987. 309p.

GOODY, J. *The domestication of the savage mind*. 2ed., Nova York/Londres: Cambridge University Press, 1978. 179p.

_____. *Literacy in traditional societies*. 3ed., Londres: Cambridge University Press, 1981. p.1-68.

_____. Entrevista. In: PALLARES-BURKE, M. L. G. (org.). *As muitas faces da História: nove entrevistas*. São Paulo: Edunesp, 2000. p. 29-55.

GOULEMOT, J. M. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, R. (org.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 107-116.

GRAMSCI, Antônio. *Obras escolhidas*. Trad. Manuel Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1978. p. 342-421.

HALL, S. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva e Guacira L. Louro. 5ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2001. 102p.

HAVELOCK, E. A. A equação oralidade – cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. In: OLSON, D. R.; TORRANCE, N. (orgs.) *Cultura escrita e oralidade*. Trad. Valter L. Siqueira. São Paulo: Ática, 1995. p. 17-34.

_____. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Trad. Ordep J. Serra. São Paulo: Editora Unesp/ Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 370p.

_____. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid A. Dobránszky. Campinas: Papirus, 1996^a 339p.

HOLANDA, S. B. de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000. 452p.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. O jogo como elemento da cultura. Trad. João Paulo Monteiro. 4ed., São Paulo: Perspectiva, 2000. 243p.

HUTCHEON, L. Descentralizando o Pós-Moderno: o Ex-Cêntrico. In: *Poética do pós-modernismo*. História, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 84-103.

ISER, W. El proceso de lectura: enfoque fenomenológico. In: MAYORAL, J. A. *Estética de la recepción*. Madri: Arco, 1987. p. 215-244.

_____. Representation: a performative act. In: KRIEGER, M. (org.). *The aims of representation*. Subject/Text/History. Nova York: Columbia University Press, 1987. p. 217-232.

_____. *O fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996. 366p.

_____. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v.2, 198p.

JACOB, P. Sentido/Significado. In: *Enciclopédia Einaudi*. Trad. Margarida Beires. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. v.2, p. 324-344.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 9ed., São Paulo: Cultrix, 1977. p. 118-162.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78p.

JOLLES, A. *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. 222p.

JOHNSON, R. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, T. T. (org. e trad.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 7-131.

KUYK, R. H. J. E. V. Los medios audiovisuales. *Historia e Fuente Oral (Universdad de Barcelona)*. Trad. Teresa Casabella. nº 13, p. 165-169, 1994.

LAJOLO, M. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001. 128p.

LAPLANCHE, J. Desejo. In: *Vocabulário de psicanálise / Laplanche e Pontalis*. Trad. Pedro Tamen. 3ed., São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 113-114.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir Aguiar. 2ed., São Paulo: Ed. Nacional, 1976. 331p.

_____. *História de Lince*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cia das Letras, 1993. 249p.

_____. *Saudades do Brasil*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cia das Letras, 1996. 227p.

LIENHARD, M. La percepción de las prácticas “textuales” amerindias: apuntes para un debate interdisciplinario. In: PIZARRO, A. (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial/ Campinas: Editora da Unicamp, 1995. v.3, p. 169- 185.

LIMA, H. Luís da Câmara Cascudo. In: *Poeiras do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967. p. 187-197.

LIMA, L. C. (org. e trad.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 213p.

_____. Estruturalismo e Crítica Literária. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 217-254.

LORD, A. B. *The singer of tales*. Cambridge/London : Harvard University Press, 1960. p. 1-140.

LÖWY, M. *Romantismo e Messianismo: esaios sobre Lukács e Benjamin*. Trad. Myrian V. Baptista e Magdalena P. Baptista. São Paulo Edusp/Perspectiva, 1990. p. 9-51.

LYOTARD, Jean-François. *A condição Pós-Moderna*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 5ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. 132p.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Trad. Maria Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 202p.

_____. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Maria Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 31-60.

MANGUEL, A. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. 2ed., São Paulo: Cia das Letras, 1999. p. 85-103; 131-147; 279-291.

MARCUSCHI, L. A. *Análise da conversação*. 4ed., São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2001. 133p.

MARETTI, ML.L. *Um Polígrafo contumaz* (Visconde de Taunay e os fios da memória). Campinas, 1996. 291p. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.

MATOS, C. N. de. O popular e a literatura. In: JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 10-34.

_____. *A poesia popular na República das Letras: Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Editora da UFRJ, 1994. 208p.

MELO, V. de. Mestre Cascudo na intimidade. *Revista Brasileira de Folclore (Mec - Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro)*. ano VIII, nº 22, set/dez, 1968. p. 275-279.

MENESES, A. B. Memória e ficção. *Resgate (Revista de cultura do Centro de Memória da UNICAMP)*. nº 3, p. 9-15, 1991.

MENEZES, P. (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992. 156p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 237-490.

MIELIANTINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense, 1987. p. 189-307.

MONTENEGRO, A. T. *História Oral: caminhos e descaminhos*. s.n.t. (mimeogr.).

MOURALIS, B. *As contraliteraturas*. Trad. Antônio F. R. Marques e João D. P. Correia. Coimbra: Almedina, 1982. p. 73-175.

MUKAROVSKY, J. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Trad. Anna Anthony-Visová. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977. 345p.

NOMURA, M. *Linguagem funcional e literatura: presença do cotidiano no texto literário*. São Paulo: Annablume, 1993. 170p.

NUNES, José Horta. *Formação do leitor brasileiro*. Imaginário da leitura no Brasil colonial. Campinas: Editora da Unicamp, 1994. 168p.

OLSON, D. R.; TORRANCE, N. (orgs.) *Cultura escrita e oralidade*. Trad. Valter L. Siqueira. São Paulo: Ática, 1995. 286p.

OLIVEIRA, M. do S. A teatralização no ato de narrar. *Revista da ANPOLL*, n.9, p. 87-118, jul./dez. 2000.

ONG, W. *Oralidade e cultura escrita*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papitus, 1998. 223p.

ORLANDI, E. P. (org.). *A leitura e os leitores*. Capinas: Pontes, 1998. 208p.

_____. Tralhas e troços: o flagrante urbano. In: *Cidade Atravessada*; os sentidos públicos no espaço urbano. Capinas: Pontes, 2001. p. 7-24.

ORTIZ, R.. A viagem, o popular e o outro. In: *Um outro território*: ensaios sobre a mundialização. São Paulo: Olho d'água, 1999, p. 29-48.

_____. *Românticos e Folcloristas*: Cultura Popular. São Paulo: Olho d'água, 1992. 102p.

_____. Cultura e Mercado. In: *Cultura e Modernidade*: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 63-117.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. 6ed., Petrópolis: Vozes, 1987. 200p.

_____. A construção do olhar. In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 183-216.

PACHECO, C. *La comarca oral*. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992. 191p.

PAGGI, S. La entrevista filmada. *História e Fuente Oral (Universitat de Barcelona)*. Trad. Miguel Izquierdo. nº 12, p. 163-171, 1994.

Parâmetros Curriculares Nacionais – Terceiro e Quarto Ciclos do Ensino Fundamental: Língua Portuguesa. Brasília: Secretaria da Educação Fundamental, MEC/SEF, 1998. 106p.

PASCAL, B. *Pensamentos*. Trad. Sérgio Milliet. 4ed., São Paulo: Nova Cultural, 1988. 276p.

PÊCHEUX, M. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, E. P. (org.). *Gestos de leitura* : da História no discurso. 2ed., Campinas: Ed. da Unicamp, 1997. p. 55-66.

PEIXOTO, N. B. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 361-366.

PELEN, Jean-Noël. Memória da literatura oral. A dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. Trad. Maria T. Sampaio. *História e oralidade (PUC-SP)* v.22, p. 49-77, 2001.

PERRONE-MOISÉS, L. Em defesa da literatura. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 jun. 2000. Mais!, p. 10-13.

PIDAL, M. *Romancero Hispánico* (Hispano-Portugués, Americano y Sefardi). Teoria e Historia. Madrid: Espasa-Calpe, 1953. p. 276-290.

PIRES FERREIRA, J. *Cavalaria em cordel*: o passo das águas mortas. 2ed., São Paulo: HUCITEC, 1993. 140p.

_____. *Armadilhas da memória*: conto e poesia popular. Salvador: Fund. Casa de Jorge Amado, 1991. 104p.

_____. Relato mítico e ação narrativa, do ferreiro ao Fausto. *Cultura e Trabalho (PUC-SP)* v.16, p. 105-114, 1998.

_____. (org.). *Oralidade em tempo e espaço*: colóquio Paul Zumthor. São Paulo: Educ/Fapesp, 1999. 250p.

POLLAK, M. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*. Trad. Dora R. Flaskman. v.2, n.3, 1989, p. 3-15.

_____. Memória e identidade social. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*. Trad. Monique Augras. v.5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PORTELLI, A. What makes oral history different. In: *The death of Luigi Trastulli and other stories*. Albany: State University of New York Press, 1991. p. 45-59.

_____. História oral como gênero. Trad. Maria T. J. Ribeiro. *História e oralidade (PUC-SP)* v.22, p. 9-36, 2001.

PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense, 1984. 225p.

_____. *Las transformaciones del cuento maravilloso*. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1972. 70p.

RAMA, A. La ciudad escrituraria. In: *La crítica de la cultura en America Latina*. Caracas: biblioteca Ayacucho, 1985. p. 3-18.

REIS, C.; LOPES, A. C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. 2ed., São Paulo: Ática, 2000. 327p.

RIVIÈRE, J.L. O gesto. In: *Enciclopédia Einaudi*. Trad. Teresa Coleho. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987. v.11, p. 11-31.

ROMERO, S. *História da Literatura Brasileira*. v.1, 4ed., São Paulo: J. Olympio, 1949. 337p.

_____. Contos Populares do Brasil. In: *Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954. v.2. 441p.

_____. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2ed., Petrópolis: Vozes, 1977. 273p.

SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa*. Ensaio sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 200p.

SANTOS, I. M. F. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora Unicamp, 1999. p. 1-64; 111-169.

SIMÕES, I. J. G. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, s/d. 193p. (Debates, 216)

SIMONSEN, M. *O conto popular*. Trad. Luis Cláudio de C. e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 179p.

SILVA, A. C. B. da. *A arte de narrar: da construção das estórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense*. Campinas, 2000. 313p. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

SILVA, I. F. da. *Diccionario Bibliographico Portuguez*. Tomo XII, Lisboa: Imprensa Nacional, 1884. p. 37-38.

SOUSA LIMA, F. A de. *Conto popular e comunidade narrativa*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INL, 1985. 285p.

SOUZA, T. C. C. Gestos de leitura em línguas de oralidade. In: ORLANDI, E. P. (org.). *A leitura e os leitores*. Capinas: Pontes, 1998. p. 155-170.

SPERBER, S. F. *Oralidade e pulsão de ficção*. Atlanta: VI Congresso da Brasa, 2002. 9p. (mimeogr.).

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Trad. Rosaura Eichemberg. São Paulo: Cia das Letras, 1998. 493p.

THOMPSON, P. *A voz do passado: História Oral*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1992. 385p.

TRIGUEIRO, O. M. Indústria cultural e narrativas populares. *D.O. Leitura*, São Paulo, 9 mar. 1991, p.7.

TURNER, V. *The Anthropology of Performance*. Nova York: PAJ, 1988. 185p.

YUNES, E. Literatura e educação: a formação do sujeito. In: KHÉDE, S. S. (org.). *Os contrapontos da literatura: Arte, Ciência e Filosofia*. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 123-132.

ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989. 124p.

ZUMTHOR, P. Poesia, tradição e esquecimento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 set. 1988. Folhetim, p. 2-11.

_____. *Oral Poetry: an introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

_____. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. 324p.

_____. Poesia do espaço. In: MENEZES, P. (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992. 156p.

_____. *Tradição e esquecimento*. Trad. Jerusa P. Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997. 39p.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa P. Ferreira, Maria Lúcia D. Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997^a 323p.

Pantanal e Mato Grosso

BANDUCCI JÚNIOR, A. *Sociedade e natureza no pensamento pantaneiro: representação de mundo e o sobrenatural entre os peões das fazendas de gado da “Nhecolândia” (Corumbá/MS)*. São Paulo, 1995. 220p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. No Paço da Lontra. *Cadernos de extensão - UFMS (Campo Grande)* ano I, nº. 7, p. 22-26, dezembro de 1996.

BOLETIM DA NHECOLÂNDIA. Corumbá, out. 1947, ano 1, nº 1. 8p.

_____. Corumbá, jan. 1948, ano 1, nº 2. 8p.

_____. Corumbá, abr. 1948, ano 2, nº 3. 8p.

BRUNO, H. S. *História do Brasil geral e regional*. Grande Oeste. v.6, 2ed., São Paulo: Cultrix, 1967. 181p.

COSTA, M. de F. *História de um país inexistente*. O Pantanal entre os séculos XVI e XVIII. São Paulo: Estação Liberdade/ Kosmos, 1999. 277p.

FERNANDES, F. A. G. A festa de São João pantaneira: apontamentos de literatura oral. *Revista de Letras da Unesp*. v.37/38, São Paulo: Editora Unesp, 1997/1998, p. 119-137.

_____. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. Assis, 1998, 370p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual Paulista.

_____. Natureza e cultura: relendo mitos na literatura infantil. *Signum*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras (Universidade Estadual de Londrina-Londrina) v.3, p. 57-76, 2000.

_____. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Editora Unesp, 2002. 374p.

FERREIRA, A. R. de A. L.; MARCHI, M. das D. C. V. Narrativas pantaneiras: história contada, história vivida. *História e oralidade* (PUC-SP) v.22, p. 401-408, 2001.

FOLHA DE S. PAULO. Os pantaneiros. São Paulo, 5 jul. 1997. Folhinha, p. 6-7.

GALDINO, F. *Lendas matogrossenses*. Cuiabá: Typographia Calhão e Filho, 1919. 137p.

LEITE, E. F. *Marchas na História: comitivas, peões-boiadeiros nas águas de Xarayes*. Assis, 2000, 285p. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual Paulista.

LEITE, M. C. S. *A poética do sobrenatural no homem ribeirinho: o minhocão*. São Paulo, 1995. 196p. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. *Meu corpo até arre pia, só de falar!* s.n.t.. (mimeogr.).

_____. No Rebojo das Águas: monstros, serpentes e mulheres. *Anais do XI Encontro Nacional da ANPOLL*. p.168-177, 1996.

_____. *Águas encantadas de Chacororé: paisagens e mitos do Pantanal*. São Paulo, 2000. 176p. Tese (Doutorado em Semiótica) – Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____. Memória e encantamento das águas: vozes e histórias do Pantanal de Mato Grosso. *História e oralidade* (PUC-SP) v.22, p. 379-388, 2001.

MENDES, F. A. F. *Folclore mato-grossense*. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, 1977. 64p.

_____. *Lendas e tradições cuiabanas*. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, 1977a. 100p.

MENDONÇA, R. de. *Sagas e credences da minha terra natal*. Cuiabá: s.n., 1969. 67p.

_____. *Bibliografia Mato-Grossense*. Cuiabá: Edições UFMT/Secretaria de Educação e Cultura, 1975. p. 80-2.

_____. *História de Mato Grosso*. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, 1982. 117p.

MONTEIRO, J. L. O pantaneiro está em extinção. *Correio do Estado*, Campo Grande, 10 set. 2000, p. 5a.

NOGUEIRA, A. X. *A linguagem do homem pantaneiro*. São Paulo, 1989. 385p. Tese (Doutorado em Letras) - Comissão Especial de Doutorado, Universidade Mackenzie.

- _____. *O que é Pantanal*. São Paulo: Brasiliense, 1990. 79p. (Primeiros Passos, 223).
- _____. O pantaneiro e sua linguagem. *Revista encontros e reversos (Corumbá)*, nº 1, p. 60-65, 1995.
- _____. Universo natural pantaneiro: uma leitura semiótica. *Revista MS Cultura (Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul)*, ano III, nº1, p. 25-27, 1996.
- PÓVOAS, L. C. *História da cultura matogrossense*. Cuiabá: s.n., 1982. p. 1-31, 149-161.
- PROENÇA, A. C. *Pantanal: gente, tradição e história*. 3ed., Campo Grande: Editora UFMS, 1997. 168p.
- RIEDEL, D. *As selvas e o Pantanal*. São Paulo: Cultrix, 1959. 315p. (Histórias e Paisagens do Brasil, 10).
- ROCHA, E. A. *Uma expressão do folclore mato-grossense: o cururu em Corumbá*. Porto Alegre, 1981. 115p. Dissertação (Mestrado em História)- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- _____. Folclore, conceito e Aplicação. *Revista MS Cultura (Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul)*, ano II, nº 6, p. 53-57, 1986.
- _____. *A festa de São João em Corumbá*. São Paulo: Edição do autor, 1997. 97p.
- RODRIGUES, D. *Cuiabá, roteiro das lendas*. Cuiabá: Ed. da UFMT, 1985. 112p.
- SEREJO, H. *Campeiro da minha terra*. Presidente Vencesau: s.n., 1978. 40p.
- _____. *Lendas da erva mate*. Presidente Vencesau: s.n., 1978a. 43p.
- _____. *Abusões de Mato Grosso e outras terras*. Presidente Venceslau: s.n., s.d. 45p. (Balaio de Bugre, 9).
- _____. *Contas de meu rosário*. Presidente Venceslau: s.n., s.d. 70p. (Balaio de Bugre, 10).
- _____. *De galpão em galpão*. Presidente Venceslau: s.n., s.d. 50p. (Balaio de Bugre, 3).
- _____. *Mãe Preta*. Presidente Venceslau: s.n., s.d. 25p. (Balaio de Bugre, 5).
- _____. *Rodeio da saudade*. Presidente Venceslau: s.n., s.d. 53p. (Balaio de Bugre, 4).
- _____. *Zé Fornalha*. Presidente Venceslau: s.n., s.d. 123p. (Balaio de Bugre, 1).
- SIGRIST, M. *Chão batido*. A cultura popular de Mato Grosso do Sul. Folclore-Tradição. Campo Grande: Editora da UFMS, 2000. 136p.
- SILVA, C. J.; SILVA, J. A. F. *No ritmo das águas do Pantanal*. São Paulo: NUPAUB/USP, 1995. 210p.
- SILVA, J. A. F. Relações ecológicas e seres fantásticos. *História e oralidade (PUC-SP)* v.22, p. 409-420, 2001.

Literatura de Viajantes

- AMARAL, L. *A mais linda viagem: um 'raid' de vinte mil quilômetros pelo interior brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos: 1927. 113p.
- ARAÚJO, D. L. de Notícia prática dada pelo capp.m Domingos Lourenço de Araujo ao R.P. Diogo Soares sôbre o infeliz sucesso, que tiveram no rio Paraguai as tropas que vinham para

S. Paulo no ano de 1730. In: TAUNAY, Afonso de E. (org.). *Relatos monçoeiros*. São Paulo: Martins, 1976. p. 134-137.

BARROS, J. de. *Lembranças: para meus filhos e descendentes*. São Paulo: s.n., 1987. 94p.

BOGGIANI, G. *Os Caduveos*. Trad. Amadeu Amaral Jr. São Paulo: Edusp/ Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. 307p.

CABEZA DE VACA, A. N. *Naufrágios e Comentários*. Trad. Jurandir S. dos Santos. Porto Alegre: L&PM, 1999. 319p.

CALDAS, J. F. *Memória Histórica sobre os indígenas da Província de Matto-Grosso*. Rio de Janeiro: Tipografia Politécnica de Moraes e Filhos, 1887. 61p.

CAMELLO, J. A. C. Noticias praticas das minas do Cuiabá e Goyazes, na Capitania de S. Paulo e Cuiabá, que dá ao Ver. Padre Diogo Soares o Capitão João Antonio Cabral Camello, sobre a viagem que fez às Minas do Cuiabá no anno de 1727. *Revista Trimestral de História e Geographia, ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. Tomo IV, n. 16, p. 487-500, 1843.

------. Noticia pratica do que lhe succedeu na volta, que fez das mesmas minas para S. Paulo. In: TAUNAY, Afonso de E. (org.). *Relatos monçoeiros*. São Paulo: Martins, 1976. p. 127-133.

CASTELNAU, F. *Expedição às regiões centrais da América do Sul*. Trad. Olivério M de O. Pinto. Tomo II, São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1949. 379p.

D'ALINCOURT, L. *Memória sobre a viagem do Porto de Santos à cidade de Cuiabá*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954. 207p.

ELLIOTT, J. H. Itinerario das viagens exploradoras empreendidas pelo Sr. Barão de Antonina para descobrir uma via de comunicação entre o porto da villa de Antonina e o Baixo-Paraguay na provincia de Mato-Grosso: feitas nos annos de 1844 a 1847 pelo sertanista o Sr. Joaquim Francisco Lopes, e descriptas pelo Sr. João Henrique Elliott. *Revista Trimestral de História e Geographia, ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. Tomo X, 2ed., Rio de Janeiro: Typ. De João Ignacio da Silva, 1870. p. 153-177.

FLORENCE, H. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: de 1825 a 1829*. Trad. Visconde de Taunay. 2ed., São Paulo: Melhoramentos, 1948. 343p.

GUIMARÃES, J. da S. Sobre os usos e costumes e linguagem dos Appiacás, e descobrimento de novas minas na Provincia de mato Grosso. *Revista Trimestral de História e Geographia, ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. Tomo VI, n. 21, p. 297-317, 1844.

KORABIEWICZ, W. *Matto Grosso*. Trad. M. A. Michael. Nova Iorque: Roy Publishers, s.d. 238p.

LANGSDORFF, H. G. von. *Os diários de Langsdorff: Mato Grosso e Amazônia*. v.3, Trad. Márcia Lyra Egg (e outros) . Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff/Rio de Janeiro: Fiocrus, 1997. 295p.

LEAL, O. *Viagem as terras Goyanas (Brazil Central)*. Goiana: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1980. p. 165-255.

LÉVI-STRAUSS. C. *Tristes trópicos*. Trad. Rosa Ferreira d'Aguilar. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. 400p.

MOURA, A. R. de. *Antônio Rolim de Mouro, primeiro Conde de Azambuja, Correspondências*. Cuiabá: Imprensa Universitário, 1983. 241p.

MOUTINHO, J. F. *Notícia sobre a província de Matto Grosso*. São Paulo: Tipografia de Henrique Schoroeder, 1869. 342p.

_____. *Itinerário da viagem de Cuyabá a São Paulo*. São Paulo: Tipografia de Henrique Schoroeder, 1869. 72p.

NOTÍCIA prática exposta na cópia de uma carta escrita do Cuiabá aos novos pretendentes daquelas minas. In: TAUNAY, Afonso de E. (org.). *Relatos monçoeiros*. São Paulo: Martins, 1976. p. 160-181.

PRADO, F. R. do. História dos Índios Cavaleiros ou da Nação Guaicuru. In: MELO, R. S. *Para além dos bandeirantes*. Rio de Janeiro: Biblex, 1968. p. 120-145.

PRADO, J. L. do. Notícia das Minas dos Martírios, oferecidas ao governados e capitão general Luiz D'Albuquerque de Mello Pereira e Cáceres, por João Leme do Prado. In: TAUNAY, Afonso de E. (org.). *Relatos sertanistas*. São Paulo: Martins, 1976. p. 213-214.

PROENÇA, M. C. *No termo de Cuiabá*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958. 182p..

REBELLO, g. l. Notícia prática e relação verdadeira da derrota e viagem, que fez da cidade de São Paulo para as minas do Cuiabá o Exmo sr. Rodrigo César de Meneses governador e capitão general da capitania de São Paulo e suas minas descobertas no tempo do seu governo, e nele mesmo estabelecidas. In: TAUNAY, Afonso de E. (org.). *Relatos monçoeiros*. São Paulo: Martins, 1976. p. 101-113.

REGO, M. C. de M. *Lembranças de Mato Grosso*. Várzea Grande: Fundação Júlio Campos, 1993. 79p.

SILVA, H. R. da. *Garimpos do Mato Grosso: viagens ao sul do Estado e ao lendário Rio das Garças*. São Paulo: Saraiva, 1954. 190p.

ROHAN, H. de. B. Viagem de Cuyabá ao Rio de Janeiro, pelo Paraguay, Corrientes, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, em 1846, por Henrique de Beuaupierre Rohan, major do Imperial Corpo de Engenheiros, e membro correspondente do Instituto. *Revista Trimestral de História e Geographia, ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. Tomo II, n. 7, p. 376-397, 1848.

ROOSEVELT, T. *Nas selvas do Brasil*. Trad. Luiz Guimarães Jr. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1943. 328p.

RUGENDAS, J. M. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Trad. Sérgio Milliet. 3ed., São Paulo: Martins, 1941.

SAINT-HILAIRE, A. *Vigem à província de Goiás*. Trad. Regina Junqueira. São Paulo: Edusp/ Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. 158p.

SCHIMT, M. *Estudos de Etnologia Brasileira*. In: CASCUDO, L da C. *Antologia do folclore Brasileiro*. 4ed., São Paulo: Martins, 1971. p. 179-183.

SERRA, F. de A. Da descrição Geographica da Provincia de Mato Grosso, feita em 1797, por Ricardo Franco de Almeida Serra, Sargento Mór de Engenheiros. *Revista Trimestral de História e Geographia, ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. Tomo VI, n. 21, p. 156-196, 1844.

_____. Parecer sobre o aldeamento dos Indios Uaicurús e Guanás, com a descrição dos seus usos, religião, estabilidade e costumes. *Revista Trimestral de História e Geographia*,

ou *Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. Tomo VII, n. 26, p. 204-218, 1845.

SIQUEIRA, A. P. Notícias de Antonio Pires de Campos, dados por Antonio do Prado Siqueira no ano de 1769. In: TAUNAY, Afonso de E. (org.). *Relatos sertanistas*. São Paulo: Martins, 1976. p. 211-212.

SMITH, H. *Do Rio de Janeiro a Cuyabá*. Notas de um naturalista. (Trad.) São Paulo: Melhoramentos, 1922. 371p.

STEINEN, K. v. d. *Generalidades sobre Cuyabá. Durch Central Brasileim*. In: SMITH, H. *Do Rio de Janeiro a Cuyabá*. Notas de um naturalista. (Trad.) São Paulo: Melhoramentos, 1922. p. 313- 331.

_____. Entre os aborígenes do Brasil Central. Trad. Egon Schaden. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo: Departamento de Cultura, n. XXXIV-LVIII, 1937-1939.

SUCKSDORFF, A. *Pantanal*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 1984. 102p.

TAUNAY, Alfredo d'Escragno. *Viagens d'outrora*. São Paulo: Melhoramentos, 1921. 162p.

_____. *Scenas de viagem*. 2ed., São Paulo: Melhoramentos, 1923. 210p.

_____. O Camarada. In: *Céos e terras do Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1930. p. 29-35.

_____. *Memórias do Visconde de Taunay*. São Paulo: IPE, 1948. 643p.

_____. *A retirada da Laguna*. Episódio da Guerra do Paraguai. Trad. Sérgio Medeiros. São Paulo: Cia. das Letras, 1997. 313p.

VALMASEDA, C. de los R. Notícia prática vinda da cidade do Paraguai à nova colônia do Sacramento com aviso da venda, que fizeram os paiaguás dos cativos portugueses naquela mesma cidade, e escrita por D. Carlos de los Rios Valmaseda. In: TAUNAY, Afonso de E. (org.). *Relatos monçoeiros*. São Paulo: Martins, 1976. p. 138-159.

Lista de Bibliotecas, Institutos e Centros de Pesquisa visitados

BN – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro/ Rio de Janeiro - RJ
Biblioteca do Museu do Folclore Edson Carneiro -Funarte/ Rio de Janeiro – RJ
Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa/ Rio de Janeiro - RJ
Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP
Biblioteca do Centro Universitário de Corumbá – UFMS/ Corumbá-MS
Biblioteca da EMBRAPA/Corumbá-MS
Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP/ Assis-SP
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina - UEL/Londrina
Biblioteca Particular Valmir Batista Corrêa –Campo Grande/MS
Biblioteca Municipal Mário de Andrade – São Paulo/SP
Centro de Documentação e Pesquisa em História – UEL/ Londrina-PR
Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa – Unesp-FCL- Assis
IEB – Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo/São Paulo-SP
ILA – Instituto Luiz de Albuquerque/ Corumbá-MS
IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/ Rio de Janeiro- RJ
Núcleo de Documentação de História Regional – UFMT/ Cuiabá- MT

ANEXOS

Narrativas de Enterro

Por João Torres

Eles viam isso que eu tô falando lá. Porco, galinha que atropelava eles, gente mesmo. Gente mesmo! Mas era tudo só pra ele, a gente tinha medo, rapaz!

O camarada ia na cidade, quando voltava, voltava cedo. Num deixava pra voltar de noite, não. Porque esse é a tal coisa, que falava: além da imaginação!

São essas coisa, o senhor num vê. Cê só vê barulho, cê vê fogo!

Então, nessa fazenda aí, que eu tava falando pra você, lá no Laranjal, depois que entregou o serviço, esse irmão mais velho, casou e voltou pra lá. Voltou pra lá e tocando olaria mesmo. E justamente foi nessa época que eu já tava na estrada, que chegou no sonho, veio, falou pra mim:

_ Olha naquele pé de limeira ali!

Porque lá tinha enterro. Cê sabe o que que é? É libra, né? É ouro que tá enterrado. E lá, sabia que existia uma chaleira sem bico, enterrado.

Pois olha, depois que saí de lá, foi lá no pernoite, no meu sonho, falou pra mim:

_ Cê pode cavoucar que tá ali!

Mas era pra mim e pro meu irmão. Aí, eu entrei de férias, fui lá. Falei pra ele. Ele num quis:

_ Ah não! Nem vou mexer nisso aí!

_ Mas vamos lá rapaz!

Falou:

_ Não, João, eu vejo fogo de dia, tamanho! Fogo suspenso até!

_ Mas vamos lá!

Ele num quis.

_ Se é pra nós dois! Por que que eu vou sozinho lá?

_ Você num vai conseguir nada!

Então, do jeito que a gente sabia que existia, fica lá! Sabe o que ele me falou:

_ Agora, isso daí é difícil [risos].

No sonho que me avisou, foi esse mesmo que assobiou, que me assustou lá. Ele que chegou e me avisou no sonho. Dormindo, ele chegou, falou pra mim que tava lá! Assombração que me assustou.

E decerto tá lá até hoje! Porque eu num fui lá! Eu num quis mexer! E largamos pra lá, né?

Enterro é libra, é ouro, porque antigamente num existia banco.

O pessoal pegava e enterrava. E aquilo ali, diz que fica encantado. Cê pega um níquel, esconde no chão, cê num acha mais ele.

Dizem né?

Eu nunca fiz esse teste, mas você diz que num acha mais ele, fica encantado, desaparece!

Isso aí eu num sei te explicar!

Por Dirce Padilha

Ah! Voltando atrás, lá na casa de minha avó, você sabia que tem muito ouro lá?

Tem.

Você acredita assim, em enterro? Pois eu acredito, porque já vi lá. Eu já vi um homem lá e já vi um fogo saí assim, de um pé do acuri. De um acuri, tipo um pé de coqueiro, sabe?

Só que os coco são totalmente diferente das espécie de coco assim, sabe? Um coquinho com o fio comprido, chama “acuri”.

Era noite, era mais ou menos umas sete hora da noite, era umas oito hora da noite, quando eu vi isso. É que eu tinha esquecido minha Rica lá em casa, né? Um periquitinho que eu criava, né? E voltei pra pegar, por causo do gato que eu tinha lá em casa, que ia comer ela. Aí, eu voltei. Quando eu voltei pra casa, dentro de casa, ele falou assim pra mim:

_ Uai! Você voltou?!

Falou pra mim, né? Eu falei:

_ Uai! Voltei porque eu esqueci a minha Rica, né?

Aí, a minha tia que tava comigo falou:

_ Com quem que você está falando?

Aí, eu falei:

_ Eu tô falando _ aí eu falei [com ar de surpresa] _ Falando com quem?!

Eu gritei assim, lá com ela. Aí, ela falou assim:

_ Mas num tem ninguém em casa Dirce, com quem cê tá falando?

O homem falou assim, eu saí correndo com medo, né? Porque eu tinha visto, pensei que fosse o meu avô, sabe? Aí, ela falou assim pra mim:

_ Mas seu avô num tá, seu avô tá na roça!

Falou assim.

E quando eu saí pra fora, eu olhei pra trás, eu vi um homão assim, grandão [ergue os ombros], sabe? De chapéu, de roupa azul todinho, né?

Aí, eu ia saindo pra correr pela porteira, por causa do gado que tinha lá, eu tinha que fechar a porteira, né?

Eu nem abri porteira nenhuma, menino! Eu saí com o periquito de atravessado [mexe os braços alternadamente] na porteira, né? Aí, parei quase no meio do caminho já, que ia lá pra casa, né? Eu vi aquele fogo, menino, levantando do pé, do chão pra cima menino!

Aí, que foram lá tirar, fazer... como fala? Tirar a areia da terra... Arrar, tirar areia da baía, né?

Que acharam diamante, acharam ouro, um monte de coisa acharam lá! Por causo disso aí.

Você vê coisa lá, você escuta gemido, fala com você... Assim sabe?

Você tem que ter muita coragem, sabe? Porque diz que quem num tem coragem, num agüenta, né?! Isso tudo tem lá, menino. Lá é o lugar mais lindo que tiver, se você for lá, parar, você fica milionário. Porque só a barra de ouro que encontraram lá, menino, você não vai acreditar, ela tinha mais ou menos [olha para o chão procurando algo e indica com a mão] quatro desse tamanho, desse pedaço de tábua aí. Mais ou menos um quilo, sei lá qual a quantia, exata. Um quilo dela. Acharam diamante, ela foi quebrada até no meio, porque era muito grande. E pra tirar do fundo da terra, da lama, ela quebrou. Decerto bateram alguma coisa nela e ela quebrou.

E ela é viva, diamante é vivo, se você pegar ela, você tem que botar ela na boca [como se estivesse colocando algo na boca], ou você cuspi nela, pra quebrar o encanto dela. Porque se você pegar ela e deixar ela num lugar totalmente intacto, ela foge, ela vai embora. Num dá pra pegar o outro pedaço, tá até hoje, ninguém conseguiu.

Aquela baía é tão misteriosa menino!

Uhhh!

Por Raul Medeiros

Mais assombrado é pro lado de Nioaque, essa zona de Nioaque, Bela Vista, que teve a Guerra do Paraguai, morreu muita gente! Aí, pro lado desse Cambaracê, dessa Manchorra, que era no corredor dessa estrada aí, beirada da Laguna. Aí que tinha o lugar que era mais assombrado! E tem muito dinheiro guardado também.

Aí na fazenda Guaxupé, que era do meu bisavô, tinha um índio que trabalhou com meu pai lá. Morava numa fazenda, chamava Hidra, ele tinha uma aldeia, aldeia perto do Guaxupé, uma aldeia de índio. Criação do meu bisavô, meus bisavô.

Então, conservava aquela aldeia ali. Plantação de canavial, rapadura, essa coisa. Então, ele veio lá e tropeçou num caixão bem na porta da fazenda, daí uns trezentos metro tá na frente da fazenda, um caixão de bronze. E aí ele falou pra mamãe, falou _ chamava Ermelinda:

_ O dona Ermelinda, eu tropecei lá em casa, bem em frente da fazenda, num caixão, era um caixão de bronze! Tava bem na beira da estrada!

Ela falou pro pai:

_ Ulisses, era Fulano que viu um caixão assim, bem na beira da fazenda!

Falou:

_ Eu que num vou procurar coisa nenhuma, enterro, coisa nenhuma!

E nunca ele procurou, nunca procuramos enterro.

Na fazenda do meu bisavô tem lá, tem enterrado em Miranda.

Tem um pote que cabe umas três lata d'água, latão de sessenta litro d'água.

Tinha um caldeirão de ferro de mais ou menos umas duas ossada de gado, pra ferver osso, panelão grande, daqueles de três pé, que existia antigamente.

Hoje já num existe mais.

E meu avô, por parte de pai, chamava João Goulart Antônio.

E meu pai comprou do meu avô, nuns três ou quatro ano, ele comprou.

Comprou dois mil bois do meu avô, a duas libra cada boi!

Então, esse meu avô, em 1914, o ano em que ele ia aprontar pra casar em Montevideu...

Tinha um baú de folhão assim, mais ou menos de um sessenta de altura e mais de um metro de extensão.

A mamãe pediu dinheiro pra ele. Ele mandou pedir a chave do baú. Ela falou pra mim que tava muito cheio, aquele baú, de libra! Ela tinha a onça que vale quatro libra, a onça eu vi com a minha mãe, a libra também vi com minha mãe. Então, ele tinha cheque, tinha cheque, ouro, valor ouro.

Naquele tempo, dinheiro nosso valia mais que o tal do dólar, que vale um mil, mas num adianta, que o nosso juro come tudo quanto é lucro que a gente tem.

Então, aí minha mãe falou pra mim que tava cheio e, depois disso, ele vendeu mais uns dois ano pro meu avô a boiada dele. E esse dinheiro sumiu! Num apareceu a jóia dele. Só ficou um relógio de um tio meu. O dinheiro sumiu. Tá enterrado lá!

E essas visão, essas coisa, tudo acontece por causa desse ouro, que era escondido.

Diz os antigo, aí no Guaxupé, que na fazenda do meu bisavô tem um correntão, um correntão grosso de um poço lá, que puseram umas quantas junta de boi, não puderam tirar de lá, num sei que que tem lá dentro, sei que é sobre a Guerra do Paraguai.

E então, os antigo diz que todos esses fantasma, que essas visão que tem, é feito desse excesso, é proveniente desse dinheiro que tem enterrado. Assim diz os antigo, que a pessoa fica subjugado àquele ouro. Fica sofrendo aqui. Ele começa a passar, pra ver se tem uma pessoa que tem coragem, pra perguntar pra ele o que ele deseja. Esse sim, que eu acabei de contar agora mesmo. Ele pode mudar. Foi atrás. Quando ele voltou, ele falou:

_ O que é que você vive nos perseguindo aqui? Você faz tudo quanto é coisa de maldade, suja a casa...

Enfim, ele falou:

_ Olha, em tal lugar tem uma lata daquelas que tem bolachinha, tá cheia de libra!

Ocasão que tirou aquele dinheiro, aí sossegou. Nunca mais apareceu

*

Tinha um senhor, um rapaz aí, um pessoal que morava aqui perto de São Miguel, na beira do rio, que viram um pote no barranco do rio, mas num era pra ser pra eles. O pote tava pela metade de fora. Ele foi lá com a canoa pra pegar esse pote, e o pote caiu. E ele num teve força pra segurar. Foi no fundo d'água.

Tá lá no Taquari. Lá enterrado. Enterrou. Caiu n'água.

Mas o pote tava lacrado com cimento.

O enterro, ele dá pra pessoa. Agora, a pessoa tem que ter coragem pra ir lá, porque aparece muita coisa pra ele! Num acontece nada, ele vai lá tirar.

Agora, a exigência, tem que fazer conforme, fazer alguma coisa pra alguém, alguma coisa tem que fazer, pra alguma igreja, alguém viciado, ou fazer qualquer coisa que quer que faça. Mas tem que fazer!

É libra é ouro, ouro, ouro, ouro. Jóia, jóia. Prata. E é essa.

Naquele tempo tinha mil réis de prata, tinha dois mil réis de prata, tinha cinco mil réis de prata, tinha dez mil réis de prata, tinha vinte mil réis de prata. E quando minha mãe foi tirar esse dinheiro, lá no meu avô, que tinha família perto de Miranda, ela falou pra mim que tinha muitas, umas quantas moeda de prata, lá tinha prata.

Hoje vale, né? Naquele tempo não valia nada a prata, o que valia é ouro! Ouro valia. E o diamante.

Hoje nem a prata nem o ouro tá valendo nada! Pra valer, tem que ter bastante, pouco num adianta! Naquele tempo guardava, porque, por exemplo, o meu avô, esse João Goulart, que era meu avô, num gostava dum genro dele, que chamava Antônio, que era gaúcho, então num gostava desse genro, ele preferiu enterrar do que dar pra outro, pra deixar pros herdeiro.

Então, nem minha mãe, que ele queria bem, minha mãe era a caçula dele, num deu nada pra ela! Só deu a viagem pra Montevideu, quando foi pra casar, a única coisa que ela ganhou foi isso e uma fazenda.

O dinheiro era guardado, que na ocasião da Guerra do Paraguai, eles enterrava, pra num deixar o pessoal invadir. Levava tudo pro Paraguai, outros brasileiro também levava, né? Então, eles escondia. Porque aí no Cambarancê, que fala, que é assombrado! Tem três canastra de ouro, é seis canastra, daquela bruaca, que eu mostrei aquele dia pra vocês aqui. Aquela tá cheia de ouro dos oficiais brasileiro, que tava na guerra, e dos soldado, tudo valia ouro, tudo. Pagamento era ali, num tinha papel, mas era dinheiro conservado, mas num estragava. Naquele tempo, uma libra custava quinze mil réis, o valor de quinze mil réis. Hoje, tá num valor muito baixo. E então, é isso que acontece, esse dinheiro fica aí. O pessoal enterrava pra num dar pra outro, que num tinha.

Existe muito está história de assombrção, essas coisa aí, mas mais é ouro, por causa do ouro que tá enterrado! Ah, esse dinheiro!

Nesse ponto, a alma da pessoa, que enterrou, num tem descanso, porque fica importunando, né? Ela descansa porque já cumpriu a missão dela. Arrependeu do que tinha feito. De num dar. Ou escondeu pra num dar pra ninguém.

Então, aí ela refaz outra vez, tem outro sossego. Se ela num tem a salvação. Mas num tem menos perturbação também.

Por Roberto Rondon

Naquela época lá, tinha era matadouro também. Tinha os matadouro nas fazenda também, né? Era um saladeiro muito antigo. E lá sempre aparecia luz assim, tipo como diz o pantaneiro, fala que é “enterro”, sabe? Falam que é ouro!

Então, não é pra todos que aparece, não.

Aquela luz que sobe, bate. Ah! Ela é um tipo uma luz, sabe? Que falam enterro. Quer dizer, como antigamente tinha muita pessoa rico, fazendeiro, então naquela época da guerra, que tinha, da revolta que tinha, vinha por aqui, né? Então, o fazendeiro pegava um peão, matava ele. Primeiro mandava ele fazer um buraco, cavoucava. Aí, ele mandava o peão guardar ali o ouro, aquelas prata que ele tinha, né? Entrava ali dentro pra guardar e o patrão matava ele ali mesmo! Matava ele. E ficava ali dentro. E tampava cum terra. Pra ficar de guarda, falava:

_ Agora você fica aí, vai ficar cuidando vida eterna!

Porque, se deixasse ali, num tampasse, ele ia contar pra outro, né? E ia informar da onde que tava, né? Aí, o outro descobria.

Então, acontece que fica aquilo ali enterrado e a pessoa que morre ali, fica sem salvação. Fica pedindo uma reza, uma missa, um qualquer coisa. Então, aquilo ali ele quer, por exemplo, se tem uma pessoa que ele quer mostrar pra ele aquele ouro, dar aquela riqueza pra ele, aí ele aparece aquela luz que sobe, abaixa, tem aquela luzinha.

Aí, a pessoa, se ele resistir de procurar, ele vai lá e olha, marca o lugar onde aquela luz apareceu pra ele. Marca. Outro dia ele vai lá cavoucar. Aí, muitas vez é causo dele conversar com a pessoa, a pessoa num vê, né? Mas aquele vulto, aquela coisa assim, aquela imagem assim, representa aquela voz, conversa cum a pessoa, fala:

_ Oh! Isso aqui eu quero dar pra você, mostrar pra você, quero te dar essa riqueza, você que teve coragem. Então, eu quero dar pra você essa riqueza aqui. Você manda celebrar uma missa pra mim e tira aqui, nesse lugar assim, cavouca e manda celebrar uma missa.

Aí tira lá. Tira um monte de moeda! Ouro. Que naquele tempo antigo, né? Que sempre aparece.

E lá, nessa fazenda, lá sempre aparecia pra meu pai. E, nessa época, meu pai, ele trabalhava à noite assim. Ele ficava assim. Tinha vez de ele trabalhar de guarda, sabe? De noite.

Rondando o matadouro lá. E cada dia era um que ficava, sabe? Ficava de guarda, cum uma quarenta e quatro atravessada aqui [indica o peito], né? Aquelas arma antiga, né?

Ele tava lá sentado. Andava. Dava volta de lá. Aí voltava. Sentava. Não sentia pressa.

Que ele tava lá, né?

Ele colocava um fogo assim, ficava lá sentado. Tomando umas duas, três cabaçada do mate quente, né? Aí saía. Ia fazer serviço. Percorrer a área que ele tava guardando ali. Cuidando. Rodando...

Aí, ele voltou de novo. Podia ser meia-noite, surgiu uma capivara ali perto dele, fria que tava!

Era muito fria essa época! Chegou, ficou encolhidinha perto dele. Aí, ele olhou e falou:

_ O que que você quer capivara? Sai daí, senão eu vou jogar um tição de brasa em você! Sai lá da beira do rio pra vim aqui perto de mim, no fogo, né?

Aí, a capivara ficou olhando pra ele. Nem foi cum ela. Bom, deixou ela ali. Aí, deu mais uma volta. Foi lá. Rondando lá tudo, falou:

_ Vou lá tomar mais uma cabaçada de mate!

Porque quando chegava a lancha à noite, tudo tinha que atender, sabe? Quem que era, né? Pra poder receber. Aí, eles tava lá de novo, ali sentado. De repente, apareceu um monstro de homem pra ele, lá neste mesmo lugar. Apareceu um homem muito grande pra ele.

Ele voltou no passado, sabe? Ele esqueceu da quarenta e quatro. Esqueceu de tudo e foi pra bater lá em casa. Correndo!

Chegou lá, sentaram, perguntaram pra ele o que que ele tinha visto, que que tinha acontecido, ele só mostrava as mão assim [aponta, com o polegar da mão direita, para trás].

Aí, depois de muito tempo, ele voltou ao normal, que ele contou. Saiu a voz dele pra contar o que que ele tinha visto. Mas aí, falaram pra ele que esse era o dono desses que aparecia a luz ali, né? Queria mostrar pra ele a fortuna! Mas então, ele não resistiu. Assim, era muito fraco. Não teve coragem de resistir pra conversar cum ele.

Porque quando aparece assim, um enterro, uma luz, qualquer coisa, se é pra pessoa, só a pessoa tem que tirar, sabe? Se levar outra pessoa, num dá nada.

*

Porque aí numa fazenda que eu tava apurando. Lá na beira do rio. Aí perto de Corumbá mesmo. Na morraria.

Lá tem um lugar, que tem. Tem um buracão lá. Muito grande, sabe? Lá sempre aparecia luz. Aparecia aquele fogo assim, azul, vermelho! Aí, apareceu um pro rapaz lá.

Aí, o rapaz teve coragem, sabe? Conversou cum o negócio. Falou pra ele que tinha um enterro ali, pra ele tirar, que era pra ele. Tava dado pra ele.

Então, ele podia cavoucar ali, só queria uma missa, pra celebrar pra ele lá. Aí, ele foi cavoucar lá pra tirar, mas só que ele foi entre três pessoa, ele e mais dois. Aí, quando eles desandou cavoucar. Eles tava no fundo cavoucando. Cavoucando.

Aí que tava lá dentro do buraco, escutava barulho de cavalo lá em cima, correndo. Barulho de piraim, reador, tipo a boiada, sabe? Boiadeiro vinha gritando cum gado, correndo. Aí, saía lá em cima pra olhar, não via nada. Aparecia nada! Aí, desandava cavoucar, e vai, e vai, e vai... Aí, barulho de novo lá. Ninguém suportava o barulho lá em cima.

Aí bom.

A pessoa saiu lá de novo. Desandou cavoucar de novo. Saiu só no carvão! Aí, falou:

_ Bom, aqui num tem nada, não!

Largaram de mão. Aí era só o carvão!

Mas quando num é pra pessoa. Pras outras assim. Aí transforma em carvão ou coisa e tal.

Então, num é pra pessoa não, sabe? Que quando é só pra pessoa, talvez tá no rasilho. A pessoa cavoucava, cavoucava base de um metro, meio metro, a pessoa já tira. Aí, é dele, né?

Tem que tá sozinho, porque se tá em duas, três pessoa, aí num acha.

*

E eu já vi um homem, e eu era pequeno, e ele achou. Esse eu vi!

Ele tava trabalhando cum máquina. Aí ele tava cavoucando assim. Cavoucando pra arrumar. Fazer aterro, sabe?

É aí mesmo em Corumbá, já depois, que bem eu cheguei da fazenda. Quando eu comecei morar aí, tava arrumando a rua, aquela época num tinha asfalto, num tinha nada, era uma cidade bem calma, desassistida, né? Os poste de luz era aqueles trilho ainda, né?

Então, o rapaz trabalhava na prefeitura. E tava trabalhando cum lâmina lá. Cum a patrôla pra arrumar a rua lá. E de tardezinha, ele tava planando lá. A lâmina bateu na boca dum pote, sabe? Na beira da calçada assim, aí só buraco, né?

Aí, já desceu e foi lá olhar. Viu. Era a boca dum pote! Aí, quando voltou, deu marcha ré, tampou de novo. Aí, quando foi meia-noite. Num tal silêncio. Aquela época num tinha quase muito movimento de luz, carro pouco, né? Aí ele voltou lá.

Cavoucou mais um pouco lá. Rasgou o pote. Tava cheio de moeda, de prata, ouro. Aí, ele foi embora pra São Paulo. Mudou pra lá.

Até hoje ninguém sabe notícia dele. E o pote existe lá, no museu de Corumbá, ainda tem o pote lá!

Por isso que eu digo: que naquela época antiga era tudo bom. Mais fácil o modo de viver, de se criar filho, família, tudo! Porque naquela época boa, né?

Por Fausto Oliveira

E outras coisa...

Muitas coisas eu já vi. Inclusive eu já achei um tacho de ouro. Tacho de ouro! E não consegui. Perdi.

Eu e meu irmão. Nós vimos isso era lá na fazenda. Eu não vou falar o nome da fazenda.

Encerramos a boiada na fazenda e nossa boiada correu. Correu. E o ponteiro segurando e o culateiro segurando. E ela bateu. Bateu, que nós fala, é quando arroteia a boiada assim [faz um círculo com o braço], inteirinha.

E aí, era um irmão mais velho que eu. Esse tempo, ainda trabalhava como peão dele, né?

Eu era novo ainda. Ainda não era casado. Tinha tudo. Aquilo tava brilhando.

O pior não foi isso: nenhum boi pisou dentro do tacho. Dentro do tacho, eu não vi se era fechado o tacho ou era aberto. Isso eu não reparei, porque o cavalo não quis chegar. Eu fiquei de pertinho assim.

Mas bom. Aí encerramos a boiada. Eu e meu irmão ficou interessado. Quando foi umas horas da manhã, ele tava me chamando:

_ Bom, e daí? Vamos lá no tacho?

Falei:

_ Vamos!

Aí saí um pedaço cum ele. Saí um pedaço cum ele assim. Daí voltei, falei:

_ Ah! Vou pegar meu revólver, eu num vou desarmado!

Voltei. Peguei meu revólver. Quando voltei, ele falou:

_ Ah! Neguinho já tá lá na ilha!

E eu nem conhecia direito a fazenda. Eu tentei um atalho lá no rio. Num conseguimos.

Quando nós dois entramos lá dentro, bateu o sino lá! Tocou três vezes. Aí, nós, em vez de ir lá no tacho, voltamos.

Mas tinha que ser ouro, né? Porque um tacho brilhar desse jeito? Não podia ser! O que que podia ser? Cobre não podia ser, porque não podia tá tão limpo assim. Cobre só fica limpo quando se lava ele cum limão, cum sal. Aí brilha!

Mas é só por dentro, né? Mas esse tava brilhando por fora!

Nós não fomos lá pra ver, tinha que ir lá de noite. Se fosse tirar, tinha que tirar de noite. Tava bem na porta da fazenda, uns quinhentos metros pra frente. Eu passo, se achasse, eu ia tirar [risos].

Enterro. Só tem que ser enterro, né? Porque a boiada se assustou.

Por Natálio de Barros

Ó, você já escutou falar essa coisa de enterro? Já? Pois é, tudo lugar velho tem enterro! Que de primeiro ninguém tinha banco pra pôr o dinheiro. Então, ele guardava no chão. Fazia uma caixa de cimento. Ali ele enchia de dinheiro. Ali. Às vezes morria, num dava pra ninguém. Mas ficava a alma dele ali procurando um pra dar.

E aqui no Arbuquerque, foi arrancado bastante enterro! Deixou bastante gente rico! É, quando nós morava no meu campo, do outro lado, tinha uns caçador de couro de jacaré, onde tinha uns rapaz. Rapaz instruído, né? Rapaz gente de família boa tirando couro de jacaré pra lá. Ele fez um ranchinho aqui no Caraguatá. Num capão que tinha lá.

Aí ele vai... Amiga com uma boliviana aqui do Arbuquerque. Mas ela num era do Arbuquerque. Mãe dela é que veio pra cá. Casou cum rapaz aí e trouxe essa filha. Já tinha essa filha. Ele amigou com essa boliviana.

Um belo dia, ele escureceu e num amanheceu. Foi em Corumbá e comprou umas dez casa. Pôs um armazém muito bom. Aí foram lá onde ele morava. Tava o buraco e os pedaço do pote onde ele tinha arrancado o enterro.

Isso é coisa que eu vi. Falo provando, né? Num é conversa de outro não!

Morreu. Mas deixou a viúva rica, né?

*

E teve outro camarada aí. Ozébio chamava ele. Largou um enterro aí adiante. Onde era o quartel.

Tinha um nortista aqui, que hoje até o filho dele. É gerente de banco em São Paulo. Encontrou aquele horror de ouro, né? Aí o camarada, sabido, falou pra ele que o governo toma.

_ Cê num sabe mexer com isso! Você me dá e eu vou trocar!

Aí, ele saiu por aí. Fez o que quis com o dinheiro do coitado.

Comprou umas cinqüenta égua. Deu umas dez égua velha pro coitado e ele ficou cum a grana do rapaz. Chamava Ozébio esse rapaz. E o que ficou com o dinheiro, Horácio.

Também já morreu. Já morreu os dois. O Ozébio mora em Cuiabá, ainda não morreu. Horácio já morreu, morava em Campo Grande. Daqui foi pra Campo Grande.

*

Então, muitas pessoa...

A menina, filha do Arbuquerque. O marido dela era da Marinha. E tava no Rio. De lá, ela sonhou com um enterro aqui. Ela veio aqui só arrancar. Arrancou o enterro e levou.

Aparecendo você não arranca, né?

Tem que sonhar. O dono do enterro aparece aí no sonho e fala pra você. Marca um lugar direitinho. Você vai lá e cavouca.

*

Ouro. Muito ouro.

É, porque aqui nessa reta de Aquidauana, que sai pra Nhecolândia, onde o doutor andava de primeiro. Camarada sonhou com um enterro. Aí o outro escutou ele falando. Foi lá. Foi lá e arrancou. Mas só tinha carvão! Aquelas tora de carvão assim [abre os braços indicando a largura].

Largou lá e foi embora.

*

Aí um condutor convidou ele em Aquidauana. Falou assim:

_ Cê não quer ir comigo buscar uma boiada lá no Papparitanco?

Quando chegou nessa chácara abandonada, que ele sonhou, ele sai correndo da boiada dele e entrou na chácara assim. Quando ele entrou aonde ele tinha sonhado, aquele negócio tava amarelo assim. Brilhando. Aí ele já desceu do cavalo. Tirou a mala. O peão anda com o

mosqueteiro e rede, né? Por causa do mosquito. Enrolou tudo aquilo na mala. Pôs na garupa do cavalo. Alcançou o condutor e falou:

_ Ó, me deu um negócio ruim. Acho que tá acontecendo alguma coisa em casa, não vai dar pra mim seguir!

Muito bem. Buliou pra trás. Quando o condutor chegou em Aquidauana, lugar mais limpo! Já não tava mais lá, onde ele morava.

Quer dizer, que ele é que sonhou com o enterro. Não foi o que cavoucou. Então é besteira. O enterro é pra quem sonha com ele, né?

*

E aqui ainda tem. Em cima desse morro. Meu pai enjoou de contar que ele achou um tacho. Tacho de dezoito lata de guarapa, que aqui fazia muita rapadura, com a asa de fora. Com as duas asa de pegar, pra tirar ele do fogo, né? E o resto cimentado por cima dele. Nunca vi falar quem tirasse esse enterro.

E esse meu irmão tá aí, que eu fui chamar ele e num estava lá. Ele foi nesse morro caçar e achou uma moringa. Uma moringa dessas grande, de pescoço assim [põe a palma da mão sobre a outra indicando a altura da moringa], o pescoço de fora.

Ele pegou, fez uma cavadeira com madeira e começou cavoucar ali. E tirou ela. Num pedaço de uns dez metros, os cachorro fecharam a coação lá. Ele largou a moringa lá onde ele ia e saiu fazendo picada, até onde tava os cachorro, pra dar volta. Pegar e vim embora com ela.

Um pedacinho que ele foi assim [aponta o braço para a direita], os cachorro ficaram quieto. Parece até o cão, né?!

Ele voltou. Já num achou mais a moringa. Que num era pra largar, né? Diz que quando é assim, cê passa a faca no dedo pra saí uns pingos de sangue e põe assim. Aí acabou o encanto, né? Dizem, né? Nunca fiz isso. Mas já escutei muita gente falar. Num quer perder, procura um jeito de tirar um sangue e fazer uma cruz em cima. E pode ir embora.

*

Eu tive trepado num enterro. Pra lá dessas casa aí [aponta o braço para a direita]. Ele cimentado com a grade assim [abre os braços dando o tamanho do quadrado]. No mato. Eu trepei ali.

Ia passando umas moça pra pegar água. Aquele tempo pegava água é na lata! Iam lá na baía pegar água. Aí eu falei:

_ Passando elas, eu vou ficar com meu enterro, né?

Deixei elas passar. Aí eu tive trepado ali. Vi umas madeira que tinha em roda.

Daí fui pra casa e contei pro pessoal. Voltamos lá e num achei mais! Não pode contar. Não pode. Nunca mais achei.

Fizemos uma roça aí em cima. Nada. Desapareceu!

Morou muito fazendeiro, né? Esse pessoal que era dono do Mato Grande, seu Magalhães, né? Esses eram dono de tudo esse mundo de terra aqui! Esse pessoal enterraram muito dinheiro aqui. Naquele tempo num tinha banco, né? Sempre tinha que guardar na sua casa.

Ele pessoalmente pensava em voltar. Mas acontece que o camarada faz uma caixa de cimento, né? Faz a caixa de cimento. Ali em cima, ele põe uma camada de carvão, que o carvão conserva o ouro, né?

Bom, eu vou te dar logo uma experiência. Você quer guardar um queijo numa fazenda? Num vai fazer queijo dois meses ou três. Você mói o carvão, passa a graxa do gado nele, aí cê passa em roda do queijo [esfrega uma mão na outra]. Ele fica seis mês e num estraga!

Então, todos que já tem enterro... A camada a chegar, onde tá o dinheiro, é carvão que tem. Quando ele chegar no carvão, já começa a trabalhar com cuidado, né?

*

Aí nessa subida. Um cunhado meu muito ambicioso...

Um irmão meu sonhou com o dinheiro e foi com ele lá tirar. Quando ele chegou no carvão, já um negócio quadrado no cimentado, ele sentou de lado aí, com a caneta, e foi fazendo a conta, que que ele ia fazer da vida dele.

Quando ele foi cavoucar, num achou mais nada.

Mudou de lugar!

Depois outro pareceu e tirou, que sonhou cum ele.

Só que num pode fazer cálculo de nada, né? Depois que tirar, aí você faça o que quiser, né?

*

Tem um rapaz que comprou um aparelho que atrai ouro. Nunca tirou nada. Ele vivia nesse mato cavoucando ouro. Acha bronze, ferro, lata, essas coisa assim. Mas ouro, vai morrer cavoucando nesse mato e não acha nada.

Aí, esse meu genro, esse investigador do Exército, vem me contando. Aí, tava comendo um churrasco, ele contando do aparelho dele. O genro foi falou:

_ No Exército tem mais de mil. E, quando nós vamos fazer instrução, leva o aparelho pra ver se não tem bomba, né? Já enterrada lá, pra matar nós, né?

Então, cada um leva um aparelho e passa no mato. Lá onde vai acampar. Agora, nunca arrancaram um enterro. Então, um enterro é aquele que o dono amostra pra você.

E sonha, né? Esse é que é o enterro de verdade. É que você vai tirar.

Fragmento, a mulher de branco:

Aparecia vestida de noiva, chamava Estela o nome dela. Isso foi em 1948, 1947. Eu fui pro Exército. Saí no fim de 1948, foi logo que eu cheguei aqui. Não apareceu mais... Desde de que arrumaram aqui, que puseram a luz, sumiu, num apareceu mais, ninguém deu mais notícia!

Mas teve um professor aí, que disse que era enterro. Mas não era enterro! É a menina que morreu à noite. Armou uma rede bem aí, no meu quintal aí, pra ver se via ela, pra ela dar o enterro pra ele! Não viu nada!

Por Vadô

Rapaz, então aí, eu doze ano lá... vivia enfiado na cozinha. Fazia coisa. Cozinhava lá. Ia remar pra minha tia. Tudo ali. Mas quem ficava era eu e a velha. Que esse seu Nesinho era novo ainda.

Bom. Aí vim cum ela de lá. Fomos lavar a louça. Lavei tudo lá, lavei tudo as vasilha. Aí, nós vinha fechando... Aquele: vruumm!

Cada coisa que é como daqui numa rua assim. Era uma sala. Passava o esteio. Era uma rede pra cá. Outra pra cá [aponta o braço para a direita e para a esquerda alternadamente]. Deitava a rede de assim, num tinha o que fazer lá. E a casa do Jeremia era pra lá.

Nós tinha ido lá ver o sobrado, né? E aí, no sobrado tinha um porão.

Bem, a casa era [apanha um graveto e começa a desenhar no chão o lugar] aqui, aqui era a casa. Aí fazia a divisa. Aqui era um porão e tinha uma porta, que saía no jardim. E aí era a casa. Uma casona. Ela ia até na frente... Assim que era.

Bom. Nós vimos ela fechando aquela porta antiga, aquele ferrolhão de dois metro quase de altura. Tá tudo bem.

Então eu vim. Vim. Vim. Vim fechando a janela.

Falei... Ah! Meu filho, medo dá num sei o quê! Eu falei:

_ É, eu sou perdido, nem tenho nada.

É que eu nasci pra ser assim. Mas sou um homem honesto cum todo mundo. Cum seu Tunico. Cum seu Adão. Num sou bandido. Num sou ladrão. Num sou nada! Sou homem honesto cum todo mundo. O que eu tratar cum senhor, o senhor espera que eu vou, tá aqui. Aí, rapaz, nessa porta que descia assim, quatro, três degrau, na boca da coisa, eu juntei a porta, que a porta tinha perdido a chave.

Então, cê tinha que encostar as duas folha aqui [junta as mãos e depois aponta os braços para frente], pra língua da chave pegar as folha e empurrar. Ela fazia: tá!

Fechava. Aí eu pegava o ferrolhão, né? Mas, rapaz, na hora que eu fui fechar aquilo, aí a porta abriu... Nós vimos o homem de pé assim [joga o tronco para frente e para trás e põe a mão na cintura].

Olhei pra ele. Mas num tive medo. Num tive! A mulher que gritou. É dona Chiquinha que ela chamava. Falou:

_ Ai Martins!

E caiu. Aí o homem ainda olhou pra mim assim. É o Jeremia que tinha morrido em Cuiabá. Olhou pra mim assim. Daí eu segurei ela. Falei:

_ O que foi dona Chiquinha?

Aí que veio o Nesinho e o doutor Martins. Disse:

_ Que que foi? Qual é o medo?

Eu falei:

_ É o doutor Jeremia que apareceu aí!

_ Mas como!

Apareceu!

_ E o que que aconteceu?

Falei:

_ O senhor gritou aí, ele pareceu aí pra mim.

E eu lá na porta:

_ E agora?

E ninguém na hora teve coragem de fechar a porta! Nem seu Nesinho, nem o velho. Mandou que eu fechasse a porta. Eu num tinha aquela coisa de saber o que que era.

Olha, mas falaram que o homem morreu.

_ O homem tá aqui vivo aí.

Então, fechei a porta. Tudo bem.

Eles tão tratando lá, conversando... Bom, no outro dia falei:

_ Pois é, como que fala que Jeremia morreu? Jeremia tá aqui!

Que uma coisa... O senhor sabe, eu tô falando pro senhor assim, que existe coisas, existe coisas! Eu vou lhe falar: existe mistério nesta vida! Por isso que eu sou homem que acredito nos mistério que existe! Mas o pessoal falava.

Quando eles ia pra Cuiabá, pessoal de Poconé ia pra Cuiabá, trabalhava num tal de Bianqui, do italiano... Então, ali nós viemos... Os poconiano dizia que o Jeremia tinha uma riqueza enterrada lá. Diz que o Jeremia tinha enterrado lá. E tinha jóia, essas coisa. Que o Jeremia tava ali!

Bom, esse já é uma coisa que num fui... Escutava porque o pessoal todo falava:

_ É, fulano tá fazendo. Olha só lá o homem!

Esses homem aí, que comprou essas jóia, esses diamante e enterrou tudo. E depois, diz que ele tava aparecendo pra procurar mais um pessoal pra tirar. Mas eu, aquele tempo onde eu

tava? Doze ano, treze ano, eu via, eu escutava aquilo. Mas eu sei na mente como que eles conversavam, como que o Jeremia tava. Agora, que eu vi ele lá, eu vi! Eu vi ele lá. Viu seu moço?

*

Já teve caso aí cum meus amigo tudo. Que sabe, porque eu já vi. Mas já teve nego rico! Pessoa do Marinho aí. É rico. Porque arrancou tesouro. Já teve coragem. E muito aí... Tem rico assim.

Tem um padrinho da minha mulher que é rico. Porque o que arrancou riqueza. Porque, naquele tempo do jesuíta, diz que tinha muito enterro!

E eu fui tomar conta de uma chácara aqui, do seu Benedito, fiquei apavorado. Sabe que eu fiquei? Fiquei.

Eu fui ali no bar da dona Dalva. Tomando umas cerveja por lá... Tomando umas pinga por lá... E nem havia comido. Minha obrigação eu tenho que fazer, tudo bem. A minha obrigação eu tinha que fazer na hora que é minha obrigação. Eu tenho que cumprir minha obrigação! Minha obrigação, eu tinha que recolher minhas vaca, meus bezerro.

Era cinco hora, seis hora, eu sentava... Minha mulher num estava lá. Eu falei:

_ Eu vou lá pra dona Dalva, lá toca chamamé, toca isso tudo!

Bem. Tomei umas pinga por aí e vim. E morava assim [aponta o braço para frente].

Lá tinha um rapaz assim, morava aqui perto. Falou:

_ Vadô, você que tava andando _ Tônico que ele chama. Então tem gente roubando aí, porque tem gente andando!

Falei:

_ Ah! Num é eu que tava andando! Quem será?

_ É aqui que tá andando!

Bão. Aí fiquei lá na casa dele um pouco. Depois aí, quando cheguei lá, olhei. Num vi ninguém.

E eu não tinha lanterna. Minha lanterna tava lá no meu pai. Aí, diz que chego no quarto lá, falei:

_ Vou pra cozinha, vou comer qualquer coisa lá.

Nós fazia o almoço, já fazia jantareta, né? Seu Joaquim sempre esquentava a janta. Quando num esquentava, eu esquentava ou comia fria do mesmo jeito. Aí, rapaz, tô vendo aquela luz assim. Sentado. E eu falei:

_ Seu Joaquim?!

E eu tinha plantado uns pé de batateira e o tatu tava cavoucando lá. Falei:

_ Seu Joaquim tá atrás dos tatu lá, o tatu vai acabar cum tudo!

E tinha alguma luz de lá pra cá [aponta o braço da esquerda para a direita]. Mas eu num via gente. Num via nada. Via a claridade da luz.

Fui lá. Cheguei lá, quando fui chegando perto... Falei:

_ O seu Joaquim!?

O tatu tá quieto.

_ Eh! Seu Joaquim?! E daí?!

Put merda! E eu fui olhando. Olhando... [mexe a cabeça de um lado para outro]. Aquilo, meu cabelo já cresceu assim. Eu fui?! Voltei pra trás, né? Peguei minha lanterna e tal... Tô por ali.

Alumiava pra cá, pra lá. Olhando... [mexe o braço de um lado para outro] Num via ninguém, né? Aí eu falei pra um rapaz lá, falei:

_ É, nessa chácara aparece essas coisa!

Ele disse:

_ É coisa de enterrado!

Aí, falamos cum um rapaz que trabalhava aí no Sobramil, que tinha aquele aparelhinho. E eles foro lá pra ver. Mas num souberam o que é. Quem tirou foi o outro dono da coisa, que tirou. Também ó [bate palma], foi embora! Tesouro, o cara tá... Eu mostro pra qualquer um. Isso eu mostro, onde ele tirou. Tirou tesouro! Largou tudo. Num quis saber mais de nada. Foi embora. Porque sabe quanto de riqueza tem nessas vila. Porque às vez na hora que falava: como arrumou outro campo, acho que tem que ir, né? Às vez ele arrumou outro campo, né? Vai também.

Fica pra cá do lado do Carcará, da família Gonçalo. É Pantanal de São Camilo. É São Camilo. É Pantanal.

Vou te falar: lá tem escrita numa pedra como daqui lá [aponta o braço para frente], que o senhor num entende. Tem escrito e desenhado, que é tudo quanto é qualidade de bicho, que existiu nesse mundo. João que fala assim, num sei se vai ter mais bicho. Mas lá tem de tudo!

Lá tem tanto tesouro! Lá é que tem pedra! Lá tem tudo: tem prata, tem chumbo, tem mármore. Pedra lá é chumbo. Então, cê levanta aquelas pedra e nem precisa cavar.

Vixi!

*

No São Jorge, lá tem isso. Tem muito disso aí. A luz, sabe a luz, aquilo parece uma luz. Uma luz sai assim. Isso o senhor pode perguntar pra quem já trabalhou lá. Que vê essa luz. E vai assim. Rodeia um peão lá. Daí vai e vai pra lá e vem pra cá. Essa luz vai pra cá e vem naquilo de um pau só [mexe o braço de um lado para outro], sabe? É um troço interessante. É que a gente...

Não, mas isso é lá no São Jorge que dá. Ali diz que tem um enterro muito grande. Quando teve uma enchente muito grande ali... E tão pescando pacu. Então diz que viram um quadrado. Um quadrado assim [abre os braços]. Aonde era na correnteza da água. Tava assim a água. Diz que a água tava mais ou menos uns dois metro assim. E pescando pacu pra salgar. Diz que viram. Bateram com o remo assim. Era um tijolado. Um troço limpad. Aí como tava, falaram:

_ Vamos marcar aqui!

Marcaram tudo. Aí, tava indo procurar aí. Marcaram.

Pois olha, vieram depois pra procurar e batia, num acharam. Num acharam! Como num acharam? Num sei. Num sei por quê.

*

Como eu no Santa Maria. Em Santa Maria foi tocar a vaca, no tempo do Zé Alves, que era em Cuiabá. Tava aquela chuvarada. Correndo aquela água, naquele morro onde teve morador muito tempo. Naquele tempo... Que hoje é mato, né? Já foram tudo essas coisa. Então eu vi aquele quadrado. Num é grande assim. De cimento.

Eu passando cum as vaca. As vaca atrás. Aí, eu passava. As vaca passou. E eu passei. E por de longe eu vi. Aí eu falei:

_ Bem...

Num marquei nada, né? Aí eu fui lá. Falei pra Zé Alves. Ele falou:

_ Vadô, aqui tem, tem muita aí, que fala que tem aqui enterrado.

No tempo de jesuíta que fala, que aqui tá enterrado. Essas coisa.

Tá bom. Vamos lá uma hora. Aí eu nunca que ia. Quando foi um belo dia eu fui. Tem a estradinha tudo. Marquei um pé de coqueiro. O pé-de-pau assim e tal, né? A chimbuva. Uma chimbunzera. Mas procurei, procurei... Fui procurar assim. Aí, mas num achei! Mas isso é um caso que eu procurei mesmo e vi. Vou falar pro cê!

O ouro avua. Eu já vi ele parti esse mundo assim [incompreensível] Que nem uma lanterna ... Aí, ele faz assim chorooooó!
Esse tem. Esse morro aí tem. Aí... Ele ruma esse moro aí. Chega lá, crareia lá e some. Tá mudando. Muda! O ouro muda!
Se ele tá enjoado de tá num lugar, ele muda! Por que tem força!
Olha desse eu num sei ... Mas eu já vi ele demais, passar...
Ele dá. Pra algum que... Deus quer dá uma força pra ele... Chegou lá, ele acha né?
É obra de Deus. Diz que. Esse mais velho conta que lá assim... Ocê mostra ele. Ocê pega. Já pegaram. Mas ocê tem que cortar seu dedo e pô o sangue nele.
Então, se guspe nele. Aí porque batiza ele. Aí ele num foge.
Eu tenho um primo lá... Agora me lembrei. Que morava pra lá ... [incompreensível]. Tinha um rio que chamava rio verde...
Pescando lá ... Disse daquela claridade cum o guri dele. O guri falô:
_ Papai e aí tá essa claridade aí no fundo d'agua aí!
Aí, disse que pegô e pôs no vidro.
Clareou tudo o vidro de noite ... Clareou aquele vidro...
Amanhã a gente vai nesse homem que sabe. Ourive, o que é que é...
Anoiteceu, foi lá o vidro. Tava limpim.
Ele nem rumô direito né? Pôs ele dentro dum vidro e pôs uma rolha nele e pôs em cima da mesa. Amanhã ele vai ver o que é.
Eles tavam pescando de noite. Amanheceu quê de?!
Nem. Nada... Nunca mais viu. Foi imbora ... Num era pra sê dele né?
Esse pedaço de ouro desse tamanho... Tava podre de rico !

*

Já, já me contaram. Tem aqui mesmo, tem uma... Morei em cima dum aqui neste Ladário... Teve uma casa ali perto dum frigorífico. Uma casa grande de pedra. Eu aluguei ali. Eu tinha minha lancha. É. Perto do frigorífico. Tá lá. Desmancharam. Agora é campo de colégio.
Moremo dois ano ali. Aí que vim. Vim mudá aqui. Mudemo de lá. Entreguemo a casa. Veio outro de lá e alugou a casa. E ficô aí. Saiu. Entrô outro lá.
Era de Corumbá o dono da casa . Aí ele chegô lá.
Quando foi um dia desse, disse que chegô três rapaz. Duas caminhoneta.
Aí falô pra ele, esqueci o nome do cara:
_ Oia rapaz, e vim aqui. Nós vamos morar nessa aí. Nós compremo essa casa e ocê caça jeito de mudá. Nos vamos morar aí, falou.

_ Mas como? Mudemo num tá nem dois mês, nem paguei nem... Tá certo. Tá marcado quanto tempo que eu posso morar aqui, pra mim saí da casa.

Falô:

_ Não, ocê vai lá, tira tudinho. Nós paga tudo o seu tempo.

Agora esqueci o nome dele, é um amigo meu. Falou:

_ O senhor pode mudar daí, que nós paga tudinho, nós vai morar aí. Pode caçar casa, eu pago aqui e pago o tempo que cê vai ... pra pagá aí.

Aí caçô a casa. Arrumo a casa. Ele veio, pediu tudo o dinheiro prele.

Pagou tudo que ele tinha devendo. Deu pra ele. Ele ficou lá na casa. Ficaram lá na casa.

E quando foi um belo dia, diz que os homem sumiu dentro da casa. Que tava lá aberta. No quarto de eu dormi, que era minha cama, tiraram um tacho dessa grossura assim.

Um tacho! E fizeram o [incompreensível] fico o tacho aí.

Tudo mundo viu. Vai saber pra onde que foi? Ficou o buraco lá, feito desse tamanho [abre os braços].

Eu vi. Entrei. Entrei lá na casa, tava cum a porta aberta , entrei lá. Tava tudo aberto.

Aí a dona falô assim:

_ Meu fio, ocê perdeu uma sorte, que os homem tiraram um tacho de ouro aí.

Sabê o que que é que tirarô! Mas tá lá.

Vai lá procê vê !

E o homem, que era ... que tava alugando, veio o devogado e falou:

_ Seu Inácio, senhor num quer comprar essa casa?

_ Mas quanto senhor tá vendendo?

_ Tô vendendo por cinco mi réis.

_ Mas ah! Esse é de herança. Num sai...

_ Não, mas eu dou tudo cum papel procê.

Falei:

_ Ah! Tenho casa. Num vai dá mais pra mim comprar. O dinheiro que tenho, vou pagar a casa amanhã e pra entregar. Vim embora pra cá.

Faz tempo...

Essa pessoa, num sabe pra onde que ele mora, se é pra Campo Grande, se é... era argum neto desse homem.

Veio o que guardô esse enterro.

Aí desmanchou a casa. Vem. Vendeu. Venderam pro colégio, que fez campo de casa lá pra trás. De colégio. Pranta milho, pranta mandioca [incompreensível] esse...

Esse aconteceu aí!

Desmancharam. Fizeram campo de colégio. Tá lá. Bem ali perto do frigorífico do eixo, Tamandaré!

Eu morava... Foi a casa mais feliz que eu tive na minha vida.

Que eu aluguei, foi esse aí. Pagava certinho. Trabalhando. Pagava. Era onze mi réis. Onze, doze mi réis.

Mas aonde que ia descobri. Porque, se já tivesse alguma coisa. De mexesse assim no coiso.

A gente... Mas i esse. Aonde era embaixo assim. Era um baixo assim. No meio da casa.

Inda falei... Lavava a casa. Ficava essa água aí... Falei:

- Ah! Um dia tem que tirar esses tijolo daí. Aterror.

Mas eles... Porque toda vez que vai lavar, essa água aí... E ele arriou, abaixou.

Esse eu lembrei bem. Porque faz tempo. Tiraram daí. Ouro bom ali na casa.

Tem bastante de assombração, mas se acontece cum outro ele num conta, né? A gente num sabe... mas assombração tem!

Seu Agrícola

Lá onde eu moro. Aqui que eu nunca ouvi falar em enterro. Mas São Luiz de Cáceres dá muito enterro.

Eu conheço gente lá que tirou ouro. Agora o ouro não aparece pra qualquer um.

O ouro só aparece.... O homem sonha. Cara lá chama... Ele sonhou.

Diz que no pé de cumbaru tinha um enterro. Veio no sonho pra ele. O cara, dono do enterro, entrou na memória dele e contou pra ele no sonho. Quando foi meia noite, ele foi lá e cavoucou. Ele arrancou o pote de ouro. Vendeu.

Quando assusto, ele tava com dois [incompreensível].

*

E por lá tem muito ouro. Aqui que eu nunca ouvi falar. É um lugar pobre Corumbá disso. Que aqui, eu nunca ouvi falar que ninguém tirou ouro. Mas São Luiz de Cáceres tem muito ouro lá.

Tinha né ? Que até hoje tem sinal de buraco. Que tem quem tira e não pode tampa o buraco. E o ouro só... O ouro só dá praquele que... Aquele espírito, aquele dono daquele, ouro que dá.

Não é pra quarqué um. Não.

Quando ele não qué praquela pessoa, que num é pra tirar, a pessoa vai lá, vira carvão.

E quando é praquela pessoa, que ele que dá aquela riqueza, ele diz que geme porque vai tirar ele fora de hora.

Mas a pessoa tá sabendo que é pra ele, não fica com medo, não. Não fica com medo.

Acontece que povo de outros tempo não tinha o banco.

E eles, pra não deixar pra outro, quando ele já ia tá pra morrer, ele botava numa lata, num pote. Tinha muito pote de barro. E enterrava pra não dá pra ninguém. E o ouro era vivo, então. E o ouro era vivo. Então ele tá enterrado, mas ele sai fogo.

Senhor vai passando ali... Tem é... um enterro. O senhor vê aquela luz assim, bem verde, que levanta e baixa. Quando, assim, aquela riqueza é pro senhor. O senhor vai lá e marca bem. Finca quarqué uma coisa. Aí, outro dia, meia noite, o senhor vai lá pra arrancar. Que aquela riqueza tá certa. É dada.

Por isso que ele tá te mostrando. Por que não é pra quarqué um que aparece. Aí manda celebrar uma missa pra ele. Por que o primeiro que arrancar o tesouro, tem que mandar celebrar uma missa pra ele.

Sabe. Sabe quem que é.

Porque o ouro não é pra quarqué um. Se ele não quer que você... que coisa...

Mas como tô dizendo, naquele tempo não tinha banco. Aquelas libra, punha dentro desses pote de barro. Fazia um buraco dentro de casa, no pé de pau, e enterrava pra num dá. O cofre deles era isso. Eles guardava dinheiro em casa.

Não é nessa violência que nós tá, que o senhor não pode andar com quinhentos rear no bolso. Que nego toma.

Naquele tempo não tinha isso. Mas não existia banco. Então, por isso, que enterrava dinheiro no chão. E aí ele morria de uma hora pra outra. Ficava aquela riqueza.

E a riqueza, o ouro é fogo.

Ele tem que aparecer. Aí, a hora que aquele espírito queria dá pro senhor, pra esse ou pra mim, ele fazia o senhor enxergar. Mas ele tinha que dá.

O ouro é vivo.

Ele é vivo.

Porque como que ele aparece?

Ele tem a capacidade de vará o chão e dá aquela luz. Mas a luz dele é diferente. A luz dele é bem verde. É diferente dotros fogo. E ele levanta e abaixa. Se você chegar ali, não vê nada. Aí, hora que sai tá olhando a luz.

Então por aí que ele é vivo.

Eu nunca sonhei. E nunca tirei nada, mas já vi muito meus patrício lá. Tirô.

Ficou rico disso. Aqui que eu nunca ouvi falar. Nunca vi. Eu tenho vinte e oito ano que moro aqui, nunca vi falar que arrancaram ouro aqui.

Mas em São Luiz de Cáceres, de onde eu sou filho, eu levo quarqué um lá pra mostrar. Buraco que fizeram ouro.

E aposto se ainda não morreram. Que quem aprumou por isso, por ouro, por ouro, por ouro. Aqui que nunca vi falar, que tem ouro nesse Corumbá. E aqui que era pra ter ouro! Até diamante. Porque morraria.

Não criou de ter uma pesquisa aqui. De povo de fora. Que tem a capacidade de descobri se tem diamante se tem ouro aqui.

_ Você é cacerense?

Falei

_ Eu sou.

_ Você conhece essa fazenda assim, assim, assim, assim?

Eu falei:

_ Conheço.

_ Olha, seu Agrícola, eu lá em Corumbá sonhei. Cara dentro do meu ouvido falou pra mim que fosse nessa fazenda São João, tem uma casa lotada de santo. Uma igreja, tem três pé de tamarinero: um assim, outro assim, outro assim. A igreja debaixo duma pedra branca. Tem um enterro.

O cara daqui de Corumbá sonhou. E o cara contou. E perguntou pra mim se eu conheço a fazenda. Mas o cara falou tudinho como que era.

Por isso que eu falo: como que é quando é com a pessoa... E como que vai chegá naquela fazenda? Como que vai chegar naquela fazenda?

E você explica certo como é que foi seu sonho. Porque, como ele me contou, é exatamente a igreja assim. Um pé de tamarinero assim, outro assim e outro assim. E assim tem uma pedrona branca pesada, que ninguém mexe com ela.

Debaixo dessa pedra que diz que tá o enterro. Como que o cara contô no sonho?!

E ele falou que ia. Cabou a caçada Eu num sei se ele foi.

Nisso, eu acredito.

E outro rapaz, que ia comigo, até um compadre meu. Me chamo depois que ele falou:

_ Esse homem tá perdendo a riqueza, porque nós que conhece.

Como que é lá. Ele não conhece, mas falou tudo certinho. Como que era a fazenda. Como que era o pé de tamarineiro. Eu falei:

_ Se você num i, porque ocê é bobo.

Uma vez eu falei: “puxa! nem pra aparecer um enterro pra mim!”

E a outra falou assim: “e você tem coragem de tirar?”

Porque diz que ele geme.

Falei: “claro que tenho! ele não vai mata a gente.”

O cara tem que ter coragem. Porque é só meia noite que tira ele.

Tem horário. Meia noite.

Doze hora, senhor sozinho com Deus. Uns acha que ele geme. Outro... Assim, os cara que já tirou que fala. Geme.

Outro fala que num sei o quê. Senhor sai dali, só manda celebrar uma missa pra ele. Que eles exige. Que eles tão vivendo uma situação que num conhece.

Tudo lá da minha terra, que tirou ele, cumpriu. O primeiro que foi mandar celebrar missa pra ele...

Aquele espírito já deu aquela riqueza e uma celebração de missa não custa nem trinta rear. E ele não fazer. Esse é uma farta de consciência. Porque ele bem pode lembrar. Puta! aquele espírito me deu uma riqueza e eu não mandei celebrar uma missa. Que ele me pediu. Aí é muita, muita sacanagem....

Eu acho.

Seu Newton

Enterro ?

Ah! Já. Esse já ouvi muito na época. Esse já ouvi falar demais!

Que aparecia luzes. Sempre viam luzes de noite. E aí falavam que aí tinha enterro. E outros ia. Cavava e às vezes não achava nada. Depois a gente já escutava que lá no... cavoucou, achou um pote de ouro. Essas coisa a gente escutava demais. Essas coisa, na época, a gente escutava demais.

Olha eu.... É. Aqui já soube. A gente soube mais ou menos. Não no Pantanal né?

Já pro lado de cá. Em Porto Aurora mesmo. Fazendo. Cavando terra pra olaria. Tinha uma olaria de fazer tijolo. Então teve um que achou uma caixinha assim. Isso eu ouvi falar!

Diz...

O que eu ouvia muito falar é que aparecia aquela luz. Porque o ouro que levantava, aquelas coisa. O ouro que levantava e mostrava aquela luz. Sei lá. Aquelas coisa que a gente escutava.

Muito difícil. Eu pelo menos nunca vi nada. Nós nunca vimos. O que eu tô contando é o que os antigo falava. O senhor queria acha um enterro, queria que um enterro aparecesse pro senhor ou não ? É capaz que se aparecesse a gente ia vê se tinha né? [risos].

Mas nunca tive a oportunidade de vê né?

Sempre a gente conta pro pessoar, sempre a gente conta, mas não chegamo vê, eles que contava que existia isso ...

Olha, não, nunca, nunca tive a possibilidade de vê essas coisa não. Quer dizer esse cavaleiro, que falavam que andavam por aí à noite, eles escutavam, geralmente escutavam cavalo e arreio, essas coisa, mas também nunca viram. Escutava e falava “vêm vindo um cavaleiro”, mas nunca chegava, então por isso que falavam né ?

É só à noite quando a gente tava descansando, conversando, aí a gente guri, ficava escutando e a gente acreditava naquilo né? Então às vezes nem saia de noite com medo de encontrar alguma coisa por aí [risos]

FERNANDES, F. A. G. A voz em performance: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira. Assis, 2003, 377p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

Esta tese compreende um estudo da poesia oral pantaneira no momento de sua atualização, ou seja, durante a performance. Para tanto, ela se divide em três partes principais. Na primeira, com base em relatos de viagem, foram identificados embates discursivos entre o narrador e o viajante. A partir desses embates, foi demonstrado como, durante a performance, a presença do auditório exige do narrador uma postura frente àquilo que conta, ou seja, como ele cria uma identidade, que se manifesta pelo discurso da narrativa. Outro ponto discutido diz respeito ao registro da poesia oral pelo viajante, em que enfatizei como elementos ligados à performance foram ignorados e como a transcrição interfere na compreensão do texto oral. Na segunda parte, foram analisados os aspectos discursivos da narrativa oral. Constatei que o narrador cria uma “autoridade” (relação frente ao auditório) e “autoria” (atualização do texto que ouviu), pelas quais ele engendra um discurso identitário. A questão das variáveis e invariantes no texto oral foi estudada na terceira parte. Assim, detive-me no estudo das narrativas de enterro pantaneiras. Identifiquei elementos invariantes (origem, anunciação, marcação, provação, desenlace), que congregam algumas variáveis (tipos de origem, formas diferenciadas de anunciação, etc.). Além disso, as narrativas se reorganizam mudando de significado, como constatei com o protoconto, a explicativa, o logro e a descritiva. O último capítulo tratou da performance, em que foi analisada a manifestação da narrativa na performance e, também, alguns dos mecanismos que o narrador emprega para persuadir o seu auditório. Os estudos assim divididos visam a dar uma visão sincrônica da poesia oral, pois partem do texto oral em seu espaço de constituição, levando em conta a voz (identidade e ruído) do narrador.

Palavras-chave: poesia oral, narradores pantaneiros, performance, sincronia.

FERNANDES, F. A .G. La voix en performance: un abordage synchronique en narration et des vers de la culture orale au Pantanal .. Assis, 2003. 377p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RÉSUMÉ

Cette thèse comprend une étude de la poésie orale “pantaneira” au moment de son actualisation, à savoir, pendant la performance. Ce travail se divise en trois parties. Dans la première, ayant comme base les rapports de voyage, ont été identifiés, des oppositions discursives entre le narrateur et le voyageur. À partir de ces discussions, a été démontré pendant la performance, que la présence de l’auditoire exige du narrateur une position face à ceux qu’il raconte, c’est à dire, comme il invente une identité qui se manifeste par le discours de la narrative. Un autre point discuté se rapporte au registre de la poésie orale par le voyageur, dans lequel on met en évidence comme des éléments liés à la performance ont été ignorés et comme la transcription intervient dans la compréhension du texte oral. La deuxième partie analyse les aspects discursifs de la narration orale. On a constaté que le narrateur crée une “autorité” (relation face à l’auditoire) et la “qualité d’auteur” (actualisation du texte qu’ il a entendu) parmi lesquels il produit un discours d’identité. La question des variables et invariables dans le texte oral a été étudié dans la troisième partie. En fait, cette étude se limite aux narratives d’enterrement “pantaneiros” . On a identifié des éléments invariables (origine, annonce, épreuve, dénouement), que réunissent quelques variables (types d’origine, formes différentes d’annonce, etc.) En outre, les narratives s’organisent en changeant de signifié, comme on constate avec le “protoconto” , l’explicative, le ruse et la descriptive. Le dernier chapitre traite de la performance, dans laquelle a été analysé la manifestation de la narrative dans la performance et, aussi, quelques mécanismes que le narrateur emploie pour persuader son auditoire. Les études ainsi divisés objectivent présenter une vision synchronique de la poésie orale, puisqu’ils partent du texte oral en son espace de constitution, en considérant la voix (identité et bruit) du narrateur.

Mots-clé : poésie orale, narrateur “pantaneiros” , performance, synchronie .

“Pantaneiro” : relatif aux habitants du Pantanal (Mato-Grosso/ Brésil)

FERNANDES, F.A.G. *The voice in performance: a synchronic approach of narratives and verses from “pantaneira” oral culture*. Assis, 2003, 377p. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

This thesis contains an oral poetry study at the moment of its updating (sometimes subtractions are possible), that is to say, during the performance. For clarification's sake, it is divided in three main parts. In the first part, I identified the discursive clashes between the narrator and the foreign traveler, based on travelers' reports. After that, it was demonstrated that the audience presence requires from the narrator, during the performance, an attitude about what he tells, i.e., an identity creation manifested by the narrative discourse. Another item is about the oral poetry recorded by the traveler. At this point, I emphasized that some performance features were ignored and that the transcription interferes in oral text comprehension. In the second part, the oral narrative discursive aspects were analyzed. I verified that the narrator creates an “authority” (the relationship face the audience) and an “authorship” (the listened text update) by which he engenders an identity discourse. The matter of variables and invariables was studied in the third part. Thus, I detained myself in the study of burial “pantaneira” narrative. I identified invariable elements (origin, annunciation, marking, probation, epilogue) that have some variables (kinds of origin, different forms of annunciation, etc.). Besides, the narratives reorganize themselves by changing their meanings such as the prototale, the explicative, the bluff and the descriptive, according to my verification. In the last chapter, I discussed the performance. I also analyzed the narrative manifestation in the performance and some of the narrator's mechanisms used to persuade his audience. Divided this way, the studies intend to make a synchronic approach of oral poetry, because they depart from oral text in its composition space taking into consideration the narrator's voice (identity and noise).

Key-Words: oral poetry, pantaneiros narrators, performance, synchrony.

Pantaneiro: people who live in Pantanal (Brazil, Mato Grosso do Sul State).