

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA**



**JOAQUIM ONÉSIMO FERREIRA BARBOSA**

# **NARRATIVAS ORAIS: PERFORMANCE E MEMÓRIA**

Manaus-Amazonas  
2011

**JOAQUIM ONÉSIMO FERREIRA BARBOSA**

# **NARRATIVAS ORAIS: PERFORMANCE E MEMÓRIA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, como requisito para obtenção do título de mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque.

Manaus-Amazonas  
2011

## Ficha de catalográfica

(Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

Barbosa, Joaquim Onésimo Ferreira

**B238n** Narrativas orais: *performance* e memória / Joaquim Onésimo Ferreira Barbosa. - Manaus: UFAM, 2011.  
143 f.; il. color.

Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — Universidade Federal do Amazonas, 2011.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque

1. Literatura oral popular 2. Memória 3. Narrativas orais I Albuquerque, Gabriel Arcanjo Santos de II. Universidade Federal do Amazonas II. Título

CDU 869.0(043.3)

**JOAQUIM ONÉSIMO FERREIRA BARBOSA**

**NARRATIVAS ORAIS: PERFORMANCE E MEMÓRIA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia como requisito para a obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Aprovada em 08 de abril de 2011.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque - Presidente

---

Prof. Dr. José Aldemir de Oliveira - UFAM

---

Profa. Dra. Marilina Conceição Bessa Serra Pinto - UFAM

## **DEDICO**

À Merandolina Caetano Ferreira (minha avó) – *in memoriam* – contadora de causos.

Ao Prof. Dr. Narciso Lobo – *in memoriam* – pelas aulas e pelo exemplo de  
simplicidade e dedicação.

À Profa. Zeneide dos Santos – minha primeira professora e grande contadora de  
histórias.

Aos contadores anônimos de Guajará, Lago Central, Urucureá e Vila Amazonas, nas  
vozes de quem o passado e as histórias se tornam poesia.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, porque dEle, por Ele e para Ele são todas as coisas.

Aos meus pais Joaquim Barbosa e Maria Francisca, a quem devo a vida, a educação e o apoio incondicional.

Às minhas irmãs, pelo carinho, em especial a Joelmara, que nos deixou muito jovem.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque, que aceitou o desafio de orientar um projeto que, de início, era apenas um rascunho com “boas intenções”. Também pelo seu apoio e compreensão. A quem serei grato, sempre.

À Prof<sup>a</sup> Dra. Selda Vale, pelas contribuições valiosas nas aulas de Seminário de Pesquisa Linha 1, pelo estímulo e pelos livros presenteados e indicados.

Ao meu amigo Geraldo Nogueira, pelo incentivo e pelo apoio.

À professora Lúcia Tinoco pelo resumo em espanhol.

À Prof<sup>a</sup> Terezinha Pacheco, pelo incentivo e pelas sugestões valiosas na elaboração do Projeto para seleção do mestrado.

À professora Dra. Regina Dalcastagnè e ao Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger, pelas contribuições valiosas no Exame de Qualificação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, pela dedicação e apoio prestados nas saudosas aulas.

Aos funcionários da Secretaria do PPGSCA, em especial à senhora Alberta Amaral, pela dedicação e atenção prestadas sempre que foram necessárias.

Aos colegas do mestrado, o quarteto da Linha de Pesquisa 1 – Elma, Frank, Joaquina e Victor, em especial à Joaquina, em cuja companhia inquietações e dúvidas foram compartilhadas.

À SEDUC-PA, por permitir minha ausência do seu quadro funcional no período de dois anos.

À CAPES, pelo apoio financeiro, sem o qual minha permanência em Manaus seria difícil.

*O sentido do que somos depende das histórias que contamos a nós mesmos (...), das construções narrativas nas quais cada um de nós é, ao mesmo tempo, o autor, o narrador e o personagem principal.*

**(Jorge Larrosa)**

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo o estudo da *performance* e da memória a partir de narrativas orais sobre o Boto e o Curupira contadas em comunidades do interior do município de Santarém, estado do Pará. Discutem-se, em linhas gerais, a questão da literatura oral, os gêneros desse tipo de literatura, mais precisamente lendas e mitos, assim como alguns conceitos de narrativas, sob o ponto de vista de teóricos do assunto. Em seguida, aborda-se a questão dos elementos performáticos de que se vale o contador no momento em que conta seus causos; também destacam-se o papel da memória enquanto resultado do entrelaçamento das experiências cotidianas e a importância do lugar nas práticas cotidianas dos contadores. Apresentam-se considerações sobre a personagem no romance e no teatro para, em seguida, a análise das personagens Boto e Curupira a partir das informações apresentadas pelos contadores em suas narrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Contadores – literatura oral popular - lugar – memória – narrativas orais.



## RESUMEN

El actual trabajo tiene como objetivo el estudio de la representación y la memoria de narrativas verbales acerca del Boto y del Curupira en las comunidades del interior de la ciudad de Santarém, en Pará. Se discuten, en general las líneas, la cuestión de la literatura verbal, las clases de este tipo de literatura, más necesariamente leyendas y mitos, así como algunos conceptos de narrativas, bajo punto de vista de los teóricos del tema. Después, haremos una discusión acercada de los elementos teatrales del narrador en el momento donde cuenta sus historias; también el estudio enfatizará el papel de la memoria como resultado de las experiencias diarias y la influencia del lugar en las prácticas cotidianas de los contadores. Consideraciones, do mismo modo, serán hechos relativos a las personajes tanto en el romance cuanto en el teatro para, y al final, una análisis de las personajes Boto e Curupira presentadas por los contadores en sus narrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Contadores - literatura popular - lugar - memoria – narrativas verbales

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>BUSCANDO O CAMINHO, SEGUINDO O RIO: LITERATURA ORAL E NARRATIVAS ORAIS</b> .....	18
1.1.Da voz ao ouvido, do ouvido à letra.....	18
1.2.A voz traduzida em ensinamentos da vida cotidiana.....	25
1.3.As vozes tecidas: narrativas orais e o cotidiano.....	31
1.3.1.Tecendo a voz.....	31
1.3.2.Fiando um conceito.....	34
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>NO TEMPO DOS MEUS AVÓS, NO MEU TEMPO: O CONTADOR, A PERFORMANCE E A MEMÓRIA</b> .....	42
2.1.O contador/(en)cantador/poeta: vozes de ontem e de hoje.....	42
2.2.Vozes anônimas: seringueiros, pescadores - contadores em cena.....	49
2.3.Na cadência da voz, na dança das mãos: a <i>performance</i> do contador.....	52
2.3.1.O contador e as trilhas da memória: o ouvido e o dito, o visto e o vivido.....	60
2.1.3.1.As trilhas da memória.....	61
2.1.3.2.O contador e a imagem do dito e do ouvido.....	63
2.1.3.3.A vida cotidiana e a imagem do visto e do vivido.....	66
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>ENTRE HISTÓRIAS CONTADAS: DENTRO DA MATA, DO FUNDO DO RIO</b> .....	74
3.1.O lugar das vozes tecidas.....	74
3.2.O lugar nas relações sociais.....	77
3.3.Outro olhar: a questão da personagem.....	80
3.4.De volta ao caminho: narrativas orais e as personagens.....	88
3.4.1.Das narrativas do cotidiano.....	88
3.4.2.Das personagens.....	90
3.4.3.Dos rios às matas: boto ou homem?.....	92
3.4.4.Dentro da mata: “porronca”, cachaça e espelhos.....	99
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	106
Experiências e permanências. O que fica das histórias?.....	106
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	110
<b>ANEXOS</b>	
1. Narrativas	
2. Imagens – contadores e comunidades	
3. Mapas	

## INTRODUÇÃO

Trabalhar com narrativas orais implica pensar nas histórias familiares, nas tradições orais que passam de geração a geração através da voz ou das vozes poéticas. Implica lembrar que, lá atrás, contar histórias não era apenas uma prática cotidiana, era um ofício comum do qual muitos se encarregaram e através do qual foram repassados ensinamentos e lições de vida.

Narrativas orais, mais do que o relato de um fato, onde aparecem personagens enigmáticos, seres que habitam lugares comuns como os rios e as matas, são narrativas da vida, como destaca Todorov<sup>1</sup> e são também histórias de vida. São tesouros semeados na mente de quem um dia as ouviu. São relatos, memória e poesia contados e cantados pelas vozes poéticas de homens e mulheres simples, pescadores, lavradores, seringueiros que, com a mesma habilidade com que tecem as malhadeiras, peneiras e tipitis, contam/tecem os causos que ouviram, que também presenciaram, e fazem questão de dizer “Aconteceu comigo!” e, por isso, deles são também personagens.

Quando conta uma história, o contador/cantador/poeta revela não apenas o lado poético do que sabe, mas também permite que quem o ouve receba a sabedoria que emana da fonte das experiências tecidas principalmente nas idas e vindas dos rios e das matas, dos afazeres diários. Somente quem viveu experiências diversas tem o que contar, lembra Walter Benjamin. Experiências são o arcabouço das histórias contadas e ouvidas nos rincões da Amazônia. No momento em que se ouve uma história, recebe-se um conselho, um ensinamento em forma de poesia, pois, para quem a conta, não basta apenas ouvi-la; é preciso ouvir e aprender com o que é transmitido. E assim, numa prática que parece tão banal – a de contar histórias – o homem, desde os seus primórdios até hoje, tece a teia da sabedoria, repete as histórias que se tornaram importantes para a sua vida, mesmo que elas tenham acontecido com outros. E, ao repetir suas histórias, o contador desperta nos ouvintes o desejo de ouvi-las novamente, pois, como lembra Agnes Heller, “todos

---

<sup>1</sup> TODOROV, *A estruturas narrativas*, 2006, p. 20-21

repetem e induzem os outros a repetir as histórias importantes para as suas vidas, não importando se aconteceram com “outros” ou conosco”<sup>2</sup>.

O ato de contar histórias requer não apenas o *saber* contar, mas o *como* contar. Uma história contada tão-somente é deleite para alguns, por determinado momento. Uma história bem contada permanece por longos anos na memória de quem a ouviu. O contar não se dá apenas pela vocalidade, mas também pela *performance*, pela mobilização de recursos capazes de explicar o inexplicável e descrever o indescritível. Os gestos, as expressões faciais, o olhar em várias direções, o franzir do rosto, os murmúrios, o silêncio são alguns dos muitos recursos de que se vale o contador para dar sentido ao que se conta. De acordo com Heller,

dar sentido significa mover os fenômenos, as experiências e similares, para dentro de nosso mundo; significa transformar o desconhecido em conhecido, o inexplicável em explicável, bem como reforçar ou alterar o mundo por ações significativas de diferentes proveniências.<sup>3</sup>

Foi com o intuito de ouvir as vozes que transformam o inexplicável em explicável, a que se refere Heller, que se ouviram os contadores de histórias sobre o Boto e o Curupira nas comunidades de Urucureá e Vila Amazonas, Guajará e Lago Central. Ouvi-las não apenas para traçar um perfil etnográfico das comunidades onde vivem os contadores, mas para entender a razão de essas histórias ainda servirem de aporte vida para quem as conta e para os que as ouvem. Ouvir para quem conta é um gesto de contemplação, de recebimento de experiências. Os contadores são os guardiões da memória da comunidade onde viveram e ainda vivem suas experiências e, através das histórias que contam, entrelaçam mistos da sua própria história de vida, uma espécie de autobiografia, diz Ecléa Bosi. Ainda, segundo Bosi, “a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória”<sup>4</sup>.

Ao ouvir as histórias sobre o Boto e o Curupira e tantas outras, pode-se entender por que o desejo de ouvir histórias permanece latente em cada um de nós. Ouvir e contar são atividades terapêuticas também. Ao contar, o homem extravasa seus sentimentos e permite que seus ouvintes compartilhem de momentos tão particulares da escuta. Contar é momento de sedução, em que contador e ouvinte

---

<sup>2</sup> HELLER, Agnes. *Uma teoria da história*. 1993, p. 72.

<sup>3</sup> HELLER, Agnes. *Op. cit.* p. 85.

<sup>4</sup> BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. Lembrança de velhos. 1994, p. 68.

partilham de situações únicas, seja através do olhar, seja pelo sorriso ou até mesmo por meio do silêncio. No silêncio, escuta-se e aprende-se. “A arte de narrar é uma relação alma, olho e mão: assim transforma o narrador sua matéria, a vida humana”<sup>5</sup>, lembra Bosi.

Este trabalho nasceu de um desejo de ouvir novamente as histórias um dia cantadas/contadas. Do desejo de ir ao encontro dos contadores de outrora, dos homens e mulheres que faziam surgir, através dos seus causos, um Boto em forma de homem, não um homem qualquer, mas um jovem bonito, que seduzia as cunhatãs. Causos que falavam de um curumim ora “malino”, ora brincalhão que se escondia nos troncos das árvores e levava o caçador ou o seringueiro a perder-se nas matas. Histórias contadas na infância do pesquisador, mas que nunca silenciaram, sempre vinham à lembrança e faziam-no voltar ao tempos de garoto lá na pequena Guajará. O feitiço do ouvir histórias havia se impregnado na memória. O desejo de escutar novamente o levou de volta a Guajará e a Lago Central, assim como a Vila Amazonas e Urucureá, comunidades que pertencem ao município de Santarém, estado do Pará. Comunidades escolhidas para serem o campo de coleta das histórias. Lugares esses em que, no período de férias, se passeava, entrava-se nas matas e, a pé, por longas horas, caminhava-se ouvindo as histórias, os barulhos que ecoavam no meio da floresta, que causavam medo. Medo que, passadas quase três décadas, transformou-se em desejo de ouvir de novo. De acordo com Heller,

há certas histórias que narramos só por alguns dias ou semanas depois que aconteceram e logo as esquecemos. Quanto a outras, gostamos de repeti-las inúmeras vezes vida afora. Por vezes uma história desconhecida nos aborrece, ao passo que, noutras prestaremos a máxima atenção ao ouvir a mesma história tantas vezes repetida<sup>6</sup>.

Ouvir as histórias que os antigos contavam motivou a pesquisa sobre as narrativas sobre o Boto e o Curupira, mas, mais do que ouvir, o intento era perceber por que resistem na memória de quem as conta e o que significa contar de novo para o contador.

Em princípio, o objetivo era ouvir as histórias sobre o Boto e o Curupira para analisar a construção dessas personagens a partir do relato dos velhos. No entanto, outros caminhos foram percorridos e, como no contar em que um causo

---

<sup>5</sup> BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. Lembrança de velhos. 1994, p. 90.

<sup>6</sup> HELLER, Agnes. *Uma teoria da história*. 1993, p.72.

leva a outro, acabou-se por trabalhar, mesmo que timidamente, a *performance* e a memória dos contadores, como se verá nos capítulos seguintes, especificamente o capítulo 2.

As narrativas foram coletadas em janeiro de 2010. Para isso, foi necessário ir ao encontro dos contadores para ouvi-los e entender a vida de cada um, saber a quais atividades se dedicavam na comunidade, seu meio de sustento, o trabalho que realizavam no seu dia a dia. No entanto, não foi tarefa fácil ouvi-los, visto que passam a semana no seu local de trabalho, o qual eles chamam de “centro”, e do qual só se deslocam apenas no fim de semana. De dia, é difícil encontrar os contadores em casa. O tempo que lhes resta é à noite. Muitos deles almoçam no próprio local de trabalho, retornando para casa ao anoitecer. Por isso, foi necessário ir até o centro, onde trabalham aqueles que foram apontados pelos da comunidade como os exímios contadores de causos. Mesmo sendo aposentados, todos eles trabalham na lavoura, na plantação da mandioca, do milho, do feijão, alguns deles são seringueiros, como é o caso de seu Lucivaldo, seu Martinho, seu Martiniano, seu Zimar, seu Petronilo e seu Raimundo Tapajós. As mulheres trabalham na roça, como dona Áurea, dona Evangelina e dona Luzenira; outras artesãs, como é o caso de dona Zuíla e dona Zeneide, que confeccionam bolsas e outros acessórios de palha de tucumã. Eles são os que asseguram a renda da família através do dinheiro que recebem da aposentadoria e também do que vendem do que cultivam nas roças.

Antes de coletar as narrativas, ouviram-se os contadores. Conversas de bastidores. Cada um tinha uma história para contar. Histórias dos mais diversos assuntos. Histórias que misturam o visto e o vivido. Mesmo as que não foram vividas pelos contadores pareciam pertencer a eles, pois contavam de tal modo que, se não fossem as advertências “Essa história que eu vou contar aconteceu no tempo dos antigos” ou aconteceu com algum parente, cujos nomes fazem questão de dizer para provar a fidelidade dos fatos, poderiam levar quem os ouvia a crer que realmente foram vividas pelo contador, como se pode perceber nas narrativas 2, 5, 6 e 9 e 11, em anexo.

Familiarizado com os contadores, em mãos o gravador e no peito a vontade de ouvir de novo, ouviram-se os contadores. Histórias e histórias se

entrelaçaram. No fio de uma vinha outra, como nas conversas diárias. Para o contador ser sucinto é uma armadilha. Não há como ser tão direto ao contar um caso. Há detalhes necessários para que se entenda o fio narrativo. O contador conta e conta quantas vezes forem necessárias a mesma história e descreve a mesma cena. Descreve-a com precisão, encena-a, torna-se um construtor de imagens e leva os ouvintes a viajarem através das cenas que se relatam. Na “raspagem” da mandioca, preparação para a farinha, foi quando se ouviram os contadores com dona Áurea, dona Evangelina, dona Zuíla e seu Zimar. Como o malabarista com seus tacos no picadeiro, esses contadores habilidosos manuseavam a faca com que limpavam a mandioca ao mesmo tempo em que gesticulavam para contar o que sabem fazer muito bem.

Gravadas, as histórias teriam que ser transcritas. Quantos elementos próprios da linguagem oral se perderiam no momento em que fossem transcritos. A escrita não pode traduzi-los. Por isso, optou-se por transcrever as histórias mantendo a forma como foram contadas. Não se alterou nada. Mantém-se, na transcrição, a forma original. Muitas delas entrecortadas, com vazios marcados pelas pausas. Em algumas, podem-se perceber, ao lê-las, os gestos, os meneios das mãos de quem as contou. Das narrativas ouvidas e gravadas, optou-se por transcrever apenas aquelas que se adequavam ao objetivo deste trabalho: o Boto e o Curupira como personagens. Foram selecionadas 12 narrativas, 7 que contam sobre o Curupira e 5 que falam sobre o Boto, as quais podem ser lidas na íntegra no anexo.

A seleção dessas narrativas se deu porque seguem o mesmo fio narrativo, desenvolvem-se a partir do relato de quem viveu as experiências do encontro com os entes das matas e dos rios; no caso das narrativas cujos fatos não aconteceram com os contadores, estes mesmos fazem a advertência de quem os contou. Também porque essas narrativas fazem parte do repertório dos moradores das comunidades já citadas.

No decorrer deste trabalho, emprega-se o termo *contador* no lugar de narrador. Justifica-se essa opção pelo fato de, ao contar suas histórias, o contador referir-se sempre a “*contar*” um caso, muitas e repetidas vezes afirmar que “não sabia *contar* histórias”, que “seus pais ou avôs *contavam* histórias”. Daí, a

preferência pelo termo contador. Frederico Fernandes (2007), em seus estudos sobre a poesia oral pantaneira, estabelece aquilo que ele considera como diferenças entre *contador* e *narrador*. Para Fernandes, o narrador apresenta um vínculo com a comunidade narrativa e não prioriza a técnica em detrimento do conteúdo. Ao passo que o contador compromete-se com o espetáculo, não responde pela história e seu discurso não está comprometido com o grupo da comunidade que representa. Ainda, de acordo com Fernandes, um narrador pode ser um bom *performer*, mas nem todo *performer* é um narrador.

A diferença principal entre o contador de histórias e o narrador está no fato de que o primeiro é um ator, que tem por objetivo principal a interpretação; o segundo é um membro da comunidade narrativa que está compartilhando experiências. Para o narrador, a potencialidade de materialização do texto é menos significativa do que a mensagem que ele visa comunicar. (...) A voz do narrador é dupla: ruído e discurso.<sup>7</sup>

O comentário de Fernandes sobre o contador parece valer para o que se chama hoje de contador contemporâneo, aquele que tem no ofício de contar uma profissão, um meio de subsistência. Os contadores, a que este trabalho se refere, ajustam-se ao que o teórico concebe como narradores, pois pertencem a uma comunidade narrativa, onde vivem e com quem compartilham suas experiências. Esses contadores contam pelo prazer de contar, para transmitir suas experiências de vida e, também, para manter viva a tradição.

Dividido em três capítulos, discorre-se, no primeiro capítulo, sobre a oralidade e sua importância na relação social humana e da questão da Literatura popular tradicional e Literatura Tradicional erudita. Para isso, tomou-se como referência os teóricos Cascudo (1978), Certeau (2008) e Zumthor (1993). Em seguida, trata-se da questão dos gêneros da Literatura oral, mitos e lendas, onde se apresentam conceitos e traçam-se as possíveis diferenças entre essas duas formas narrativas, a partir do pensamento de Eliade (1998), Vernant (2005, 2006), Campbell (2005). No terceiro tópico, tecem-se comentários sobre o contar, apresentam-se alguns conceitos de narrativas e sua estrutura a partir dos teóricos Benjamin (1994), D'Onofrio (2007), Lada Ferreras (2007), Sodré (1998) e Todorov (2006).

No segundo capítulo, aborda-se a questão sobre o contador e a *performance*, à luz das ideias de Benjamin (1994), Fernandes (2007) e Zumthor

<sup>7</sup> FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz e o sentido*. Poesia oral em sincronia. 2007, p. 329.



(1993, 1997), onde se discutem as diferenças que separam o contador tradicional do contador contemporâneo, analisam-se, nas narrativas coletadas, os recursos performáticos utilizados pelo contador no momento em que conta suas histórias. Em seguida, traçam-se algumas considerações sobre a importância da memória para o ato do contar e como resultado do entrelaçamento das experiências cotidianas dos contadores naquilo que se pode considerar como a imagem do dito e do ouvido, do visto e do vivido. Bosi (1995), Certeau (2008), Le Goff (1990) e Halbwachs (1990) são os aportes principais nesses tópicos.

O terceiro capítulo trata da questão da personagem nas narrativas orais coletadas e tomam-se como base, principalmente, as teorias de Cândido (2009), Lyotard (1993) e Propp (2002, 2006). No tópico do aporte teórico sobre as personagens, apresentam-se, em linhas gerais, considerações sobre a personagem no romance e no teatro para, em seguida, analisar as personagens o Boto e o Curupira a partir das informações apresentadas pelos contadores em suas narrativas. No tocante à questão do lugar nas relações sociais, as ideias de Santos (2008) são consideradas relevantes.

As considerações finais traçam um breve comentário sobre o que se pode considerar experiências e permanências das narrativas orais, enfatizando a importância da tradição nas comunidades onde se contam as histórias populares como as do Boto e do Curupira. Não se tem como objetivo apresentar ideias que finalizem o assunto abordado nesta dissertação, mas permitir que se reflita sobre a prática cotidiana milenar que permanece até hoje como forma de distração, informação e ensinamento.

# 1. BUSCANDO O CAMINHO, SEGUINDO O RIO: LITERATURA ORAL E NARRATIVAS ORAIS

## 1.1 – Da voz ao ouvido, do ouvido à letra

O homem poderia se privar de outras atividades que lhe são peculiares, tais como passear, ler um livro, assistir ao filme preferido, menos a de falar, de se expressar. Contar sobre o cotidiano, relatar os acontecimentos que se sucederam no decorrer do dia, parece ser uma obrigação de que qualquer pessoa que possui a faculdade da fala se encarregaria sem medir esforço. Através do simples “Olá!” ao “Como vai?” ou até mesmo das longas declarações de afeto, o homem busca estabelecer contato com seus pares, como maneira de provar a necessidade de socialização, expressar-se de forma oral para ser entendido, provar que ele não está só. Seria difícil imaginar uma comunidade onde as pessoas não se comunicam pela fala.

Michel de Certeau (2008)<sup>8</sup>, ao discorrer sobre ler, habitar, conversar, cozinhar, destaca a arte da conversa como uma prática transformadora “de situações de palavra” de situações verbais onde o entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral sem proprietários individuais, as criações de uma comunicação que não pertence a ninguém. Para Certeau, a conversa é um efeito provisório e coletivo de competências na arte de manipular “lugares comuns” e jogar com o inevitável dos acontecimentos para torná-los habitáveis. Certeau destaca o papel de quem ele chama “homem ordinário/homem comum”, que “carrega consigo as obras antigas, hoje mudadas em gotas d’água no mar, ou em metáforas de uma disseminação da língua que não tem mais autor, mas se torna o discurso ou a citação indefinida do outro”<sup>9</sup>.

Pode-se comparar esse homem ordinário, a que Certeau se refere, aos homens e mulheres que vivem nas florestas da Amazônia, viajam nas águas dos

---

<sup>8</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, 2008, p 50.

<sup>9</sup> CERTEAU, 2008, p. 59.

rios e caminham nas trilhas de terra abertas na floresta, carregando consigo as suas experiências de vida, e também as histórias cantadas e contadas pelos seus antepassados, muitas delas adaptadas ao gosto moderno, mas que preservam o essencial daquilo de que o povo precisa para tê-las como forma de expressão e de consciência, de aconselhamento.

A expressão oral não só tem sido fundamental para satisfazer a necessidade que temos de nos comunicar com os demais em todas as atividades do cotidiano como também tem permitido exteriorizar nosso mundo interior, nossos sentimentos e nossas emoções, e para isso tem-se utilizado a palavra com um valor estético, artístico e lúdico.

De boca em boca, pelas repetições constantes, chegou até nós aquilo que hoje chamamos de histórias, as narrativas orais populares. Numa corrente tecida ao longo de séculos, a experiência humana vem sendo intercambiada pela voz, de pessoa para pessoa, sem cair no esquecimento. Quando a oralidade é o único meio de comunicação, as narrativas orais são a maneira própria de essa sociedade transmitir seus valores e seus sentimentos aos mais jovens. Por meio dessas formas, tais como as lendas e os mitos, que se transmitiram/transmitem experiências, conceitos, e todo um conjunto de valores.

Essas formas de expressão constituem parte da identidade cultural de um povo e têm sido mantidas apesar das transformações que sofrem no tempo e no espaço. Encontramos muitas vezes variantes de uma mesma manifestação, dependendo da região e da época.

Nos gêneros orais, como provérbios, cantigas, orações e histórias, a voz é o presente, é uma criação momentânea que está encarregada de transmitir valores de geração para geração. Ela representa uma tradição, e como tal, preserva traços específicos próprios desta mesma tradição. Na literatura oral, portanto, a voz, além de transmitir sentimentos, ideias e emoções, pode apresentar características de estilo literário e também transmitir saber.

Segundo Walter Ong (1998)<sup>10</sup>,

---

<sup>10</sup> ONG. *Oralidade e cultura escrita*, 1998, p.16.

(...) a língua é tão esmagadoramente oral que, de todas as milhares de línguas – talvez dezenas de milhares – faladas no curso da história humana, somente cerca de 106 estiveram submetidas à escrita num grau suficiente para produzir literatura – e a maioria jamais foi escrita. Das cerca de 3 mil línguas faladas hoje existentes, apenas aproximadamente 78 têm literatura.

Percebe-se, portanto, que para alguns povos a cultura oral caracteriza-se por uma interação direta entre os indivíduos. A fala é, para eles, não somente uma forma de expressão de pensamento, mas também um modo de ação, dotada de grande poder.

Walter Benjamin (1994)<sup>11</sup> observa que a fala possibilita a percepção de um mundo que está em nós e com o qual nos identificamos; ela amplia nossa percepção do real, revelando uma insuspeitada faceta, que, ao se mostrar, incorpora-se a nós, alargando nossa compreensão. Assim, exteriorizada em forma de conselho, torna-se exemplo prático de experiência e de sabedoria.

As primeiras formas de literatura ligavam-se ao estado de contemplação do mundo, marcado muitas vezes por rituais de iniciação e magia, transmitidos através da oralidade, das canções e declamações espontâneas aos deuses. Com o passar do tempo, o povo começou a externar aquilo que via e ouvia nos rituais sagrados, e, de boca em boca, caiu no gosto do povo, misturou-se com o povo, passou a ser do povo e para o povo, levada pelos confins da Terra, e assim, nasce o que alguns chamam, hoje, de *literatura oral popular*.

Mas o termo literatura popular (oral) carrega em si um problema, se levarmos em consideração o vocábulo *Literatura*. *Literatura*, *littera*, é a mensagem de arte expressa em palavra escrita, representada por letras. Este trabalho trata de literatura oral, que comumente não se traduz por convenções gráficas; é aquela registrada na memória e, portanto, a princípio, não se encaixa no conceito aqui previsto. Por outro lado, a adjetivação oral supõe a exclusão das formas escritas.

O que hoje se chama de literatura popular oral tem fundamento na oralidade; na voz dos poetas, dos contadores. Em algumas das formas populares como o cordel, por exemplo, o fundamento principal é a voz, embora sejam cultivadas através da escrita. Antes da escrita vem a voz. A literatura escrita nada mais é do que a concretização gráfica da voz. Zumthor lembra que, no período

---

<sup>11</sup> BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, 1994, p. 200.

medieval, a mediação entre o copista e o texto era a voz: o copista escrevia aquilo que ele ouvia; depois, o próprio poeta, dono da voz, fazia as correções necessárias para, então, o texto escrito ter sua versão final. Por considerar a voz como mediadora entre o escrito e o oral, Zumthor e Fernandes preferem denominar poesia oral ao invés de literatura oral.

Este trabalho enfatiza o diálogo com as narrativas orais e, portanto, discorre sobre textos transcritos a partir da “poesia que se expressa pela “voz ruído” e constitui a “voz discurso””<sup>12</sup>; ou o discurso das vozes que caminham entre os rios e as matas, voz nômade, como lembra Frederico Fernandes, ao analisar a poesia oral dos pantaneiros sul-matogrossenses. Essa voz que atesta outras vozes, numa cadência dialógica e polifônica. Voz que, de acordo com Zumthor, “assume função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver”.<sup>13</sup>

A designação Literatura popular é entendida por muitos como aquela que provém do povo, feita pelo povo e para o povo. Conceito que se considera vasto, como o da própria palavra “*povo*”, termo estendido no Séc. XVII à “plebe”, aos pobres por oposição aos ricos, os servos ou livres, mas sem terra e sem direitos, aos de pouca escolaridade. Também eram vistos como “aqueles que viviam perto da natureza, estavam menos marcados por modos estrangeiros e tinham preservado os costumes primitivos por mais tempo do que quaisquer pessoas”<sup>14</sup>. Por isso, para muitos, o que vem do povo, principalmente daqueles de nível menos escolarizado, geralmente à margem dos centros urbanos, é *Literatura popular (oral)*, aquela “transmitida ao longo do tempo, de geração a geração, mais ou menos antiga, anônima que o vulgo vai transformando, com adições, supressões, invenções”.<sup>15</sup> Designação que de qualquer forma continua desajeitada, porém, independente do conceito, segundo Barros (2002)<sup>16</sup>,

[...] essa literatura mantém viva a memória das produções de uma sociedade e (...) estas produções consistem de uma tradição. Com o tempo, foram se agregando e definindo novos elementos, principalmente no campo da oralidade, práticas modernas que ampliam o contingente tradicional.

<sup>12</sup> FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. A voz e o sentido. Poesia oral em sincronia. 2007, p. 24.

<sup>13</sup> ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. A “literatura” medieval. 1993, p.139.

<sup>14</sup> BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. 1989, p.49.

<sup>15</sup> GUERREIRO, *Para a história da literatura popular portuguesa*, 1993, p.7.

<sup>16</sup> BARROS, *A literatura popular para além da modernidade*, 2002, p.53.

No contexto deste trabalho, pretende-se compreender “povo” como uma referência a pessoas anônimas, que compartilham crenças e valores cultivados numa mesma comunidade e alimentam a tradição oral através das histórias como as sobre Boto e o Curupira e tantas outras contadas.

Para Paul Zumthor (1993)<sup>17</sup>, quando se trata da voz e das artes da voz, o termo popular é só uma comodidade que permite o enquadramento dos fatos; refere-se a usos, não a uma essência, e a oposição popular/erudito remete, quando muito, aos costumes predominantes de uma época. Oral, de acordo com Zumthor, não significa popular, nem tampouco escrito relaciona-se tão-somente ao erudito, uma vez que o termo erudito designa uma tendência para atender às necessidades e à instauração de condutas por meio da linguagem, geralmente escrita, enquanto o termo popular é uma tendência de grau maior ancorada na experiência cotidiana e coletiva, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada.

Oriunda do seio popular, era cantada, declamada, e, por isso, apresenta uma linguagem clara, praticamente musical, como no caso das cantigas medievais, dos jograis, dos repentes e da literatura de cordel, as adivinhações, os provérbios, as danças, e só depois algumas dessas manifestações passaram a ser escritas. O mesmo acontece com as lendas, os contos e os mitos. Em algumas regiões, as lendas e os mitos existem apenas na memória popular, assim como alguns provérbios e adivinhações encontram-se sem terem sido catalogados ainda. Mantêm-se, portanto, totalmente no poder do povo, embora tenham sofrido alterações com o tempo.

Se o termo literatura popular designa aquilo que vem do povo e para o povo, se estende no tempo e passa de boca em boca, ou de ouvido a boca, então, ela traduz-se na *performance* ativa/passiva, vai sendo tecida, e quem a conta vai ajustando ao seu modo de pensar/ver/ouvir.

Câmara Cascudo, nos seus estudos sobre a literatura oral, traça aquilo que ele considera como as características próprias desse tipo de literatura, tais como: o anonimato do autor, devido a sua decorrência no tempo; tem sua transmissão oral, é vista pelo povo como uma forma prática de comunicação e de

---

<sup>17</sup> ZUMTHOR, A *letra e a voz: a literatura medieval*, 1993, p.119.

fácil transmissão, possui linguagem de fácil, que evita a incompreensão, pois brota de forma espontânea; tem caráter poético, apresenta variações, dependendo do lugar em que aparece. De acordo com Cascudo, essas variações não significam a “deformação” desse tipo de literatura, mas sim a interferência do povo na sua forma de interpretação, recriação e transmissão.

Assim como as variações não significam deformação da literatura oral, as personagens que nelas se apresentam também não conferem, de certo modo, um caráter estranho, irreal, uma vez que as próprias personagens construídas nas narrativas, apesar de apresentarem atitudes muitas delas ofensivas ao convívio social do contador, revelam uma faceta que se justifica mais pela crença e pelo respeito aos seres da natureza do que pelo aspecto científico. Assim, um cetáceo, o boto, transformar-se em homem nas noites de festa para seduzir a cunhantã, “olhar”<sup>18</sup> o pescador, privando-o da pesca farta, ou o espírito das matas, o curupira, “judiar” do caboclo, fazendo-o perder-se nas matas, atribui a essas personagens o caráter fictício das histórias ao mesmo tempo em que suas ações lhes conferem um poder sobrenatural, quase divino, e assim serem vistos não como seres sagrados, mas dignos de respeito.

Ouvir as histórias do Boto e do Curupira e demonstrar ceticismo é descreditar as palavras do contador, é duvidar das experiências que muitos afirmam ter tido no encontro com esses seres enigmáticos dos rios e das matas, ou como afirma Vernant (2006) ao comentar sobre a influência dos mitos na crença dos gregos na Antiguidade,

(...) para quem cumpre os ritos, basta dar crédito a um vasto repertório de narrativas conhecidas desde a infância, em versões suficientemente diversas e em variantes numerosas o bastante para deixar, a cada um, uma ampla margem de interpretação. É dentro desse quadro e sob essa forma que ganham corpo as crenças em relação aos deuses e que se produz, quanto à natureza, ao papel e às exigências deles, um consenso de opiniões suficientemente seguras. Rejeitar esse fundo de crenças comuns seria, da mesma maneira que deixar de falar grego e deixar de viver o modo grego, deixar de ser si mesmo<sup>19</sup>.

Se se considerar que existe a literatura popular tradicional (oral), que vem do/e é produzida pelo povo, como as formas mencionadas por Guerreiro, pode-se

<sup>18</sup> O termo “olhar” consiste em atribuir poder, tanto ao boto quanto ao curupira, de privar o caboclo da caça ou da pesca fartas. Assim, estar olhado do boto ou do curupira significa ter sido amaldiçoado, ter sido castigado por infringir as leis da natureza.

<sup>19</sup> VERNANT, Jean-Pierre, *Mito e religião na Grécia Antiga*, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006, p. 14.

destacar, paralelo ao conjunto de composições orais, um outro tipo de literatura, o da *literatura escrita tradicional*, que Bosi (1992)<sup>20</sup> considera como aquela dita “elitizada”, escrita, privilegiada nas universidades e fora delas; literatura essa que por algum tempo se transformou em instrumento de poder, “que chamamos oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, [que] expressa uma ação refletida e puramente intelectual”, como destaca Cascudo (1978)<sup>21</sup>. E é a essa literatura que se dedica o papel de guardar, através dos livros e relatos escritos, a memória dos homens. No entanto, o que se pode afirmar é que a escrita serve para guardar o nosso patrimônio cultural, e a herança cultural transmitida através da oralidade também pode se manter viva, ultrapassar as barreiras geográficas, mantendo o essencial de que precisamos para assegurar o que aconteceu no passado, ainda que se tenha subtraído ou acrescentado no decorrer do tempo. Na literatura tradicional escrita, os relatos manter-se-ão inalterados, e assim permanecerão. O mesmo acontecerá com o autor: este será sempre determinado. Na literatura de tradição oral, como vimos, esse autor é anônimo.

O surgimento da literatura escrita não eliminou a literatura oral. Esta seguiu seu caminho, paralelo ao da escrita, (re)criando-se, reinventando-se e apresentando sua espetacular qualidade artística.

Este trabalho, porém, se ocupa da “irmã mais velha, bem mais velha e popular”, que “age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de ‘novena’”<sup>22</sup>. O interesse aqui é tratar daquela literatura que persiste viva, ainda que com nova roupagem, nos rincões da Amazônia paraense, aquela contada pelo(a) caboclo(a) com ou sem escolaridade, mas que as conta muito bem, sem se ater aos ditames científicos das universidades, ou sem se prender às regras a que obedece a literatura escrita tradicional. Essa literatura, cuja oralidade se constitui como elemento principal, ainda que de algum modo tenha sido escrita, provém da voz do seu contador, “pescada” de ouvido, contada ou cantada de improviso, manifestada pela voz poética que reflete figuradamente a extratemporalidade e se configura nas

---

<sup>20</sup> BOSI, *Dialética da Colonização*, 1992, p. 308-345.

<sup>21</sup> CASCUDO, *Literatura oral no Brasil*, 1978, p.26.

<sup>22</sup> CASCUDO, *Literatura oral no Brasil*, 1978, p. 26.



experiências do seu contador/cantador. No entanto, não se pode desconsiderar que existe uma interseção entre as duas – literatura de tradição oral e literatura tradicional escrita –, como destaca Fernandes (2002),

embora haja uma interseção entre literatura popular e livros, ela é entendida como uma manifestação em que a oralidade constitui um dos elementos principais. E considera-se que mesmo no cordel a transmissão pode ser efetiva pela voz dos escritores, apesar de a escrita desempenhar um papel importante na difusão. Geralmente, ela passa de boca em boca e é viva na tradição, compreende textos ouvidos e (re)escritos que vão juntando passando e presente”.<sup>23</sup>

Essa literatura, que vem de boca a ouvido e de ouvido a boca, se dá onde pessoas das diferentes classes sociais participam de manifestações comuns como língua, religião, composição étnica, pois não se pode dizer que, por ser de origem popular, não tenham o seu valor na sociedade.

A poesia oral apresenta elementos e/ou expressões próprios da região ou do lugar onde é contada. É o caso das narrativas sobre o Boto e o Curupira, que foram coletadas para este trabalho. Faladas, aprendidas de ouvido, apresentam traços da linguagem do homem amazônico, marcas “de um discurso que fala da própria voz que o carrega”<sup>24</sup>, trazem aquilo que Paul Zumthor (1993)<sup>25</sup> chama de *índices de oralidade*<sup>26</sup>, manifestação da forte ligação entre a poesia e a voz, e resultado de um intercâmbio que se fez entre os indivíduos de várias gerações, desafiando o tempo, rompendo a distância como as vozes dos galos lançadas nas madrugadas a outros, pois “um galo sozinho não tece a manhã: ele precisará sempre de outros galos”, como muito bem enfatizou João Cabral de Melo Neto<sup>27</sup>.

## 1.2 – A voz traduzida em ensinamentos da vida cotidiana

Foi através da voz que chegou até nós o que hoje conhecemos como gêneros de tradição oral. Colhidas de geração a geração, acolhidas na memória, contadas de pai para filho, as várias formas narrativas permanecem até hoje, mantêm o ar de sua beleza e atestam o valor que tiveram para as gerações

<sup>23</sup> FERNANDES, *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*, 2002, p. 25.

<sup>24</sup> ZUMTHOR, *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, 1993, p. 35.

<sup>25</sup> ZUMTHOR, *idem*. p. 35.

<sup>26</sup> Para Paul Zumthor, *índices de oralidade* podem ser entendidos como tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos.

<sup>27</sup> NETO, *Tecendo a Manhã*, In. CEREJA, 2007.

passadas e o muito que ainda representam aos que delas se valem para repassar a quem as ouve uma lição de vida, pois há nas histórias que se contam algo de bom para se tirar como exemplo, e, assim, elas alimentam um valor traduzido pelo que Walter Benjamin (1994) chama de dimensão utilitária<sup>28</sup>.

Segundo Salvatore D'Onofrio (2007) são classificadas como formas simples, pois seu autor é desconhecido e “são criações coletivas que brotam do próprio ser humano, sendo a voz de um povo que enfeixa em pequenas narrativas seus anseios e temores”<sup>29</sup>, apreensíveis pela audição e passíveis de serem memorizadas e recontadas, com adaptações, como se percebe nas inúmeras versões dos contos, mitos e lendas que preenchem o imaginário em muitos países, “adaptando-se às cores locais para os efeitos divulgativos”<sup>30</sup>, como ressalta Cascudo (1978), muitos já escritos, outros ainda por serem catalogados, mantêm-se em seu estilo oral.

Para se discorrer, em linhas gerais sobre o assunto, a passagem abaixo, transcrita de Mendes (2000), parece ser de grande valor.

Numa comunidade primitiva, um ritual sagrado se reveste de mistérios não acessíveis às pessoas comuns, mistérios contidos numa narrativa verbal que só podia ser conhecida pelos participantes da prática ritualística. A divindade protetora era uma mulher, representando a fonte da vida. Milênios mais tarde, numa choupana ou num castelo medieval, uma mulher tece os fios de uma narrativa tão antiga quanto a arte de fiar. Rodeada por adultos e também por crianças, dela emanam fluidos mágicos que envolvem os ouvintes, presos a suas palavras num encantamento místico. Hoje, filmes, discos e livros ricamente ilustrados fascinam as crianças, e também os adultos, contando as mesmas histórias. Embora esses narradores e narratários pertençam a mundos tão distantes no tempo, no espaço e no significado, um fio invisível mas poderoso os une: o hábito de ouvir e contar histórias<sup>31</sup>.

O trecho acima bem que poderia ser uma cena real, comum nos tempos em que a tecnologia da informação rápida não era o meio mais prático para se manter informado. No entanto, nele se descreve uma cena do filme *Fahrenheit 451*, no qual as pessoas vivem em um povoado, uma aldeia, todas com o objetivo único: decorarem um livro e serem nomeadas com o seu título. No filme, apresentam-se cenas da queima de livros, necessária para que o povo não os lessem e assim impedir um mal que tal ato poderia causar naquela sociedade. A queima revela a

<sup>28</sup> BENJAMIN, O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, 1994. p. 200.

<sup>29</sup> D'ONOFRIO, Salvatore, *Forma e sentido do texto literário*, 2007, p. 88.

<sup>30</sup> CASCUDO, *Literatura oral no Brasil*, 1978, p. 30.

<sup>31</sup> MENDES, *Em busca dos contos perdidos*. O significado das funções femininas nos contos de Perrault, 2000, p. 21.

importância da leitura naquele momento histórico, mas proibida pelas autoridades da época, a ponto de queimá-los e assim evitar desobediência. No mesmo filme, há uma cena em que um ancião está morrendo e ao lado dele uma criança bebe as palavras que ele pronuncia, e assim ela se torna herdeira das histórias e tem a responsabilidade de repassá-las para as futuras gerações.

A cena descrita por Mendes revela um processo inverso ao que se pode perceber atualmente. No filme, recorre-se a valorização do oral como forma de manter vivas as histórias da comunidade. Hoje, tem-se a escrita como a forma “segura” de guardar o que se assegurou por muito tempo através da oralidade. Livros, jornais, revistas, sites e tantos outros meios servem de meios “seguros” para que aquilo que o homem guardou durante muito tempo na memória não se perca no tempo.

Vernant (2006), em seus estudos sobre os mitos na Grécia Antiga, destaca que, entre os gregos, a tradição oral era exercida de boca a boca, nos lares, principalmente através mulheres, por cujas vozes as narrativas mitológicas chegavam até as crianças e a quem eram contadas como forma de manter vivos as tradições e os saberes daquela sociedade.

Como se conserva e se transmite, na Grécia, essa massa de “saberes” tradicionais, veiculados por certas narrativas, sobre a sociedade do além, as famílias dos deuses, a genealogia de cada um, as aventuras, seus conflitos ou acordos, seus poderes respectivos, seu domínio e seu modo de ação, suas prerrogativas, as honras que lhes são devidas? No que concerne à linguagem, essencialmente de duas maneiras. Primeiro, mediante uma tradição oral exercida de boca a boca, em cada lar, sobretudo através das mulheres: contos de amas-de-leite, fábulas de velhas avós [...] cujo conteúdo as crianças assimilavam desde o berço. Essas narrativas, esses *mýthoi*, tanto mais familiares quanto foram escutados ao mesmo tempo que se aprendia a falar, contribuem para moldar o quadro mental em que os gregos são muito naturalmente levados a imaginar o divino, a situá-lo, a pensá-lo.<sup>32</sup>

De acordo com Brandão (2002),

o mito é sempre uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo.

na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e

---

<sup>32</sup> VERNANT, Jean-Pierre, *Mito e religião na Grécia Antiga*, 2006, p. 15.

irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois, decifrar-se<sup>33</sup>.

Narrar o mito é, portanto, adentrar nos primeiros tempos e participar dos eventos sagrados. A cena descrita por Mendes reforça o pensamento de Eliade, para quem o contato do homem religioso com o sagrado leva-o a entender a sua própria existência no mundo. Daí não se considerar o mito com pura invenção humana, mas como um fenômeno simbolicamente estruturado, e quando encarado na perspectiva histórico-religiosa, torna-se um elemento de cultura, desprovido do caráter aberrante.

Nas narrativas que se contam sobre o Boto, no Baixo Amazonas paraense, o mito do boto aparece como forma de explicar a gravidez da moça, de forma inesperada, pelos moradores da comunidade. Engravidar do boto é comum nas regiões onde o povo tem forte ligação com as crendices populares. O olhar do boto tem o poder de engravidar a mulher. O que é incoerente para a ciência, o caboclo vê como justificativa para evitar qualquer constrangimento ao vizinho-pai-boto e assim manter a boa convivência na comunidade.

Na Amazônia paraense a relação do homem com a natureza é muito estreita. A floresta e os rios formam o cenário de convivência entre o homem e os seres que povoam as águas e escondem-se nas matas. Das experiências das pescas diárias ou noturnas, das caçadas ao trabalho nas roças, o homem amazônico aprendeu o que é normal e o que é anormal nas matas e nos rios. Daí essa forte relação entre mitos e lendas, entre seres encantados e sobrenaturais, com quem mantém uma relação que parece tão familiar, como destaca Loureiro (2003):

Diante do rio e da floresta, o homem, incapaz de franjar os seus vastos limites, insere-se nessa *desmedida* através de um gesto que o faz superior a essa natureza: ele cria os encantados, mantendo a grandiosidade esmagadora que o envolve sob seu controle. Ele passa a ser a razão primeira de tudo. O caboclo: um ser criador das origens. Essa poética do imaginário não faz dele um poeta. Mas o mantém envolvido em uma atmosfera estetizada que torna o imaginário a encantaria da sua alma<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> BRANDÃO, *Mitologia grega*, 2002, p. 36.

<sup>34</sup> LOUREIRO, *Meditação e devaneio: entre o rio e a floresta*. Revista Somanlu, 2003, p. 27.

Segundo Campbell (2005)<sup>35</sup>, os mitos são apresentados como forma de explicar a vida, ensinam sobre a vida e também servem como lição aos que as têm como histórias verdadeiras. Eles abrem o mundo para a dimensão do mistério (função mística), também explicam as coisas no mundo (função cosmológica) e, além disso, servem como elemento de suporte e validação da ordem social (função sociológica), e por que não acrescentar uma quarta função, aquela que presta ao ensinamento, a uma reflexão ao modo de vida (eis a função pedagógica).

Vernant (2002)<sup>36</sup> diz que o mito sobrevive porque tem sido contado de geração em geração, nos afazeres da vida, se fossem imobilizados apenas em forma de textos, seriam apenas uma mera referência para uma pequena elite especializada em mitologia, para os especialistas no assunto. Cascudo (1978)<sup>37</sup> considera os mitos narrativas de seres fabulosos, testemunhados pelas pessoas, no passado e no tempo presente.

Outro gênero da literatura oral popular são as lendas, que diferem dos mitos por seu caráter local, pela sua imobilidade, servindo para explicar um costume, por exemplo. Já os mitos têm um caráter universal, presentes em diversas culturas, ainda que com roupagens diferentes. Para Cascudo,

a lenda é um elemento de fixação. Determina um valor local. (...) Iguais em várias partes do Mundo, semelhantes há dezenas de séculos, diferem em pormenores, e essa diferenciação caracteriza, sinalando o típico, imobilizando-a num ponto certo da terra. Sem que o documento histórico garanta a sua veracidade, o povo ressuscita o passado, indicando as passagens, mostrando como referências indiscutíveis para a verificação racionalista, os lugares onde o fato aconteceu.<sup>38</sup>

É importante ressaltar que tanto o mito quanto a lenda podem ser classificados como “narrativas míticas” que se propõem a explicar a origem ou a razão de um fenômeno. Neste caso, lenda e mito tendem a confundir-se, o que denota a dificuldade de traçar com nitidez as fronteiras entre eles. São conceitos que se referem às narrativas de cunho popular, cuja origem é oral, meio pelo qual elas são passadas de geração em geração. No entanto, não é a classificação, o ser mito ou ser lenda, que tira o valor e a utilidade das histórias orais aos que dela se valem para explicar um acontecimento, um modo de vida. A verdade está no enredo dos

<sup>35</sup> CAMPBELL, *Mitologia na vida moderna*, 2002.

<sup>36</sup> VERNANT, *Entre o mito e a política*, 2002, p. 12.

<sup>37</sup> CASCUDO, *Literatura Oral no Brasil*, 1978, p. 53.

<sup>38</sup> Idem, 1978, p. 52-53.

mitos, das lendas, nas peripécias das suas personagens, fora deles o que se pode perceber é a irrealidade. Essas narrativas, como produto da memória coletiva, modificam-se, adaptando-se aos espaços dos rios e das matas, por onde se desloca o mito. São narrativas que, ao mesmo tempo em que identificam o espaço geográfico do universo narrado, constroem a rede intrincada de memória dos rios e das florestas onde o Boto e o Curupira vão depositando, também, suas memórias.

No entrelaçamento de valores, o sagrado e o sobrenatural seguem de perto os limites do mundo habitado. As crenças dos caboclos da Amazônia não diferenciam o mito da lenda: mito e lenda confundem-se no simbólico das águas e das matas, ambos caminham e navegam na linguagem quase que poética, construída pelos fios do imaginário numa (re)evocação do passado e na contemplação do presente, como destaca Paes Loureiro:

Entre o rio e a floresta, a experiência transcendente resulta de experiências vividas. A serenidade que advém das águas tranquilas, a inquietação pressaga das noites de tempestades, são experiências do cotidiano e não de leituras romanescas ou filosóficas. A admiração, o maravilhamento nascem da contemplação das coisas. Das particularidades que brotam das sensações, o espírito chega ao essencial. (...) A explicação-resposta é metafórica, alegórica, numa poética iluminada pela religiosidade dos mitos, formas de explicação através do irrepreensível da apresentação.<sup>39</sup>

O Brasil, assim como outros países latino-americanos, apresenta como característica fundamental e específica a mestiçagem étnico-cultural. Isto se reflete nas criações de tradição oral, mediante marcas pertencentes aos povos se estabeleceram nesses países: índios, brancos e negros. Assim, podem-se perceber semelhanças entre as histórias contadas sobre o Boto com aquelas conhecidas nos países de origem européia. O Boto galã, vestido de branco, seria uma adaptação das personagens das histórias portuguesas.

Cascudo (1978) também compartilha desse pensamento e considera que a mistura que aconteceu em nossa literatura popular resulta da influência dos povos responsáveis pela formação da nossa cultura: o negro, o branco e o índio. Cada um contribuiu de maneira marcante, sua, particular, e que resultou no que temos de mais forte e popular no nosso folclore. “Não há povo que possua uma só cultura,

---

<sup>39</sup> LOUREIRO, *Meditação e devaneio: entre o rio e a floresta*. In. Revista Somanlu, 2003, p. 26.

entendendo-se por ela uma sobrevivência de conhecimentos gerais<sup>40</sup>, ressalta o autor.

O objeto deste trabalho, as narrativas, que têm como personagens o Boto e o Curupira, ora são tidas como lendas, ora como mitos, mas não se considera importante entrar no mérito da questão para discuti-la, pois, independente da classificação que se queira atribuir, o objetivo aqui não se limita a isso, mas sim entender como a importância dessas narrativas na vida dos contadores, assim como destacar o valor da *performance* e a memória no ato de contar.

### **1.3 – As vozes tecidas: narrativas orais e o cotidiano**

#### 1.3.1 – Tecendo a voz

Trazer a narração a este contexto implica pensar nas histórias familiares, nas tradições orais que passam de geração em geração através da voz ou vozes humanas. As tradições orais são anteriores à escrita, e mesmo na época que não havia uma escrita, tal como considerada pelos linguístas, havia desenhos, pictogramas, que narram o cotidiano dos povos arcaicos. Nos pictogramas esses povos nos deixaram sua voz ou vozes. Voz(es) que ainda canta(m), que registra(m), através das imagens, as histórias dos nossos ancestrais. Esses desenhos comprovam que desde lá o homem já sentia a necessidade de registrar o seu dia a dia.

O filósofo alemão Walter Benjamin (1994)<sup>41</sup>, ao discorrer sobre o narrador, tece várias considerações que nos permitem refletir sobre a importância de uma das mais antigas formas de expressão popular: o ato de narrar. Para o autor, a narrativa é uma experiência acumulada ao longo das vivências, e tem como matéria-prima o que se pode recolher da tradição oral. Na concepção de Benjamin, narrar é intercambiar experiências, é tecer um fio que se alimenta diariamente nos fios da

---

<sup>40</sup> CASCUDO, *Literatura oral no Brasil*, 1978, p. 30.

<sup>41</sup> BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, 1994.

memória, perfazendo uma rede construída com o tempo, como no trabalho manual. O filósofo considera a arte de narrar uma forma artesanal de comunicação. Artesanal como ainda são as práticas de tecer as peneiras e os tipitis, pintar as cuias e consertar as malhadeiras e tarrafas debaixo da mangueira, prática cotidiana das mulheres e homens, caboclos amazônicos, das quais não se desfizeram para contar as histórias sobre o Boto e o Curupira e outras tantas.

As narrativas orais, sobre as quais se falará neste tópico, constituem uma das formas de ocupar os tempos livres, geralmente no final da tarde e à noite depois do jantar<sup>42</sup>, reforçando os laços de confiança entre os membros familiares e da comunidade, e despertando, assim, a imaginação dos ouvintes. Por meio das narrativas, do contar, era/é possível aliviar a dureza do trabalho<sup>43</sup> e desfazer a monotonia da vida cotidiana. E se a vida é dura, uma boa e velha história alivia o cansaço. E para esquecer o cansaço, uma boa história é remédio.

Nas últimas décadas, os estudos feitos acerca das narrativas deixaram o viés de análise dos componentes estruturais para focalizar outras dimensões da construção narrativa, motivados, principalmente pela insistência de saber por que as narrativas estão tão presentes no nosso cotidiano, o que significa contá-las e como se relacionam com as experiências vividas por aqueles que as contam. Nesse meio termo, passa-se a discutir também o conceito de narrativa e a compreendê-la como organização da experiência humana, a partir da qual se pode estudar o convívio social, pois contar histórias é uma prática social, e essa prática mostra uma possibilidade aceitável de se incorporar, nos hábitos da comunidade, características diversas daquelas em que se originaram e, assim, permitir a continuidade com a tradição.

Estudiosos do assunto têm em consenso que as narrativas não são um mero amontoado de fatos. Elas discorrem numa sequência temporal e apresentam aquilo que se considera “ponto” contável. Esse ponto pode ser entendido como o motivo pelo qual a história é contada, ou seja, o ponto constitui a mensagem da história. A ausência desse ponto pode levar a incompreensão da parte do ouvinte e

---

<sup>42</sup> Fazemos referência ao fato de a maioria dos nossos contadores, com quem conversamos, preferiu contar suas histórias à noite, depois do trabalho.

<sup>43</sup> Utilizo a expressão “aliviar a dureza do trabalho”, pois nas minhas conversas com os contadores que entrevistei e dos quais ouvi várias histórias, ouvi essa expressão inúmeras vezes, sempre com referência à dureza da vida, à vida dura que o lavrador, caçador, pescador, seringueiro tem que enfrentar no dia a dia.



a perguntas como “E daí?...”, “Por que você está contando isso?”. Além desse ponto, a narrativa também deve ser “contável”, ou seja, reportar-se a algo novo, extraordinário, que possa chamar a atenção de quem a ouve. Assim, contar algo banal, tal como “*Hoje eu tomei água e almocei. Depois dormi dez minutos...*” parece não apresentar elementos suficientes para chamar a atenção do ouvinte. O contável é aquilo que surpreende, que mexe com a imaginação, que se apresenta como o inusitado, com tom de sobrenatural ou sem ele.

Ao contar, o narrador-contador tem que conquistar seu espaço, prender a atenção do ouvinte e assim possibilitar que a história seja contada. Um bom contador é aquele que sabe seduzir a sua platéia. E quando o ouvinte começa a fazer perguntas, pedir esclarecimentos sobre determinado fato, é sinal de que está atento ao que está sendo contado. Em muitos casos, o silêncio é visto como um problema, em outros, como atenção, reflexões silenciosas. “Pensar com os botões”, como dizem os velhos. Foi o que aconteceu quando se ouviram alguns contadores de Urucureá e Vila Amazonas, raras vezes o/a contador/a era interpelado/a. O silêncio era sinal de que as histórias contadas estavam levando a reflexões profundas, ou mesmo ao medo. E aqui, pode-se lembrar de dona Áurea, com suas perguntas: “*Estão com medo?*”? “*Querem que eu pare?*”. “*Mexer com coisa ruim dá medo mesmo. Ouvir é coisa pra corajoso*”. E ao retornar para casa, lá pelas 22 horas, de canoa a remo, o que se ouviu foi um leve assobio. Segundo um dos acompanhantes, teria sido o boto. Deu medo! Dona Áurea tinha razão.

As histórias contadas nas interações cotidianas levam a outras histórias. Não foi por acaso que ao ouvir as narrativas sobre o Boto ou o Curupira, ficou-se ouvindo outras histórias sobre “visagens” e aparições. Histórias que revelam o perfil de quem as contou. Alguns de habilidade acurada para o ofício, outros ainda aprendizes, mas reconhecem o valor que essas narrativas têm para a sua vida e, a exemplo da personagem descrita por Mendes, demonstram o interesse em ouvi-las e guardá-las para repassar aos outros de sua geração, e assim manter a teia infinita tecida há tempos.

### 1.3.2 – Fiando um conceito

Narrar é tecer um fio que desencadeia acontecimentos, e neles se envolvem personagens em um lugar e em um tempo determinado. Mas mesmo que se tenha a noção do que seja narrar, certamente muitos ainda indagam, o que realmente são narrativas? Ou melhor, o que são narrativas orais? Pergunta que parece até meio fora de lugar, uma vez que desde o primeiro tópico deste capítulo vem-se falando sobre a prática de narrar/contar, no entanto parece válido apresentar algumas considerações dos estudiosos sobre assunto. Vejamos o que alguns teóricos dizem a respeito.

Salvatore D’Onofrio (2007) define narrativa como

(...) todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinado. Nesse sentido amplo, o conceito de narrativa não se restringe apenas ao romance, ao conto e à novela, mas abrange também o poema épico e outras formas menores de literatura<sup>44</sup>.

Sodré (1988) destaca a narrativa como

(...) um discurso capaz de evocar, através da sucessão temporal e encadeada de fatos, um mundo dado como real ou imaginário, situado num tempo e num espaço determinados. Na narrativa, distingue-se a narração (construção verbal ou visual que fala do mundo) da diegese (mundo narrado, ou seja, ações, personagens, tempos). Como uma imagem, a narrativa põe diante de nossos olhos, nos apresenta, um mundo. O romance, o conto, o drama, a novela, são narrativas.<sup>45</sup>

Todorov (2006) considera que a narrativa

[...] se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da “vida” (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: **o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros**. A narrativa nunca obedece a uma ou a outra a força, mas se constitui na tensão das duas (grifos nossos)<sup>46</sup>.

Nas três referências acima, os teóricos apresentam o seu ponto de vista sobre o que entendem por narrativas. Na primeira, narrativa é entendida como discurso, cujos episódios se entrelaçam num tempo e espaço determinados. No

<sup>44</sup> D’ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*, 2007, p. 46.

<sup>45</sup> SODRÉ, Muniz. *Best-Seller: a Literatura de Mercado*, 1978, p.75.

<sup>46</sup> TODOROV, *A estruturas narrativas*, 2006, p. 20-21

segundo conceito, narrativa é sucessão de fatos, quer no plano real, quer no imaginário. Para o autor, os romances, os contos, as novelas são exemplos de narrativa. No terceiro conceito, para Todorov, a narrativa liga-se a história, à sucessão de acontecimentos, que se ligam na relação passado x presente x futuro, construída pela tensão de duas forças. Para o autor, narrativa é história e discurso: ela é história porque remete a uma realidade, a acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real; é ao mesmo tempo discurso, pois existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor ou um ouvinte que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los. A narrativa estrutura nossa forma de ver o mundo, a arte imita a vida e vice-versa, ou a história recriando a realidade.

Todorov destaca o fato de que, na narrativa, o momento presente não ser aquele em que os fatos narrados aconteceram, mas ser um tempo passado, um tempo que fala dos fatos guardados na memória, memória esta que, para Zumthor (1993), possui dupla função: “coletivamente fonte de saber e, para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la”<sup>47</sup>.

É na esteira do pensamento de Zumthor que este trabalho considera as narrativas orais contadas pelo(a)s pescadore(a)s, caçadore(a)s, seringueiro(a)s das comunidades de Vila Amazonas e Urucureá. Narrativas que nascem da memória, que remetem a fatos passados, alguns de um passado não tão próximo: “*No tempo dos meus avós...*”, “*Quando eu era mais jovem...*”, disseram eles num relato quase poético, traduzido em voz, olhar e pausa, num ritmo marcado pela voz poética que Zumthor considera profecia e memória, voz que junta os acontecimentos e os transforma em histórias de vida construídas pelo tempo. Um tempo que é guardado na memória, que é trazido à lembrança pela força da solicitação que se contasse uma história sobre o Boto ou sobre o Curupira. Tempo esse marcado pelas constantes pausas, pelos olhares profundos que buscavam na lembrança um ontem que viesse representar hoje algo que já não faz sentido, mas que evoca momentos de um “tempo bom”. E nessas pausas, muitas delas prolongadas, aprende-se que o silêncio fala e ensina.

---

<sup>47</sup> ZUMTHOR, *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, 1993, p. 139.

Narrativas orais são narrativas da “vida”, como destaca Todorov, mas são também histórias de vida. São tesouros semeados na mente de quem um dia as ouviu. Não começam geralmente com aqueles “Naquele tempo...”, “Numa terra tão distante...”, ou “E foram felizes para sempre...”, porque são histórias cujas personagens são os próprios contadores, ou parentes próximos. São histórias que, como disse seu Martinho, “Aconteceu comigo...”.

As narrativas orais se estendem para além das palavras de seu contador/(en)cantador, como além vão os mistérios dos rios e das matas amazônicas. Elas se constituem no verbal, no musical e no gestual. Elas revelam um sem-fim de histórias fiadas, tecidas, entrelaçadas no tempo e permanecem até hoje ensinando e encantado. Ensinando sobre a vida, contando sobre os modos de vida nas vozes simples como as de dona Áurea e seu Martinho, que tecia sua malhadeira enquanto tecia suas histórias numa habilidade que o tempo lhe conferiu em segredo. Vozes que traduzem experiências colhidas nas idas e vindas dos seringais, das pescarias e das caçadas. Vozes poéticas, que, para Zumthor, diferenciam-se das vozes cotidianas: “As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único.”<sup>48</sup>

Lada Ferreras (2007), em comentário sobre narrativas orais, considera-as “um tipo específico de literatura que compartilha traços próprios da narrativa juntamente com o teatro”, também chamado “de relato breve tradicional dentro de um vasto campo do folclore literário”<sup>49</sup>. Para o autor, o discurso da narrativa oral é próprio do texto narrativo, porém esse tipo de narrativa caracteriza-se como um gênero literário muito próximo do gênero dramático, uma vez que o processo de comunicação daquele também se constitui na representação, assim como no teatro atenta-se para o *ver* e o *ouvir*, nas narrativas orais ocorre o mesmo e de modo dinâmico, com a diferença de que no teatro a relação é menos estreita entre público e ator, enquanto nas narrativas orais, no ato de contar, essa relação é mais íntima, mais próxima, face a face.

Barthes (2008) tece o seguinte comentário sobre narrativas:

---

<sup>48</sup> ZUMTHOR, *A letra e a voz: a “literatura” na medieval*, 1993, p. 139.

<sup>49</sup> LADA FERRERAS, *O processo comunicativo na narrativa oral literária*, 2007, 22pp.

Inumeráveis são as narrativas do mundo. (...) a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, na pintura (...) no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação.<sup>50</sup>

Barthes vê a narrativa numa acepção ampla, que engloba tanto o verbal quanto o não verbal. Para o autor, não se pode pensar em narrativas, em histórias, sem se pensar na ligação que existe entre o ser humano e a própria arte de contar histórias: “a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativas; todas as classes, todos os grupos humanos têm narrativas...”<sup>51</sup>

Nas narrativas orais, o processo de comunicação é a representação mediada pela voz do contador; nesse processo há uma relação de interdependência entre contador-ouvinte, ou entre o público, a platéia, como os teóricos preferem rotular. Essa representação, ainda pouco estudada quando se fala em narrativas orais, talvez pelo motivo de os trabalhos desenvolvidos sobre o assunto tenham se pautado a partir de narrativas transcritas, constitui-se na dinamicidade, pois uma história não é contada por uma mesma pessoa, e em um mesmo lugar. Na narrativa oral, o entendimento dos fatos se faz pela *performance* do contador. Daí ele precisar se utilizar de recursos capazes de fazer com que o ouvinte, além de entender o que está sendo contado, possa também ter interesse pelo relato, por isso as expressões faciais, gestos, mímicas, são necessários. São esses recursos que dão “vida” à história, que tornam visíveis, ou por que não dizer, tornam os fatos bem mais próximos de quem os ouve.

Para Zumthor (1997) a *performance* implica

(...) um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. (...). É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: voz proclama emanação do nosso ser. (...) É por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. 2008, p. 19.

<sup>51</sup> BARTHES, Roland. *Op. cit.* p. 19.

<sup>52</sup> ZUMTHOR, *Introdução à poesia oral*, 1997, p.157.

Na narrativa oral o *contar* é necessário, mas o *mostrar* também exerce ponto importante. É Por isso que o trabalho com narrativas orais torna-se uma tarefa desafiadora, porque o texto, antes de transcrito, é um texto oral, com marcas próprias desse tipo de discurso, tais como expressões faciais, gestos e mímicas presentes no ato do contar. Há que se levar em conta que o discurso oral, quando transformado em discurso escrito, pode se tornar incompreensível, ou até mesmo incoerente, porque nem sempre o escrito consegue traduzir aquilo que no oral tem um significado, os sentidos das palavras requerem conhecimento da vida cotidiana dos moradores e do lugar de onde se colheram as histórias.

Paul Zumthor,

Quando o índice de oralidade depende de algum caráter próprio de um texto, colocam-se delicados problemas de interpretação. (...) Assim se dá nas pesquisas de tradição oral, que concluem pela influência de uma transmissão oral (...)<sup>53</sup>.

Em vista disso, nome de lugares, de pessoas e acontecimentos muitas vezes citados pelo contador são elementos que ajudam no desenvolvimento da história.

Ao contar um caso, uma história, o contador organiza o material linguístico, dispõe da voz, do conhecimento do mundo narrado, estabelece a ordem dos fatos e escolhe as palavras que parecem mais adequadas para contar a história. Através de elementos paraverbais, a palavra adquire valores que se sobrepõem aos linguísticos e nascem da dicção e da entonação. Os gestos, as expressões corporais e os movimentos exercem influência sobre o significado das palavras, abrindo um novo campo de significação, que confirma ou rejeita os expressos por meio da linguagem.

A aproximação da narrativa oral do teatro ocorre pelo fato destes dois utilizarem recursos muito próximos: o ator vale-se de mímicas, gestos, corpo e voz para representar, o contador de histórias também utiliza os mesmos recursos, porém no teatro o espaço é marcado, o cenário, a iluminação, o vestuário ajudam o espectador a entender o que está sendo contado; já o contador de histórias dispõe

---

<sup>53</sup> ZUMTHOR, *A letra e a voz: a "literatura" medieval*, 1993, p. 43.

apenas de si mesmo para fazer com que os fatos sejam representados da melhor forma possível.

Ao referir-se ao discurso da narrativa oral, Lada Ferreras tece o seguinte comentário:

El discurso de la narrativa oral literaria se presenta como un discurso narrativo, en donde el narrador (...) organiza todo el material lingüístico, dispone de la voz, de los conocimientos del mundo narrado, establece el orden de los hechos y elige las palabras que considera más adecuadas para contarnos la historia; pero además puede ceder la palabra a los personajes y hacer que éstos establezcan un diálogo entre ellos.<sup>54</sup>

A natureza das narrativas orais envolve um tipo de comunicação que se diversifica em vários níveis: um contador, que também assume papel de ator, e que conta uma história a alguém, a uma platéia, que, por sua vez, ouve e também pode participar quando achar necessário. Também, percebe-se o monólogo do contador e, às vezes, o diálogo das personagens. Monólogo, porque diante dos ouvintes o contador sente-se sozinho na responsabilidade de contar a história, embora saiba que o ouvinte pode intervir no momento que desejar.

Com relação ao diálogo das personagens, é possível se perceber quando elas fazem parte dos fatos, no caso das narrativas sobre o Boto e o Curupira, o contador não dá voz a elas porque a atuação dessas personagens se dá apenas como objeto dos fatos, o que se percebe são vozes de companheiros do contador, que ele recupera no momento em que ele vai lembrando os acontecimentos e contos. Assim, o contador é também personagem.

A maioria dos diálogos nas narrativas orais é informativa, aqueles através dos quais o contador se vale para oferecer ao ouvinte uma informação sobre determinada situação relacionada aos personagens, localização de tempo e espaço, até mesmo reflexão sobre alguma lição de vida. Para o contador, determinar onde aconteceram os fatos que desencadeiam a história que conta é tão importante quanto lembrar nomes de pessoas e descrever a situação que vivera. Pessoas, locais, fatos que entrecruzam na história não são apenas acessórios, são, de tal modo, indispensáveis para a condução do fio narrativo.

---

<sup>54</sup> LADA FERRERAS, *O processo comunicativo na narrativa oral literária*.

Lada Ferreras afirma que nas narrativas orais, assim como no teatro, ocorre aquilo que ele chama *diálogo primário*, a interação entre o contador e o ouvinte, que se dá principalmente no início da contação de história ou da apresentação teatral e se prolonga mediante diversos elementos, tais como o entusiasmo, manifestação de aprovação, ou reação negativa do ouvinte/platéia por não entender determinada situação.

La narrativa oral literaria establece relaciones dialogadas y dialógicas en sus diferentes niveles de comunicación. Los personajes representados por el actor-narrador pueden comunicarse por medio del diálogo, o al menos, de manera dialogada. Existe, también, un proceso dialógico que se establece entre el emisor o la cadena de emisores y los espectadores. Pero en un paso más, puede incluso establecerse una comunicación dialogal durante la representación entre el actor-narrador y el espectador — dentro del ámbito escénico envolvente —, en un verdadero proceso interactivo, que no se da en ningún otro género literario.<sup>55</sup>

Para o autor, a narrativa oral necessita de um público, que não permanece passivo, como acontece no teatro. Nesse tipo de discurso, a interação entre contador/ouvinte é necessária. Nesse intercâmbio de experiências, percebem-se o discurso e a verbalização feita pelo narrador; o argumento, que daria conta do conteúdo do discurso, da história e história, que corresponde o desenrolar dos eventos de fatos.

Com relação à ação, na narrativa oral acontece assim como na novela. “La novela cuenta una historia ficcional al igual que el relato oral literario, por lo que no existen motivos que impidan llevar a cabo el análisis de ambos textos con el mismo método para identificar las unidades de la narración”<sup>56</sup>. Esse aspecto presente nas narrativas orais tem tido papel de destaque no estudo da narratologia, responsável por identificar as unidades que desempenham uma função na trama e, em seguida, especificar as relações entre eles e a disposição em que estão localizadas.

As narrativas orais são um meio de comunicação que requerem uma postura ativa do contador, pois, diferente do que ocorre no texto escrito, não há um processo passivo entre o leitor e a história lida. No contar, a ação se desenvolve através da *performance* do contador, que se encarrega de dar vida aos fatos e deixar que o ouvinte possa entrar no mundo narrado. Há, portanto, uma

<sup>55</sup> LADA FERRERAS, *O processo de comunicação na narrativa oral literária*, 2007, 22pp.

<sup>56</sup> LADA FERRERAS, *idem*.



comunicação interativa: o contador conta seu caso, o ouvinte ouve, mas também pode interagir. Neste sentido, não apenas o contar, mas o *como* contar se tornam responsáveis no processo comunicativo. Neste caso, saber contar passa a ser sinônimo de experiência.

A narrativa oral é uma comunicação imediata, *in praesentia*, ela une contador e ouvinte num processo de interação que não acontece em nenhuma outra forma de comunicação literária. Nela ocorre o que Lida Ferreras chama de transdução, processo pelo qual acontece a mudança de função de um dos sujeitos: o receptor pode se tornar emissor, apresentando a leitura do que viu ou ouviu, desenvolvendo o que podemos chamar de recriação.

No processo de transdução, o texto oral torna-se a verbalização do discurso em si mesmo; nela ocorrem duas vertentes: a primeira é a transmissão de um texto e a segunda é a transformação.

Nas narrativas orais há outros elementos, tais como tempo e espaço, e, necessariamente, o narrador e personagens, dos quais se tratará nos capítulos posteriores, pois o objetivo neste capítulo foi destacar a importância da literatura popular oral, destacar a oralidade como processo agregativo entre o ontem e o hoje, e, conseqüentemente, refletir sobre as narrativas orais nas relações sociais humanas, seu valor na construção de saberes, da troca de experiências, do encontro entre a voz que invoca poética do passado e a voz poética que canta/conta no presente as memórias de homens e mulheres de ontem e de hoje.

## 2 - NO TEMPO DOS MEUS AVÓS, NO MEU TEMPO: O CONTADOR, A *PERFORMANCE* E A MEMÓRIA

### 2.1 – O contador/(en)cantador/poeta: vozes de ontem e de hoje

Escondido entre os rios e a floresta, envolto nas lembranças que o tempo lhe conferiu como título e como o espelho fiel que reflete as histórias de vida, ou histórias da vida, o contador é uma personagem singular nas narrativas orais populares. Seu ofício vem de muito tempo, e sua habilidade na arte de contar se assemelha à agilidade com que manuseia a rede para a pesca ou os apetrechos para a lavoura e para a caça. Homens e mulheres, senhores respeitados nas comunidades. A última palavra na resolução dos problemas familiares. Suas histórias apresentam muito das experiências adquiridas nas idas e vindas do trabalho do roçado, da pesca e da caça. São mais que um simples caso. São experiências relatadas em forma de aconselhamento. Benjamin destaca que as histórias contadas pelos narradores traduzem conhecimento e sabedoria. “O narrador é um homem que sabe dar conselho. [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria”<sup>57</sup>. E sabedoria, para Benjamin, é o lado épico da verdade, diz-nos ele, uma verdade eterna, a verdade da tradição, a verdade que liga uma comunidade sobre a Terra, que liga a vida dos vivos à vida dos mortos. Mas, se contar uma história pode ser entendido como prática de aconselhamento, então ouvi-las pode ser entendido como um momento quase sagrado. “*Contar histórias de dia não pode, dizia minha avó. Quem conta história de dia cria rabo de cotia*”, foi o que se ouviu de dona Áurea. Talvez, muito mais do que credices ou força da imaginação dos velhos, o dia parece não trazer momentos de inspiração para os contadores. Eles viveram as experiências do encontro com o Boto ou com o Curupira, ou com outro ente das florestas e dos rios, na maioria das vezes de dia, durante os trabalhos de caça ou da pesca, da lavoura ou no meio do seringal, na ida do trabalho para a casa, ou da casa para o trabalho, mas reservam a

---

<sup>57</sup> BENJAMIN, Walter. *O narrador*. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, 1994, p. 200.

noite para transformá-las em prosa poética e contar a quem queira ouvi-las. É à noite, nos intervalos das atividades rotineiras, que se podem contar as experiências tecidas durante o dia. A vida nas comunidades do interior do Pará segue o ritmo do trabalho dos moradores. Sobra pouco tempo para se tecer experiências vividas durante o dia. À noite, mesmo no trabalho da limpeza de mandioca, foi o momento em que se ouviram atentamente os causos sobre o Boto e sobre o Curupira. Contadores como seu Martinho, dona Luzenira, seu Zimar e dona Áurea sabem a arte de contar. Eles têm a autoridade que o tempo lhe conferiu como troféu da maturidade. E essa autoridade se concretiza através da sua *performance* quase poética traduzida pelos gestos e por meio de outros recursos que se fazem presentes pela apropriação da vocalidade<sup>58</sup>. Zumthor (1993) nos lembra que “quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz por si só, lhe confere autoridade”<sup>59</sup>. Essa autoridade conferida pela voz, cuja linguagem Fernandes (2007)<sup>60</sup> chama de hipercodificada, constitui o misto conjugado por mecanismos típicos da poesia oral, tais como as expressões faciais, silêncios, ruídos, entonação.

Nos seus estudos sobre a *performance*, Frederico Fernandes considera-a “um momento de fascínio, articulada pela mistura de códigos e diversidade linguística, envolvendo não somente pela fábula, mas também pela maneira como é transmitida.”<sup>61</sup> É reunindo esse conjunto de mecanismos corporais, muitos deles unicamente seus, que os contadores cantam/contam seus causos como quem tece a poesia da vida em forma de conselho. Segundo Busatto, “o contador narra para se sentir vivo, para transformar sua história pessoal numa epopéia, uma narrativa essencial”<sup>62</sup>. Benjamin lembra ainda que “seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo”<sup>63</sup>.

Conhecido por diferentes nomes: *rapsodo* para os gregos; *griot* para os africanos; *bardo* para os celtas, *cuentero popular* para os argentinos e uruguaios; *contadores* ou *narradores* para os brasileiros, essa personagem importante no seio

<sup>58</sup> Zumthor (1994) considera adequado apropriar-se do conceito vocalidade ao invés de oralidade, posto que, para ele, vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso e, na voz e pela voz, se articulam as sonoridades significantes.

<sup>59</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A "literatura medieval"*. 1993, p. 19.

<sup>60</sup> FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz e o sentido. Poesia oral em sincronia*. 2007, p. 24.

<sup>61</sup> FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*, 2002, p.28.

<sup>62</sup> BUSATTO, Cléo. *A arte de contar histórias no século XXI. Tradição e Ciberespaço*. 2006, p. 17.

<sup>63</sup> BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, 1994, p. 221.

das comunidades do interior do Pará, e também do Brasil, cujo fim Walter Benjamin decretara um dia, continua encantando quem o ouve e traduzindo aquilo que aprendera de ouvido através dos lances dos outros contadores que, como os galos de João Cabral de Melo Neto, tecem a teia poética que recheia o imaginário popular através dos causos sobre o Boto e o Curupira e sobre tantas outras personagens que compõem o vasto repertório dos contos populares. Seu Lucivaldo, dona Zuíla e dona Luzenira representam as vozes dos contadores que um dia teceram as histórias que, de ouvido, foram gravadas não apenas na memória, mas também no coração. Eles reproduzem o que ouviram. Tentam manter as histórias do modo como receberam. Não são as personagens dessas histórias, por isso fazem questão de enfatizar *“Bem, a história é a seguinte... realmente não aconteceu comigo, aconteceu com um primo meu... e nessa época... inclusive ele está vivo ainda...”*<sup>64</sup>, como enfatiza seu Lucivaldo. *“Olha, eu vou contar essa história que eu aprendi quando eu ainda era menina... um caso que contaram pra mim”*<sup>65</sup>, lembra dona Zeneide. Para Fernandes (2007),

a “presença do outro” numa narrativa não desqualifica nem apaga do próprio sujeito que a engendra. As situações em que se empresta o corpo à narrativa (gesto, entonações, onomatopeias, 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<sup>66</sup>.

Pode-se referir aqui a dois tipos de contadores. O primeiro é aquele que se pode chamar de contador tradicional, que conta de improviso, que não dispõe de aparatos que o ajude na encenação da história, tais como microfone, cenário, roupas, ambiente quase teatral apropriado para reunir pessoas interessadas em ouvir e a ver as versões modernas dos contos populares. Esse contador tem como seu aliado o baú das cenas guardadas: a memória. Memória que revela detalhes íntimos da vida do contador. Memória que junta o improviso com a realidade cotidiana do contador. Memória que tem como aliada a lembrança e se torna o porto seguro do contador quando delas necessita para relatar seus causos. No fio da memória vêm informações sobre o lugar, sobre o comportamento social de uma época não tão distante, mas que difere da nossa atual. Benjamin destaca que o

---

<sup>64</sup> NARRATIVA 2.

<sup>65</sup> NARRATIVA 5.

<sup>66</sup> FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz e o sentido*. Poesia oral em sincronia. 2007, p. 49.

contador “mantém sua fidelidade a essa época, e seu olhar não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável”<sup>67</sup>.

Outro tipo de contador é aquele conhecido como contador contemporâneo, o contador pós-moderno. Esse que usa todas as técnicas capazes de transformar a sua contação em um espetáculo de narração oral. O contador contemporâneo tem a prática de contar histórias não mais como uma arte, aprendida de ouvido, mas como uma atividade através da qual recebe pagamento para promover o espetáculo cênico. Esse contador que, segundo Busatto,

agenda e se prepara para a sua apresentação, ajusta-se ao espaço físico, muitas vezes usa um figurino que o caracteriza enquanto personagem-narrador aguarda o público entrar, e só então inicia o espetáculo, em alguns casos permeado por aparatos cênicos<sup>68</sup>.

Ao contrário do contador tradicional, o contador contemporâneo despe-se de suas experiências pessoais para contar seus causos. Treinado para um propósito específico, o de entreter uma platéia que lhe paga para ouvi-lo, recorre apenas ao roteiro ensaiado. Conta, não o que viveu, mas o que adaptou para contar, ou seja, “transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva de sua existência”<sup>69</sup>. Sua história segue um roteiro que não admite improvisos, não permite idas e vindas. Sua autoridade está nos recursos que utiliza para envolver o público presente: o palco, o cenário, as vestimentas, a iluminação, a voz. “Ele é *performer*, um realizador, um artista. Ele atua numa área muito próxima às artes cênicas”<sup>70</sup>. Esse contador está presente nos centros urbanos, transita nas escolas, nas creches, nas bibliotecas, nas empresas filantrópicas e também nas praças das grandes ou das pequenas cidades. O contador tradicional também assume um papel de *performer*, mas sem contar com os recursos de que dispõe o contador contemporâneo, ele utiliza o que sabe manusear muito bem: o seu corpo, juntando ritmo, gestos e melodia para entreter e ensinar. No entanto, não se pode desconsiderar que ambos, o contador contemporâneo e o contador tradicional, no desempenho de suas habilidades diante

<sup>67</sup> BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, 1994, p. 210.

<sup>68</sup> BUSATTO, Cléo. *A arte de contar histórias no século XXI. Tradição e Ciberespaço*. 2006, p. 30.

<sup>69</sup> SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p.46.

<sup>70</sup> BUSATTO, Cléo. p. 32.

de seus ouvintes, proporcionam o prazer do ouvido e da imaginação que culmina no espetáculo<sup>71</sup>, parafraseando Paul Zumthor.

Silviano Santiago, ao destacar as mudanças que se podem observar com relação ao papel do narrador pós-moderno, endossa o ponto de vista de Busatto e destaca:

o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele narra enquanto atuante.<sup>72</sup>

Distante dos centros urbanos, escondido entre as matas e os rios, está o contador tradicional. Aquele a quem Michel de Certeau<sup>73</sup> reconhece como o herói anônimo que vem de muito longe e é murmúrio das sociedades, porta-voz das gerações passadas. É contador e personagem que brinca com o improvisado e com a experiência que a vida lhe conferiu nos seus dias de lida. É o filósofo que “joga em cena a própria definição de literatura como mundo e do mundo como literatura”<sup>74</sup>. É “figura enigmática da relação que ela mantém com todo o mundo, com a perda de sua isenção e com sua morte”<sup>75</sup>.

Para o contador tradicional, o que ele conta não é lenda, nem conto, nem mito, é a verdade. É verdade porque o que conta se mistura com a sua própria experiência de vida. É verdade porque reconhece no que conta a explicação para os acontecimentos diários. Mesmo ao que ouviu credita a verdade, pois quem o contou é digno de confiança. Sobre isso, lembra Loureiro: “O caboclo, ao narrar, procura fazer-nos crer que conta um fato verdadeiro que, como tal, ele acredita. Espera uma espécie de simpatia da credibilidade. Cita detalhes, é rico nos ‘efeitos do real’”<sup>76</sup>. Para o contador tradicional, a síntese, particularidade da contemporaneidade, é inútil. Ser sintético quando se conta um caso é desmerecer os detalhes que unem

<sup>71</sup> ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. A “literatura” medieval. 1993, p. 57.

<sup>72</sup> SANTIAGO, Silviano. *Op. cit.* p.45

<sup>73</sup> CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. 2008, p. 57.

<sup>74</sup> CERTEAU, Michel, p. 60.

<sup>75</sup> CERTEAU, Michel, p. 61.

<sup>76</sup> LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Meditação e devaneio: entre o rio e a floresta*. In. Somanlu. Revista de Estudos Amazônicos do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, UFAM. Ano 3, nº1/2, jan/dez. 2003, p. 31.

os fios nas narrativas. A síntese “rouba o encanto da história, pois oculta os detalhes, fortes aliados do narrador e construtores do deleite do ouvinte”<sup>77</sup>.

Então o que que eu tenho a dizer sobre o Boto, né? é que muitas vezes as pessoas não acreditam, né? ... que uma pessoa que não está em época, uma mulher, vamos dizer assim, quando ela não está em época de ir no rio, né?... no caso ela esteja menstruada, né? **Às vezes ela não acredita, mas é uma verdade né?**<sup>78</sup>

Bem, a história é a seguinte... **realmente não aconteceu comigo, aconteceu com um primo meu...** e nessa época... inclusive ele está vivo ainda...<sup>79</sup>

Então, nesse tempo.... era no Guajará... aconteceu comigo no Guajará. Aí eu fui pra lá... eu tomava umas pingas nesse tempo. Vendi o cernambi, a borracha lá Jacinto. Conheceste o Jacinto?... então tinha o Jacinto, o Nhuca, Pedro Pimentel. Conheceu o Nhuca e o Pedro Pimentel? – marido de dona Corinta... então eu vim de lá... vendi minha borracha lá pro Jacinto e fui comprar carne que tinha sobrado lá da festa da Salvação, lá no Guajará (aponta os braços na direção do Guajará). Aí eu cortei umas bananas lá no terreno e deixei lá e fui pra lá... Isso era no mês de agosto que faziam a festa de N. Sra. da Salvação. E aí que quando nós... tinha aquele cacoad grande que tinha aí no Manoel Viana, na subida né... Naquelas mangueiras que estão tudo vivas ainda... aí era escuro. Não tinha casa aí... não tinha do seu Joaquim, não tinha do Jaime, não tinha do Chico Miranda... tudo por lá não tinha casa não. Aí anoiteci pra lá... e aí no que anoiteci eu cortei os cachos de banana, deixei lá de prontidão, que quando eu viesse lá de baixo eu agarrava.... e de lá comprei o que eu tinha que comprar, comprei a carne, emprestei um terçado lá da Maria do Carmo... Até hoje não sei por onde está esse terçado... (risos) E olhe... aí eu vim... Não, quando eu vim lá da taberna que eu emprestei o terçado... aí eu cortei a banana, ajeitei bem.. ainda voltei lá pra entregar o terçado e porrada de novo (gestos que descrevem beber novamente, tomar pinga), com o perdão da palavra... aí voltei de lá já era de noite. Aí a cachaça me pegou... aí tinha um boto que vinha de lá do Itapeua... o boto falou pra mim que tinha vindo de lá... e como era luar assim... meio luar... o sono deu e eu arriei lá. Aí dormi... dormi... que quando eu me acordei com aquela voz: Vumboooooora... aí eu me espantei... aí eu olhei assim... mas era um homem dessa grossura assim (faz o gesto com as mãos para indicar o tamanho do homem), mais ou menos... o cinturão chegava a brilhar... toda a roupa dele brilhava... Aí eu meio zozado da cabeça: Jaime, tu já vai? Ele disse já.... não, não... não me respondeu... Me espera, Jaime que eu vou contigo... Que nada, foi embora... e eu chamando pelo nome do Jaime, chamando... aí eu carreguei o paneiro de carga, a saco com carne e a saca de banana... e quando eu cheguei ali no toco preto, pra cá, o vento estava no mato... estava danado de forte... era mês de agosto... aí me deu medo... já tinha passado mais a força da pinga... aí eu disse mas esse não é o Jaime... Deixei lá e voltei... De lá, bem na encruzilhada que vai pra Vila Amazonas agora, que vai lá pro Guajará, enxerguei aquela luz... era o Manoel Viana... só quem tinha rádio lá naquele tempo era o Basílio Guimarães... então ele estava pra lá escutando rádio.... e naquela hora deu de ele vim de lá e nos se encontramos lá... tarde hora da noite já. Aí eu chamei ele e ele me respondeu pra lá Mas rapaz o que tu está fazendo por aqui a uma hora dessas? Aí eu contei o que tinha me acontecido. E ele rapaz e agora, tu vai ou tu fica? E eu rapaz, tu me arranja essa piraqueira

<sup>77</sup> BUSATTO, Cléo. A arte de contar histórias no século XXI. Tradição e ciberespaço. 2006, p. 61.

<sup>78</sup> NARRATIVA 10.

<sup>79</sup> NARRATIVA 2.

que tu tem, que eu vou me embora pra casa. Rapaz eu te arranjo, mas tu ainda vai lá em casa buscar uns fósforos e amanhã tu vem trazer a piraqueira que eu preciso. Tá... Aí eu fui lá na casa dele, me ajeitou a caixa de fósforo, peguei a piraqueira<sup>80</sup> e vim me embora... e era o boto que vinha de lá e quando chegava aí na boca da estrada (indica a direção da estrada com a cabeça) ele dava um assobio... chegava pra cá ele dava outro (movimenta a cabeça para indicar a direção do “pra cá”) e assim ele ia assobiando até lá na beira de fora e quando era de madrugada ele tornava a passar.<sup>81</sup>

O contador tradicional, ao contar seus causos, atua como ponte que liga o passado ao presente, o visto e o vivido, o dito e o ouvido. Mais importante do que contar é aprender com o que se ouve; é ensinar com o que se conta. Daí se dizer que, para o contador contemporâneo, contar tem como fim o entretenimento; é um ofício que se tece mediante o deleite da plateia que lhe assiste. Mas, para o contador tradicional, contar um caso é espalhar sementes. É permitir que quem o ouve possa embebedar-se dos detalhes que são descritos através das pausas constantes, das repetições, das improvisações necessárias para que a história tenha o fim desejado. O contador tradicional não conta por contar. Ele conta porque quer manter vivas a sabedoria e a memória dos que um dia souberam entretê-lo aconselhando-o. “A relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade de reprodução”<sup>82</sup>. Ou seja, retém o que se ouve para se ter a possibilidade de se ligar ao prolongamento, à corrente, das histórias na vida, para se ligar aos mortos e aos que estão vivos.

O contador, no momento em que fala, exerce sobre o ouvinte o poder de sedução, desviando atenção para as cenas que remetem a momentos importantes de sua vida. Assim, a linguagem, a partir da razão narrativa, registra contornos presentes na fala dos sujeitos, demonstrando o acontecido nas dobras do tempo, como um evento que se caracteriza pelo pressuposto da verdade vivida. As pausas, o olhar que foge do presente e busca refletir um tempo distante, as elipses, as repetições acenam para a existência de um texto, o qual Zumthor nomeia como “texto-espelho”, que “fala da própria voz que o carrega [e] comporta seus próprios *índices de oralidade*”<sup>83</sup>. E, “sob a magia do desempenho do dizer e da escuta, do

<sup>80</sup> Espécie de lanterna feita de lata, utilizada nas caças e pesca.

<sup>81</sup> NARRATIVA 8.

<sup>82</sup> BENJAMIN, Walter. *O narrador*. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, 1994, p. 210.

<sup>83</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. A “literatura medieval”. 1993, p. 35.



que se fala ou se omite, do que se capta ou não”<sup>84</sup>, o contador/intérprete/conselheiro cinge as marcas de suas histórias no tempo em que parar para ouvir é raridade.

### **2.1.1 – Vozes anônimas: seringueiros, pescadores - contadores em cena**

Para se desenvolver este trabalho e se coletar as histórias sobre o Boto e o Curupira, não se poderia recorrer a ninguém melhor do que os homens e mulheres que vivem em contato direto com os rios e as matas; lugar onde tiveram e ainda têm suas experiências com os entes dos quais falam com reverência e temor ao mesmo tempo. Homens e mulheres simples, pescadores, seringueiros, farinheiros que dispuseram do seu tempo para contar sobre o que sabem e sobre o que conhecem muito bem. Para eles, contar traduz-se como um momento de contemplação, um retorno ao passado resgatado por detalhes que a força da situação requereu que viessem à tona. E, entre os tantos contadores que se escondem nas matas, entre os rios Amazonas e Arapiuns, nas pequenas comunidades de Urucureá e Vila Amazonas, encontram-se dona Áurea Pereira, dona Evangelina Guimarães, dona Luzenira Gamboa, dona Zeneide Tapajós, dona Zuíla Fonseca, senhores Lucivaldo Costa, Martinho Pereira, Martiniano dos Santos, Raimundo Tapajós, Petronilo Tapajós e Zimar Tapajós. Foi por meio desses contadores que se ouviu sobre as manias e as façanhas do Curupira e do Boto. Foi por meio das vozes poéticas desses contadores que se soube que “pinga” é também bebida do Curupira e “porronca”<sup>85</sup> é o objeto de troca para quem quer se achar no meio da mata.

Optou-se por ouvir os moradores com idade acima de sessenta e cinco anos. No entanto, no decorrer da pesquisa, ouviram-se tantos outros contadores de diferentes idades e uma dezena de histórias, que, por força do objetivo deste trabalho, não puderam ser transcritas, mas ao ouvi-las se pode perceber o rico repertório dos moradores e se pode entender por que a Amazônia é um espaço com sua diversidade cultural ainda a ser compreendido, estudado e revelado nas

---

<sup>84</sup> FERREIRA, J. P. A medida de Paul Zumthor. In. ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997, p.6.

<sup>85</sup> Cigarro feito com tabaco, enrolado em papel, chamado pelos contadores como “papelinho”, ou em folha seca de bananeira.

academias. Péricles Moraes tem razão ao afirmar que a Amazônia não é assunto para pessoas medíocres. Segundo ele,

o escritor precisa ser dotado de um talento verdadeiro, auxiliado por todas as forças do espírito e da vontade, além de possuir, simultaneamente, a faculdade de perceber, de um só lance, as circunstâncias particulares e sensíveis que lhe explicam as influências passadas e presentes. Ademais, cumpre saber fixar-lhe, como pintor, as transformações fugitivas de seus espetáculos, o efeito dos seus violentos cenários, o mundo de ideias secretas que a vertigem de suas águas e o assombramento de suas florestas despertam em nossa imaginação.<sup>86</sup>

Ouvindo os inúmeros causos nas noites frias, na escuridão da floresta, sob a luz das lamparinas, vez por outra escutando os barulhos estranhos que ecoavam das entranhas das matas, foi que se pode perceber tão pouco do muito que a natureza pode revelar em sintonia com a sabedoria dos pescadores e seringueiros. Homens que, em muitas de suas histórias, afirmaram ter enfrentado situações adversas, muitas delas sozinhos, no momento da caça ou da pesca. Por acreditar que os contadores mais velhos poderiam ser os melhores colaboradores para este trabalho – “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”<sup>87</sup> -, pelo fato de eles terem experiências de vida nas comunidades, de possuírem um repertório de histórias que os torna os “guardiões” da memória dessas comunidades, por serem reconhecidos como homens de experiências de vida, é que os idosos entram em cena neste trabalho. Também por se compartilhar do pensamento de Ecléa Bosi, que considera os mais velhos pessoas que possuem

uma história social bem desenvolvida: elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas; elas já viveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis: enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a uma pessoa de idade.<sup>88</sup>

O contato com os contadores se deu, em princípio, de forma reservada, numa conversa de bastidores, tentando-se “arrancar” o ouro de suas gargantas. “*Não sei contar. E mesmo que eu conte, muitos não acreditam*”, foi o que se ouviu do senhor Zimar. “*Esses juvenzinhos de hoje não acreditam mais nas histórias dos*

<sup>86</sup> MORAES, Péricles. Os intérpretes da Amazônia. 2001, p. 19.

<sup>87</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. 1994, p. 198.

<sup>88</sup> BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. Lembrança de velhos. 1994, p. 60.

*antigos. Não querem mais ouvir o que a gente aprendeu dos antigos, dos nossos antepassados”, disse dona Áurea em tom de desabafo. “Os antigos contavam. E essas histórias eu aprendi com eles. Eu cresci ouvindo essas histórias. Os de hoje dizem que é coisa de velho, mas pra mim é a verdade. Ainda hoje acontece”, destaca dona Evangelina. Seu Martinho destacou o tempo das farturas, o tempo da sua juventude. “O que eu vou contar é do tempo em que eu era juvenzinho; um tempo em que a caça e a pesca eram fartas. A cotia e a paca vinham comer aqui na beira do terreiro”.*

O depoimento de dona Evangelina e de dona Áurea, assim como dos outros contadores que se ouviram, destaca a importância dos relatos dos antigos. As experiências deles servem como elo para se contar as experiências de hoje. Muito do que se conta hoje reflete o que outros viveram no passado. O dito se exprime no vivido. E ao se contar o que se ouviu, faz-se uma ligação do presente com o passado por meio de reverência. A autoridade de quem um dia teceu as histórias para os que hoje contam se mantém viva. Percebe-se o respeito pelos antigos. Lembrar o que os antigos contaram é permitir a existência da sabedoria tecida no tempo. Eliade lembra que “ignorar ou esquecer o conteúdo dessa ‘memória coletiva’ constituída pela tradição equivale [...] a um ‘pecado’, a um desastre”<sup>89</sup>. Saber como se proteger dos perigos das matas e dos rios requer conhecimento e sabedoria. Esse conhecimento se firma através dos relatos dos antigos, daquilo que o avô, a avó, o tio, o pai, a mãe ou alguém próximo contaram aos de hoje. As narrativas contadas revelam não apenas detalhes sobre as personagens Boto e Curupira, mas também celebram a memória dos que contaram para os que hoje ainda contam. Segundo Malinowski (*apud* Eliade),

essas histórias constituem para os nativos a expressão de uma realidade primeva, maior e mais relevante, pela qual são determinados a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade. O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los<sup>90</sup>

Eliade segue a esteira do pensamento de Malinowski, e destaca a importância de se voltar à memória dos antigos e unir à teia de suas experiências quando se conta uma história. Para Eliade,

<sup>89</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 2010, p. 112.

<sup>90</sup> MALINOWSKI, *Apud* ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 2010, p. 23.

através da repetição periódica do que foi dito *in illo tempore*, impõe-se a certeza de que algo existe de uma maneira absoluta. Esse “algo” é “sagrado”, ou seja, transumano e transmudano, mas acessível à experiência humana.<sup>91</sup>

Para se chegar até os contadores, a indicação dos moradores das comunidades foi necessária. Foi por meio de pessoas como seu Lucivaldo que se chegou a dona Áurea, a dona Zuíla e a dona Zeneide. Por meio da conversa, de início familiar, com os moradores, tentando-se chegar ao assunto principal, que se estabeleceu o primeiro contato, antes de as histórias serem ouvidas e gravadas. Muita conversa, muitas histórias interessantes surgiram nesse entretempo. E, entre um caso e outro, foram-se contando e se ouvindo as experiências com o Boto e com o Curupira, na maioria das vezes contadas à noite, no momento da “raspagem” da mandioca ou depois do jantar. O dia, para os contadores, é reservado para o trabalho “duro” na roça, nos seringais e na pesca. Procurar alguém de dia para contar um caso é perda de tempo, porque ao amanhecer, mesmo antes de o Sol despontar, eles se deslocam para os seus locais de trabalho; locais esses chamados por eles como “centro”: o lugar de trabalho, onde se ergueu uma pequena casa preparada para se passar o dia ou a semana. “*Aqui eu passo parte da minha vida. Daqui tiro o sustento da minha casa. Quando estou aqui eu esqueço das coisas lá de fora*”, segredou dona Áurea. Nesses centros, escondidos no meio da mata, que se ouviram as histórias de vida. Histórias que não se pautaram apenas nos relatos sobre o Boto e o Curupira, mas sobre fantasmas, aparições, lobisomens, encantados. Histórias que pareciam brotar de uma mina guardada a sete chaves. É, também, no centro que os contadores ouvidos viveram suas experiências relatadas em forma de histórias.

### **2.1.2 – Na cadência da voz, na dança das mãos: a *performance* do contador**

Os contadores, cujas histórias fazem parte do *corpus* deste trabalho, exercem atividades variadas: são pescadores, caçadores, lavradores, líderes comunitários. As mulheres pescam, caçam e trabalham nas matas. “*Pescar, caçar e*

---

<sup>91</sup> ELIADE, Mircea. *Op. cit.* p.124.

*derrubar mata para roçado não é só coisa pra macho não. Mulher também caça, pesca e derruba mata. E tem mulher que faz isso muito melhor que homem*”, alertou dona Luzenira, quando questionada sobre o assunto. No dia a dia, exercem atividades comuns para os moradores. Quando o marido está no roçado, a esposa vai para o rio, ou para o lago, “colocar” a malhadeira. É comum ver mulheres pescando às margens do rio Amazonas. No entanto, quando o assunto é contar histórias, os contadores citados anteriormente despontam entre os melhores na visão dos moradores das comunidades onde moram e, então, parecem ser os detentores de uma habilidade incomum, embora relutem contar o que sabem quando são solicitados. Ouvindo-os, descobre-se por que são vistos com respeito por seus conterrâneos. Percebe-se que detêm o domínio da arte tecida desde tempos remotos. O que eles contam mistura-se com a sua própria história de vida. Como eles contam, os faz serem reconhecidos, de modo particular, pelos outros e habilita-os serem os guardiões da memória de suas comunidades. Segundo Fernandes, o contador

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 para atualizar isso com significantes e significados diferenciados.<sup>92</sup>

No momento em que opera a voz e o corpo e interage com quem o ouve, expondo oralmente sua história aos seus ouvintes, o narrador foca uma das particularidades do texto oral, cuja mensagem oral, ao contrário da escrita, oferece-se a uma audição pública, funcionando, porém, no seio de um grupo limitado, posto que, na escrita, segundo Paul Zumthor,

a necessidade de comunicação que a distante não visa espontaneamente à universalidade... enquanto a escrita, atomizada entre tantos leitores individuais, encurralada na abstração, só se movimenta sem esforço a nível do geral, ou melhor, do universal.<sup>93</sup>

A exploração em potencial das narrativas requer um direcionamento para as relações entre o ouvinte e o contador que se dá na *performance* narrativa. Essa *performance* se traduz por meio de vários mecanismos, tais como a entonação da voz, os gestos, mímicas, pausas, ruídos, imitações, mudança de discurso – que

<sup>92</sup> FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz e o sentido*. Poesia oral em sincronia. 2007, p. 56.

<sup>93</sup> ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. De Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 42.

demarca na narrativa a sua fala ou a fala do outro. Percebem-se também pausas em que se permite ao ouvinte a intromissão para retificações ou informações omitidas pelo contador. Alguns desses recursos não podem ser transcritos; perdem-se no momento da transcrição, tais como o olhar fixo horizonte, a mudança do timbre da voz ao se utilizar o discurso direto, os gestos com os ombros, entre outros. De acordo com Zumthor,

o intérprete varia espontaneamente o tom ou o gesto, modula a enunciação, segundo a expectativa que ele percebe; ou, de modo deliberado, modifica mais ou menos o próprio enunciado [...] ainda que os costumes reinantes lhe favoreçam de modo desigual as alterações.<sup>94</sup>

Em determinado momento da narrativa, o contador muda o discurso. Ele emprega o discurso direto para assinalar reflexões sobre um acontecimento. Essa mudança de discurso se dá em sintonia com a alteração da voz, com o franzir do rosto, com o olhar que se desvia da plateia e parece buscar algo escondido no além. Nesse momento, o contador parece voltar para si mesmo e convidá-lo a viver aquele momento que um dia vivera. Como se estivesse em transe, paralisa a si e aos que o ouvem. O olhar revela os gestos de leitura do mundo, de um mundo que se manifesta pela linguagem, segundo Samira Chalhub.<sup>95</sup> As pausas que permitem os espaços vazios, as fragmentações constantes, acenam para a existência de um texto cujo suporte é a memória a que se recorre para dar peso às vozes poéticas que, para Zumthor, reúnem “num instante único – o da *performance* -, tão cedo desvanecido, que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total”.<sup>96</sup>

Aí eu fiquei ***pensando...*** (pausa com olhar fixo no horizonte) assim: ***Será alguma coisa que ia me acontecer?*** E aí, mas eu ia andando... Quando eu cheguei mais pra longe empinava a lenha de novo pra frente e eu ia pra frente... parece que aquilo ia me acompanhando. Aí eu me lembrei... digo ***mas será que esse é a Curupira que quer me espantar mesmo? Mas eu vou acabar espantando ela porque eu vou rezar pra ela me deixar.***<sup>97</sup>

Os gestos, movimentos de braços e de mãos, aparecem várias vezes para se determinar a dimensão do objeto ou da personagem a que se refere.

<sup>94</sup> ZUMTHOR, Paul. Idem. p.246.

<sup>95</sup> CHALHUB, Samira. A metalinguagem, 2005, p.6.

<sup>96</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. A “literatura medieval”. 1993, p. 139.

<sup>97</sup> NARRATIVA 3.

aí eu andava com tabaco nessas alturas... eu fiz um cigarro, um porronção **daqueles mesmo grosso** (faz gestos com as mãos para indicar o tamanho do cigarro) e deixei lá no toco do pau...<sup>98</sup>

Aí dormi... dormi... que quando eu me acordei com aquela voz: *Vumbooooooraa...* aí eu me espantei... aí eu olhei assim... **mas era um homem dessa grossura assim**, (faz gesto para indicar o tamanho do homem) mais ou menos...<sup>99</sup>

A localização espacial é também indicada por gestos feitos com os braços, com o movimento da cabeça. O movimento da cabeça aparece em diferentes situações.

vendi minha borracha lá pro Jacinto e fui comprar carne que tinha sobrado lá da festa da Salvação, **lá no Guajará** (aponta os braços na direção do Guajará)<sup>100</sup>.

e era o boto que vinha de lá e quando chegava **aí na boca da estrada** (indica a direção da estrada com a cabeça) ele dava um assobio... **chegava pra cá** ele dava outro (movimenta a cabeça para indicar a direção do “pra cá”) e assim ele ia assobiando até lá na beira de fora...<sup>101</sup>

O contador, ao reproduzir sons emitidos pelas personagens Boto e Curupira, o faz, ou por meio de onomatopéias, ou através da repetição verbal. Na repetição verbal, segue-se uma cadência ritmada que se aproxima do som emitido na mata. Percebe-se a pausa que o contador faz, como se estivesse ouvindo o barulho no momento em que conta, ou marcando o tempo que se passou na ocasião do que se relata. As onomatopéias, os ruídos emitidos pelo contador, são o corpo da palavra e funcionam como artifícios de encantamento e deleite. Através desses recursos desperta-se a imaginação e traz-se para mais próximo do ouvinte o mundo narrado. Esse recurso foi empregado tanto pelos contadores quanto pelas contadoras.

Curupira ia bater a sapopema... tinha sapopema que arriava.... era fatura... então meio dia e seis horas da tarde batia **taan... taan... taan...** era ela.<sup>102</sup>

O primeiro dia que eu fui na roça, de manhã, aí tem um pau grande lá que é o lugar dela mesmo onde ela fica, né? Aí começou a bater pra lá... aí **batia... batia... batia...** tipo assim quem está cacetando no pau mesmo, né.<sup>103</sup>

---

<sup>98</sup> NARRATIVA 7

<sup>99</sup> NARRATIVA 8.

<sup>100</sup> NARRATIVA 8.

<sup>101</sup> Idem...

<sup>102</sup> Narrativa 1.

<sup>103</sup> NARRATIVA 3.

aí o bicho, aquele negócio começou a bater na sapopema do pau pra lá... aí **batia... batia... batia...** e eu ia prum lado e ia pra outro, espiava e não enxergava nada...<sup>104</sup>

Aí **ficou... ficou... ficou...** quando, de repente, subiu aquele rapaz todo de branco. Subiu pra lá e **teve, teve...** aí ele... mas ele vai voltar e quando ele voltou, ele atirou e quando ele atirou, ele se jogou dentro d'água...<sup>105</sup>

Colocou os filhinhos pra dentro cedo, amarrou as portas e entrou...levou um terçado e junto com o menorzinho e juntaram... e amarrou a rede uma perto da outra. **Teve... teve... teve** lá e quando ela escutou foi o barulho dele... o barulho dele que entrava no igarapé e ele entrou e foi no rumo da casa dela que ia pra lá.<sup>106</sup>

Aí deu umas horas assim e eles já estavam meio entretidos lá no espelho, ele foi por trás e pegou lá os dois filhos de Curupira... e as Curupiras se debatiam nos braços dele e faziam **tirititi... tirititi... tirititi...** aí ele trouxe rapidinho as Curupiras lá pro lado do barco onde eles estavam e prenderam dentro de uma gaiola...<sup>107</sup>

Aí de lá calou. Calou e não ouviu mais nada. Que quando ela ouviu foi um barulho no porto que ele fez **fuáááá...**...como se ele puxasse um bote, não? Ela disse: *mas será que foi o Brasilino que já chegou?* Aí ela ficou pensando, que ela não ouviu mais ele. Que quando ela viu... que quando ela viu foi aquele tropé... tropé... chegou no rumo da porta agarrou entrou... **záááá** na porta. Que quando ele entrou, ela disse *quem tu é... é tu desgraçado que já entraste?* Aí ela passou a mão no terçado... quando ela passou a mão no terçado, de volta na porta... aí ela sentiu que ele caiu **toboou** dentro d'água.

No momento em que recorre aos sons, aos gestos, às mímicas, o contador não apenas conduz o olhar de quem lhe assiste para o que está sendo contado, mas também transmite a informação de que aquilo que ele conta realmente existe, realmente aconteceu.

O ouvinte, no momento da contação de histórias, desempenha papel fundamental, uma vez que é ele que avalia de forma positiva ou negativa a *performance* do contador. Essa avaliação se faz por meio de traços como balanço da cabeça, murmúrios, correções, explicações. Nesse sentido, o contador se situa no mesmo espaço e tempo que seus ouvintes. De acordo com Fernandes, o ouvinte desdobra-se em um leitor (cuja criatividade altera o sentido e/ou (re)significa uma narrativa ouvida) e, adiante, converte-se em narrador, cujo acúmulo de histórias e trejeitos de contar fermentam toda uma tradição oral.

---

<sup>104</sup> NARRATIVA 7.

<sup>105</sup> NARRATIVA 10.

<sup>106</sup> NARRATIVA 12.

<sup>107</sup> NARRATIVA 2.



Zumthor destaca a importância da presença de alguém para ouvir o que se conta. Para o teórico francês, a *performance* se processa pelo diálogo, ainda que a palavra esteja apenas com um único participante. A *performance* se estabelece como uma livre troca. “A comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. Eis por que o verbo poético exige o calor do contato”<sup>108</sup>.

Frederico Fernandes, ao pesquisar sobre os causos contados pelos pantaneiros sul-matogrossenses, destaca a importância dos outros contadores nas rodas de histórias. Segundo ele, há uma relação de contágio entre contadores e ouvintes, visto que ambos comungam do mesmo mundo e reconhecem os diversos recursos utilizados pelos contadores.

O “contar histórias” não é função de uma pessoa. Arma-se uma situação na qual o público e narrador comungam de um mesmo mundo, operam códigos comuns, fazem leituras e podem se revezar na imposição da voz. Não se trata simplesmente de falar mais alto, mas saber convencer. A *performance* é, por assim dizer, uma peleja da palavra.<sup>109</sup>

Ao contar suas histórias, os contadores ouvidos diversas vezes se dirigiram ao entrevistador, seja para interrogá-lo se conhecia lugar ou pessoa citados, seja para certificar se sabia sobre algum fato contado por ele. Caso o ouvinte, o entrevistador ou alguém presente fizesse sinal negativo, de desconhecimento sobre algo, o contador se dispunha a esclarecer. Esse esclarecimento se faz necessário para o contador, por isso ele partilha com quem o ouve informações tais como nome de moradores, atividades que eles exerceram, referência a certos lugares e certas atividades religiosas.

Então, nesse tempo.... era no Guajará... aconteceu comigo no Guajará. Aí eu fui pra lá... eu tomava umas pingas nesse tempo. Vendi o cernanbi, a borracha lá Jacinto. **Conheceste o Jacinto?** Então tinha o Jacinto, o Nhuca, Pedro Pimentel. Conheceu o **Nhuca e o Pedro Pimentel?** – marido de dona Corinta...<sup>110</sup>

Então, quando morou aqueles.... esse Antônio Simões que era negociante, que era Guajará... **a casa de comércio era Guajará e Guajará está até agora.**

... então eu vim de lá... vendi minha borracha lá pro Jacinto e fui comprar carne que tinha sobrado lá da festa da Salvação<sup>111</sup>, lá no Guajará (aponta os braços na direção do Guajará). Aí eu cortei umas bananas lá no terreno

<sup>108</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. A “literatura medieval”. 1993, p. 222.

<sup>109</sup> FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. 2002, p. 28.

<sup>110</sup> NARRATIVA 8.

<sup>111</sup> Padroeira dos católicos da comunidade de Guajará.

e deixei lá e fui pra lá... Isso era no mês de agosto que faziam a festa de N. Sra. da Salvação.<sup>112</sup>

Ao tecer suas histórias, os contadores recorrem a dois tipos de discursos: transitam entre o discurso direto e o discurso indireto como mecanismos de citação da voz do outro. No entanto, o discurso direto é o que predomina nas narrativas. De acordo com Fernandes, a tendência é que o narrador incorpore a voz do outro, falando em nome de um grupo, ao recorrer ao passado.

E aí os outros estavam trabalhando e só tinha a pessoa que fazia a comida deles em casa. Aí eles eram dez. Aí ele perguntou **quantos vocês são, que trabalham aqui? Nós somos dez... Olha eu vim trazer essa melancia pra vocês comerem** (...)esse cozinheiro saiu na carreira e a Curupira saiu atrás correndo... quando chegou na beira de um igarapé ele se atirou n'água e aí o Curupira disse lá de terra **que te vá... que te vá... se não hoje era teu dia.**<sup>113</sup>

E ele contava muitas histórias e ele contou uma história de um caçador que morava noutra comunidade muito além, no rio Arapiuns. E que todo dia ele caçava. Toda noite. Não tinha dia pra ele, era domingo a domingo. Quando foi uma certa vez a mulher dele disse **hoje tu não vai caçar**. Ele disse **eu vou**. Ela disse **não, mas tem comida**. (...) Depois ele disse pra ela **olha Curupira, se tu for fêmea ou macho que tu suba aqui na rede comigo que eu vou te fazer um trabalho bem feito.**<sup>114</sup>

Aí, eu meio zozzo da cabeça, **Jaime, tu já vai?** Ele disse **já...** não, não... não me respondeu... **Me espera, Jaime que eu vou contigo...** Que nada, foi embora... (...) Aí eu chamei ele e ele me respondeu pra lá **Mas rapaz o que tu está fazendo por aqui a uma hora dessas?** Aí eu contei o que tinha me acontecido. E ele **rapaz e agora, tu vai ou tu fica?** E eu **rapaz, tu me arranja essa piraqueira que tu tem, que eu vou me embora pra casa. Rapaz eu te arranjo, mas tu ainda vai lá em casa buscar uns fósforos e amanhã tu vem trazer a piraqueira que eu preciso.** Tá...<sup>115</sup>

E quando foi um dia, os irmãos das minhas tias... elas contaram pra eles... eles disse assim **então hoje eu vou esperar esse rapaz. Quando ele ir pro caminho do porto eu vou subir numa árvore.** Aí foi que ele subiu numa árvore, que o nome dela é caxingubeira...<sup>116</sup>

dobraram e ficaram espiando, aí mandou ela parou de remar e disse **mas olha Brasilino esse boto está com malvadeza. Mas quando já... Tá... eu te juro que ta.. que vê espia o jeito dele...** aí ele não seguiu mais... aí ele ficou olhando... aqui e acolá ele boiava... fuáááá... dobrava... ficava hora e dobrava... ele disse **olha eu to te dizendo. Será que ele não vai querer ir lá com a Machica. Mas quando já. Olha que ele vai. Não, ele não vai. Bom então vamos. Mas nós vamos voltar hoje? Nós volta.** Aí eles vieram embora...<sup>117</sup>

---

<sup>112</sup> NARRATIVA 8

<sup>113</sup> NARRATIVA 5.

<sup>114</sup> NARRATIVA 6.

<sup>115</sup> NARRATIVA 8.

<sup>116</sup> NARRATIVA 10.

<sup>117</sup> NARRATIVA 12.

As mulheres que foram ouvidas, entre elas dona Áurea, dona Luzenira e dona Zeneide, ao contar seus causos, repetidas vezes passavam as mãos no cabelo, principalmente em momentos em que precisavam lembrar algum fato importante. As mãos na cabeça são um gesto de *performance*.

As contadoras ouvidas se recusaram a contar as histórias de dia, alegando que ouviram dos antigos que não se deveria contar histórias de dia. Contar história é o momento em que se adentra o mundo dos entes com quem os moradores convivem diariamente, por isso a reverência no ato de contar. À noite é o momento adequado para se tirar um “dedo” de prosa, confidenciou dona Áurea. Das histórias surgem reflexões, ensinamentos, trocas de experiências. Não é um momento de ouvir, mas também de interagir. Quem ouve participa, conta o que sabe, acrescenta os pontos necessários.

Os contadores, diversas vezes, tocavam o nariz, tateavam o rosto, franziam a testa; às vezes, riam sem explicar o motivo daquele sorriso, deixando, portanto, um espaço para que se pudesse imaginar que situações da história estabeleceriam ao tom jocoso para o contador deixar escapar um sorriso sem resposta. “De fato, pelo riso anônimo que produz, uma literatura diz o seu próprio estatuto: sendo apenas um simulacro, ela é a verdade de um mundo de prestígios condenado a morte”<sup>118</sup>, lembra Certeau ao louvar aqueles a quem chama de homens comuns, como os contadores de histórias do interior de Santarém.

Com gestos particulares ou comuns aos outros contadores, apresentavam sua *performance* no momento em que abriam o baú de memórias e folheavam as páginas de suas lembranças. E aqui cabe o comentário de Frederico Fernandes, segundo o qual, “cada *performance* desperta uma situação inovadora, à medida em que o narrador atualiza suas histórias, seja por encadear uma mesma narrativa numa forma poética diferente, seja pelo contexto em que é atualizada”.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. 2008, p. 60.

<sup>119</sup> FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz e o sentido*. Poesia oral em sincronia. 2007, p. 310.

### 2.1.3 – O contador e as trilhas da memória: o ouvido e o dito, o visto e o vivido

Contar histórias é uma atividade que se estabelece mediante a relação entre dois mundos: o mundo presente, em que vive o contador, cimentado na realidade “dura” da vida, e o mundo das experiências com os entes dos rios e das matas, em que se dá o contato com os entes que povoam esses ambientes. Ouvir o que os contadores têm para contar é perceber como esses dois mundos se entrecruzam nas suas histórias. Não há contador que não conte a sua história de vida quando conta as histórias sobre o Boto e o Curupira. Não há histórias em que não se semeie a vida do contador. Cordeiro lembra que “a relação entre a vida e as histórias pode dar origem a grandes e a pequenas histórias, grandes e pequenas histórias para contar e grandes e pequenas histórias para viver”.<sup>120</sup>

O contador, ao relatar suas experiências com o Boto ou com o Curupira, revela as pequenas e as grandes histórias a que Cordeiro se refere. Por isso, ouvi-lo requer uma atenção em que se colocam em sintonia o ouvido, a visão, a imaginação e o coração. Ouvir-lo requer não apenas ouvidos acurados, mas, além disso, requer que se queira abrir as portas do tempo e do espaço para se conhecer, nas linhas do vivido e do ouvido, o que os causos revelam através das vozes integrativas da memória, como já observara Zumthor, ao referir-se aos intérpretes do período medieval. No mundo, de acordo com Zumthor, pontua-se a importância do estudo da memória, pois as transmissões orais, principalmente da poesia, ocupam lugar privilegiado. Para Zumthor, a memória vinculada à voz apresenta uma vertente dupla “coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é *memória*”.<sup>121</sup>

Na esteira do pensamento de Zumthor, quanto à relação da memória entre o oral e o escrito no universo literário da Idade Média, Le Goff destaca que a memória é um dos elementos fundadores da literatura medieval, notadamente aquela produzida nos séculos XI e XII.

Durante muito tempo, no domínio literário, a oralidade continua ao lado da escrita e a memória é um dos elementos constitutivos da literatura medieval. Tal é particularmente verdadeiro para os séculos XI e XII e para a canção

<sup>120</sup> CORDEIRO, Edmundo. *A história de uma vida*. Universidade da Beira Interior. Texto em pdf.

<sup>121</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A “literatura medieval”*. 1993, p. 139.

de gesta que não só faz apelo a processos de memorização por parte do trovador (*troubadour*) e do jogral, como por parte dos ouvintes, mas que se integra na memória coletiva [...].<sup>122</sup>

### 2.1.3.1 – As trilhas sobre a memória

A memória tem destaque na vida dos diferentes povos. Na Grécia antiga, a memória era compreendida como um dom sobrenatural, atribuída à deusa *Mnemosine*. Para os gregos, o registro era algo que contribuía para o enfraquecimento da memória, por isso desenvolveram técnicas para preservar a lembrança sem recorrer à escrita. O que conferia aos poetas um papel de destaque.

Os Gregos da época arcaica fizeram da Memória uma deusa, Mnemosine. É a mãe das nove musas que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e dos seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é pois um homem possuído pela memória, o *aedo* é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. E a testemunha inspirada dos "tempos antigos", da idade heróica e, por isso, da idade das origens.<sup>123</sup>

Para os romanos, a memória era indispensável para a arte retórica, que se destinava a convencer e emocionar por meio da linguagem. Com o cristianismo, na era medieval é dada importância à memória litúrgica que pauta o presente na rememoração dos acontecimentos e milagres do passado.

O advento da imprensa, a revolução industrial e todas as suas implicaturas vão exercer forte influência sobre a memória tanto individual como coletiva. De uma sociedade de forte tradição oral, passa-se a tradição do registro escrito até se chegar à era do computador com a sua magistral memória eletrônica capaz de armazenar imensas quantidades de informação.

Quando se fala em memória, a primeira ideia que surge é de que ela é a propriedade particular de guardar informações, o que nos remete a um conjunto de funções psíquicas dos campos da psicologia, da psicofisiologia, da neurofisiologia. Pensa-se em memória como função propriamente orgânica, o que, segundo

---

<sup>122</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 1990, p. 451.

<sup>123</sup> Le Goff, 1990, p. 438.

Durkheim, “a memória não é um fenômeno puramente físico, que as representações como tais são suscetíveis de se conservar”<sup>124</sup>.

Se se refletir sobre memória na Sociedade Contemporânea, poder-se-á considerá-la na interação de áreas diversas. Pode-se conceber a memória na intersecção sujeito cultura, o que se leva a perceber que seu papel não é apenas guardar informações, mas em maior suporte, o da reconstrução de experiências passadas, uma vez que é esta uma forma encontrada pela sociedade para pensar a si própria e a sua relação com o passado.

Durkheim lembra que as coisas representadas no passado só podem vir à tona, em nossa lembrança, graças à memória. Para ele, o processo de rememoração se dá através do exercício do cérebro, que reativa as marcas deixadas no cérebro.

Aquilo que nos dirige não são apenas ideias que ocupam presentemente nossa atenção; são, isto sim, os resíduos deixados por nossa vida anterior; são os hábitos contraídos, os preconceitos, as tendências que nos movem sem que disso nos apercebamos [...]<sup>125</sup>

Para estudiosos do assunto, a memória é o resultado do entrelaçamento das experiências de um tempo vivido. Ela é uma espécie de “guardiã” da integridade de cada indivíduo, que assegura a sobrevivência de acontecimentos que marcaram uma época e garante a partilha desses acontecimentos entre indivíduos de um grupo afim. “A memória coletiva é apontada como um cimento indispensável à sobrevivência das sociedades, o elemento de coesão garantidor da permanência e da elaboração do futuro”<sup>126</sup>, lembra Milton Santos.

A memória, enquanto acervo de lembranças, não é um produto qualquer resultante de vivências, mas um processo que se faz no presente para atender às necessidades do presente. É por isso que se pode afirmar que o passado não é guardado pela simples evocação das lembranças, mas reconstruído numa dimensão presente. Daí poder-se dizer que a memória trabalha sobre o tempo, não um tempo qualquer, mas aquele experienciado pela cultura. Na rememoração, recostura-se, tece-se o passado no presente, compondo tramas e entrelaçam-se novas experiências existenciais.

---

<sup>124</sup> DURKHEIM, Émile. *Sociologia e Filosofia*. 1970, p. 28.

<sup>125</sup> DURKHEIM, Émile, p. 21.

<sup>126</sup> SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Tempo e técnica. Razão e emoção*. 2008, p. 329.

### 2.1.3.2 – O contador e a imagem do *dito* e do *ouvido*

As coisas que se fazem cotidianamente remontam ao passado, ao mesmo tempo em que fazem parte do presente. A forma como se conversa, como se arruma a casa, como se dirige a alguém, atividades, aparentemente banais, nelas há uma tensão constante entre o passado que se viveu e o presente que se está vivenciando, experienciando. O passado é como um mundo à parte convivendo com o presente, em um tempo contínuo, interposto, sobreposto de presente, passado e futuro. Nesse sentido, o que torna o passado real são as lembranças que se tem dele. Não importa como tenha sido e quando se tenha vivido. O que interessa desse passado é o que se lembra dele; é o que ele representa para cada pessoa. O passado que se recorda é ao mesmo tempo pessoal e social, mesmo nas lembranças mais íntimas há um componente coletivo da memória, pois, de qualquer situação vivenciada por nós, há um todo há muito construído. É nesse pensamento que Maurice Halbwachs<sup>127</sup> compartilha a ideia de memória coletiva. Para ele, no ato mnemônico há uma atualização de fatos, acontecimentos e situações partilhados e vivenciados por todos e a luta contra o esquecimento é um objetivo efetivo da memória coletiva. Halbwachs considera que ao lembrar somos arrastados em múltiplas direções, e a lembrança é ponto de referência que permite ao sujeito se situar em meio à variação contínua dos quadros sociais e da experiência coletiva histórica. Nesse viés, pode-se dizer que a memória individual dos contadores depende do seu relacionamento com a família, grupos sociais, escola, trabalho; em fim, com os grupos de convívio e os grupos de referência singulares a esses contadores.

Nas histórias ouvidas dos contadores das comunidades de Urucureá e Vila Amazonas, entrecruzam-se o passado e o presente: um presente que se mostra através da *performance* do contador e um passado que ecoa na evocação das lembranças e das memórias do outro. Nelas, as imagens do dito e do ouvido tendem a se materializar como se fossem vividas pelo próprio contador. O contador relata certos acontecimentos como se ele tivesse vivido aquele momento. Ele não apenas

---

<sup>127</sup> HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 137.

conta o que ouviu como também trava uma luta consigo mesmo e com a sua memória para tornar viva cada cena que ele se propõe a relatar. De um ouvinte de outrora, passa a contador. Agora, já não está presente apenas alguém que ouviu de outro uma história, um caso, mas incorpora-se um contador que toma para si as palavras de alguém para transformá-las em uma história cuja autoria perde-se nos vieses da *performance* do contador. O contador conta o que ouviu, e o que ouviu transforma-o em uma história, ou em histórias, nas quais suas marcas pessoais se tornam presentes. Não fossem as advertências iniciais sobre a autoria da história, “*história é a seguinte... realmente não aconteceu comigo*”, “*eu vou contar essa história que eu aprendi quando eu ainda era menina... um caso que contaram pra mim*”, o ouvinte tenderia a crer que o que lhe é contado fora vivido pelo contador. No momento de apropriação da fala do outro como sua, o contador deixa de ser um ouvinte para se tornar um intérprete, momento em que deverá levar em conta o ajustamento do texto oral às reações previstas de seus ouvintes. Esse “colocar-se” no lugar do *outro* revela uma propriedade do discurso que, para Mikhail Bakhtin (2004),<sup>128</sup> é marcado pelo *dialogismo*, a preocupação com o outro, aquele com quem o sujeito/contador interage diretamente no processo de interlocução, e pela *polifonia*, porque apesar de ser proferido por um sujeito específico, é perpassado por outras vozes, outras visões de mundo. É nesse percurso que discorre o contador de história: ele toma posse do discurso do outro para poder contar o que ouviu. De acordo com Bakhtin, o discurso se elabora tendo em vista o discurso do *outro*; o *outro* perpassa, atravessa, condiciona o discurso do *eu*. Para Rosse-Marye Bernardi, no processo de interação verbal, o sujeito

apropria-se das palavras de um outro, com todas as intenções sócioideológicas que estas palavras contém e as utiliza para atingir seus objetivos, sem manifestar-se nelas, mas servindo-se delas para refratar as suas intenções.”<sup>129</sup>

Ainda ao comentar sobre a voz do outro no discurso, Bernardi tece o seguinte comentário:

O prosador (...) utiliza a palavra do outro como constituinte primordial de seu próprio universo. A palavra do outro, saturada de conteúdo e acentuada como enunciação individual (mas prenhe das tendências descentralizadoras da vida lingüística), penetra no discurso romanesco não apenas portadora de marcas semânticas, sintáticas e estilísticas próprias, mas enquanto uma

<sup>128</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*, 2004.

<sup>129</sup> BERNARDI, Rosse-Marye. “Uma leitura bakhtiniana de Vastas emoções e pensamentos imperfeitos, de Rubens Fonseca”. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. *Diálogos com Bakhtin*. 2001, p. 44-45.



opinião concreta, uma visão de mundo que se contrapõe, no texto, às outras visões de mundo, representadas ou não.<sup>130</sup>

Para Zumthor, a voz do “intérprete” é o desencadeador de unidade e sua memória descansa sobre uma espécie de memória popular a qual é ajustada, transformada e recriada. “O discurso poético se integra por aí no discurso coletivo, o qual ele clareia e magnifica; correndo com fluidez das frases poéticas pronunciadas *hic et nunc...*”<sup>131</sup>.

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 ouvintes.<sup>132</sup>

Ao contar o que ouviu, o contador deixa claro que aquilo que ele vai contar “*realmente não aconteceu comigo, aconteceu com um primo meu*”<sup>133</sup>. Essa advertência se faz necessária porque o contador se vê no papel do ouvinte que se apresentará como contador da história do outro, por isso considera importante destacar a autoria da história. No entanto, a distância que se estabelece entre o tempo contado e o tempo ouvido permite ao contador os ajustes, os acréscimos e as adaptações necessárias de modo a levar quem o ouve não apenas a ouvir mas também a viver aquela situação. O contador transforma-se num construtor de imagens que carregam o ouvinte para dois mundos: o mundo da história contada e o mundo real, aquele em que se vivem outras e tantas outras experiências de vida. Nessas histórias de vida, evento poético por excelência, através das quais se liga ao imaginário, percebem-se imagens simbólicas que funcionam como “hormônio da imaginação”<sup>134</sup>. “Elas (as histórias) nascem no coração e, poeticamente, circulando, se espalham por todos os sentidos, devaneando, gatiando, até chegar ao imaginário”<sup>135</sup>.

Calvino, ao discorrer sobre o processo imaginativo na construção das histórias, destaca dois tipos de processos imaginativos: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”<sup>136</sup>. Desses dois processos, o contador vale-se do primeiro: a partir da

<sup>130</sup> BERNARDI, Rosse-Marye. *Op. cit.* p.44.

<sup>131</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. A literatura medieval. 1993, p. 142.

<sup>132</sup> FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz e o sentido*. Poesia oral em sincronia. 2007, p. 179.

<sup>133</sup> NARRATIVA 2.

<sup>134</sup> DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 2001, p.35.

<sup>135</sup> BUSATTO, Cléo. *A arte de contar histórias no século XXI*. Tradição e ciberespaço. 2006, p. 58-9.

<sup>136</sup> CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 1990, p. 99.

palavra, conjugada pela sua *performance*, constrói as imagens que se juntam às tantas outras vivenciadas tanto pelos ouvintes quanto pelo contador/intérprete, como destaca Calvino:

a partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si. Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições. Na organização desse material, que não é apenas visivo mas igualmente conceitual, chega o momento em que intervém minha intenção de ordenar e dar sentido ao desenrolar da história [...]<sup>137</sup>

Em consonância com o pensamento de Calvino, Alfredo Bosi destaca que “o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito”<sup>138</sup>. O contador de histórias utiliza-se de uma gama de imagens, através das quais o ouvinte constrói uma paisagem interna, combinando com aquilo que ele já possui. Nesse sentido, o ouvinte torna-se receptor e vidente da história.

### 2.1.2.3 – A vida cotidiana e a imagem do *visto* e do *vivido*

Cleide Silva Papes (2008), ao discorrer sobre o cotidiano, provoca uma reflexão sobre o olhar que se deve ter ao se analisar as práticas cotidianas e as condições do homem no tempo e no espaço, destacando principalmente que todos, sejam os que vivem nos grandes centros urbanos quanto os que vivem nos lugares mais recônditos das florestas, ainda que em posições diferentes, travam uma luta incansável pela sobrevivência. Segundo Papes, homens e mulheres articulam estratégias cotidianas, “transformando o espaço e o tempo, ou as formas de viver, para preencher o vazio das ações e das deformações da vida social”<sup>139</sup>. Papes lembra ainda que embora o cotidiano se refira à luta diária para superar a dureza da vida, levando o homem a suportar e a vencer obstáculos diversos, ele está ligado ao nosso interior, pois cada um se vê obrigado a resgatar a força necessária para

<sup>137</sup> CALVINO, Ítalo. p. 104.

<sup>138</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. 1977, p. 15.

<sup>139</sup> PAPES, Cleide da Costa e Silva. *A vivência e a invenção na palavra literária*. 2008, p. 19.

executar as tarefas diárias de acordo com a sua capacidade de (re)inventar formas de superação e de marcar a sua existência no lugar onde vive.

Para Papes,

o cotidiano é a história vivida que nos entrelaça nestes espaços, que nos enrodilha nos lugares comuns e sociais, que nos oprime e impele à ação para abirmos novos caminhos, criando novos espaços de resistência e fruição do tempo.

[...] o cotidiano desenha-se pelos seus passos, marcando pelo caminho a sua luta e a sua bagagem a refletir o passado através da memória e projetando o futuro pelos seus planos de vida.<sup>140</sup>

Agnes Heller (2000), ao tratar sobre o cotidiano, tece o seguinte comentário: “a vida cotidiana é a vida de todo homem. É, também, a vida do homem inteiro [todo], ou seja, o homem participa na vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade”.<sup>141</sup>

O contador de histórias, nas práticas cotidianas, é o herói anônimo como bem disse Michel de Certeau. Apropriando-se de um discurso que faz marcar a sua passagem pela vida, essa personagem a quem Certeau chama de “homem comum”, mantém suas tradições e suas memórias diante de uma sociedade que se torna cada vez mais dependente dos meios modernos, que promovem o consumo e provocam o abandono de práticas tão antigas como a arte de contar histórias e intercambiar experiências; práticas essas cujo fim Walter Benjamin previra, segundo o filósofo motivado pelo surgimento do mundo industrial e tecnológico, e, assim, a sabedoria encarnada nas histórias de vida agonizaria e perderia a sua força primordial: aconselhar e transmitir lições de vida.

O abandono ou a indiferença do homem do século XXI às práticas cotidianas, como a de contar histórias, é que move homens e mulheres, representados pelos contadores citados neste trabalho, a assumir o papel de interlocutores entre o passado e o presente e a se tornarem homens-narrativas e a mostrarem que permanece viva a prática de fiar as histórias da vida, pois “contar é igual a viver”, lembra Todorov<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> PAPES, Cleide da Costa e Silva. *Op. cit.* p. 21.

<sup>141</sup> HELLER, Agnes. *O cotidiano e a História*. 2008, p.31.

<sup>142</sup> TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 1979, p. 130-1.

Ao contar o que viu/viveu nas suas idas e vindas das atividades nos rios e nas matas, o contador volta-se a um passado marcado na memória e que se torna presente no momento em que tece o seu relato. Contar causos é (re)viver o passado e misturá-lo ao presente. As imagens do visto e do vivido passam a ter sentido porque o contador alia ao seu repertório de experiências passadas às experiências presentes. Segundo Fernandes,

o vivido implica ter passado pela experiência da vida, ter sido exposto ou expor-se, ter permitido o acontecimento em si do conhecido e do novo, do inusitado, do imprevisito. Implica criar significado. A vivência permite o conhecimento<sup>143</sup>.

Não há história que não contenha um misto das experiências presentes do contador. No momento em que conta a sua história, o contador busca também interagir com as experiências dos que o ouvem e ao mesmo tempo em que se vale das experiências dos outros da comunidade, pois as histórias particulares de cada contador sempre incluem outras histórias, outras vivências que se mesclam nos relatos que vão se desfazendo como os fios que se desembaraçam em outras histórias, em histórias que se sucedem e interpenetram, prolongando e justificando o real motivo pelo qual as pessoas têm contado histórias desde o início dos tempos, como lembra Umberto Eco.<sup>144</sup>

O grande valor da prática de contar histórias não reside tão-somente no que é contado, mas também, no que se pode extrair do que se conta. Nesse sentido, a experiência do contador é vista pelo ouvinte como o arcabouço das experiências também vividas na/pela comunidade. O contador não conta tão-somente o que viu/viveu, mas também relata as experiências da comunidade. Há nas histórias contadas as experiências de outros. Quando se conta algo, outras experiências são relatadas. A experiência do encontro com o Curupira parece não ser privilégio de uma só pessoa, outras também experimentaram o momento particular de encanto/encontro com o ente das matas. O mesmo acontece com os que contam sobre o Boto. A experiência do encontro com o Boto ou com o Curupira pode acontecer de modo individual, mas ao falar sobre ela, o contador conta o que viu e viveu e também traz à memória as vozes dos que um dia tiveram a mesma

---

<sup>143</sup> FERNANDES, Renata Sieiro. *Memórias recentes de jovens: as marcas do vivido e do sentido*. Texto em pdf.

<sup>144</sup> ECO, Humberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. 1994, p. 93.

experiência. As experiências parecem pertencer a todos da comunidade. Para Fernando Frochtengarten,

o sentimento de pertença a um grupo não pressupõe a presença atual de seus membros. Suas influências podem permanecer vivas, orientando o olhar do memorialista sobre o passado. Ainda assim, o apoio coletivo à memória é mais vigoroso quando envolve a presença sensível de antigos companheiros e suas marcas no entorno. A materialidade como que incrementa a presença do grupo em pensamento. A convivência entre antigos companheiros nutre a comunicação entre visões de mundo que se limitam, se conformam e se interpenetram. O passado permanece então em contínua reconstrução pela memória coletiva.<sup>145</sup>

A teia de experiências se estende entre os outros moradores da comunidade, sejam eles jovens ou velhos. Todos têm algo a contar. Todos têm um ponto a acrescentar. Por isso, ouvir as histórias de pessoas como dona Áurea, seu Zimar, dona Evangelina e seu Petronilo é buscar entender a vida do homem que aprendeu a conviver com os de sua comunidade e a entender a linguagem da natureza através das peripécias do Boto e do Curupira. Há entre os contadores um fio cujas amarras ligam a rede de experiências tecida por todos. Ouvir um contador não esvazia o repertório de experiências. Eles sempre têm muito a contar, a dizer e a ensinar.

Se ao relatar um fato o contador acrescenta os pontos que considera necessários para atingir seu objetivo diante de quem o ouve, então o essencial nas histórias contadas está justamente nesses acréscimos que faz o contador. Para quem convive com os contadores, o que ele conta não é novidade. A novidade reside no como ele conta. Nos acréscimos que ele efetua. Walter Ong (1998) afirma que a originalidade das narrativas orais reside não na construção de novas histórias, mas na administração de uma interação especial com sua audiência, em sua época – a cada narração, deve-se dar à história, de uma maneira única, uma situação singular, pois nas culturas orais o público deve ser levado a reagir, muitas vezes intensamente. Porém, os contadores também introduzem novos elementos em velhas histórias. “Na tradição oral, haverá tantas variantes menores de um mito quantas forem às repetições dele, e a quantidade de repetições pode aumentar indefinidamente”<sup>146</sup>.

<sup>145</sup> FROCHTENGARTEN, Fernando. *A memória oral no mundo contemporâneo*. Estudos Avançados 19 (55), 2005. Texto em pdf.

<sup>146</sup> ONG, W. *Oralidade e cultura escrita: A tecnologia da palavra*. 1998, p. 53.

As narrativas são a apresentação simbólica de uma sequência de acontecimentos ligados entre si por um determinado assunto e relacionados pelo tempo. Sem relação temporal tem-se apenas uma lista, e sem continuidade de assunto tem-se outro tipo de lista. Desse modo, a narrativa é um processo ontológico em que os indivíduos são constituídos pelas histórias que contam aos outros e a eles próprios acerca das experiências que vivenciam. As histórias orais dão passado histórico às pessoas nas suas próprias palavras. E ao dar-lhes um passado, também rememoram suas vidas e a vida de outros.

Bem, a história é a seguinte... realmente não aconteceu comigo, aconteceu com um primo meu... e nessa época... inclusive ele está vivo ainda... E nessa época a questão financeira na economia, o custo de vida era muito difícil na comunidade onde ele morava e ele teve que se destacar para uma comunidade chamada Mamiá, onde as pessoas, pra conseguir um dinheiro, é... colhiam castanha-do-pará, pra vender na cidade e conseguir um dinheiro pra sua subsistência.<sup>147</sup>

Muitas das informações que surgem no momento em que o narrador relata seus causos provocam surpresa aos ouvintes. Algumas vezes até mesmo provocam dúvidas quanto ao que ele afirma ter feito ou reagido diante de determinada situação. Papes lembra que “aquele que fala desperta o olhar do outro, que, por sua vez, atravessa as palavras e descobre algo novo a respeito de si mesmo e dos outros e do mundo”<sup>148</sup>. Conhecedores dos costumes uns dos outros, unidos pelo laço de amizade firmado desde cedo, os moradores das comunidades conhecem o comportamento um do outro. Por isso, ao se procurar os contadores de histórias das comunidades de Urucureá e Vila Amazonas, não foi difícil ouvir nomes como os de dona Áurea, seu Zimar e seu Martinho. Das crianças, aos jovens, dos adultos aos mais velhos, esses contadores parecem receber o respeito merecido de todos. A credibilidade desses contadores é percebida pela sua *performance* no momento em que contam seus causos. Eles contam como se estivessem vivendo aquele momento. Traçam detalhes, lembram lugares que parecem saltar da memória, permeiam situações inesperadas, aguçam a imaginação de quem os ouve atentamente.

Mas aqui ela batia pau aí... na mata... tinha uma mata conhecida como mata do poço. Tinha um poço lá... Tinha umas aningueiras e tinha um jacaré que era a mãe de lá. Naquele tempo a água ficava empoçada lá. Depois que o pessoal começaram a fazer roçado assim... veio gente do Guajará, os dos

---

<sup>147</sup> NARRATIVA 2

<sup>148</sup> PAPES, Cleide da Costa e Silva. *Op. cit.* p. 32.

Guimarães e com nós daqui... não me lembro bem... o trabalho do finado Balduino... e aí derrubaram o mato que tinha lá e acabou-se... Curupira ia bater a sapopema... tinha sapopema que arriava.... era fatura... então meio dia e seis horas da tarde batia tan...tan...tan... era ela. Então a gente ia lá... caçava de cachorro... estava limpo. Quer dizer limpo... não tinha cerrado. Agora a gente não sabe como é que ela cacetava lá.... ela tinha uma ideia lá de cacetar, né? E a gente escutava... a sapopema é um pau que dá o choque longe, né? E assim ela batia. E o pessoal daqui a gente ia de dois... três... levava cachorro no mato pra caçar, porque só um ficava perdido no mato e nunca mais varava...<sup>149</sup>

O primeiro dia que eu fui na roça, de manhã, aí tem um pau grande lá que é o lugar dela mesmo onde ela fica, né? Aí começou a bater pra lá... aí batia... batia... tipo assim quem está cacetando no pau mesmo, né. Aí eu prestei atenção era lá pra banda do pau grande. Aí... bom... aí eu não fiquei com medo...Aí quando foi de tarde eu tornei ir de novo, tornou a bater de novo pra lá. Aí eu fiquei escutando... era pra lá pra mesma direção. Aí eu vim me embora. Quando foi no outro dia eu fui de tarde, aí de novo bateu pra lá. Aí já era tardinha mesmo... umas cinco horas... aí eu amarrei um feixe de lenha... aí suspendi na minha cabeça e vim me embora. E ficou batendo pra lá. Quando eu chego numa certa parte de uma capoeirinha era muito escuro já... parece que já era noite... aí eu senti uns arrepios no meu corpo... Aquilo me arrepiou que parece que ia me carregando da terra. Aí eu não senti mais nem o feixe da lenha na minha cabeça. Parecia que ficou tudo adormecido. Aí eu fiquei pensando assim Será alguma que ia me acontecer?<sup>150</sup>

No relato de seu Martinho e dona Evangelina estão presentes as imagens do visto e do vivido. O lugar onde mora/morava o Curupira, a aningueira, o lago onde vivia um jacaré, outro ente personificado como a mãe daquele lugar. Tempo e lugar parecem tão vivos na memória dos dois contadores. Para dona Evangelina, o tempo do encontro com o Curupira não é um tempo qualquer, é à *tardinha*. À tardinha é quando a noite está chegando e o Sol começa a se esconder atrás das matas. À tardinha é o horário da volta para casa. É quando as aves silenciam, o vento pára de soprar e o trabalho cessa. Nas comunidades distantes dos centros urbanos, o tempo, as horas, são marcados pela posição do Sol. Homem e natureza utilizam a mesma linguagem como se ela fosse universal.

A convivência diária nos rios e nas matas permite aos moradores identificar o normal do anormal. A batida do Curupira é diferente de outras batidas. De acordo com seu Martinho, a batida do Curupira nas árvores tem um som diferente. Ao reproduzir esse som “*então meio dia e seis horas da tarde batia tan...tan...tan... era ela.*”, ou ao repetir o verbo “Aí começou a bater pra lá... aí **batia... batia...** tipo assim quem está cacetando no pau mesmo, né.”, os contadores

<sup>149</sup> NARRATIVA 1.

<sup>150</sup> NARRATIVA 3.

fazem pausas, desviam o olhar para a direção de onde ouviram o barulho. Cada cena vivida é detalhada como se tivesse acontecido aqui e agora. Detalhes esquecidos no tempo aparecem como se fossem tirados um a um das gavetas da memória. A lembrança do lugar onde seu Martinho afirma ser a morada do Curupira e a sua destruição, a mudança da paisagem, permite ao contador não apenas (re)viver detalhes vistos/vividos no passado como também expressar seu desabafo em tom de denúncia.

Tinha umas aningueiras e tinha um jacaré que era a mãe de lá. Naquele tempo a água ficava empoçada lá. Depois que o pessoal começaram a fazer roçado assim... veio gente do Guajará, os dos Guimarães e com nós daqui... não me lembro bem... o trabalho do finado Balduino... e aí derrubaram o mato que tinha lá e acabou-se...<sup>151</sup>

Nesse instante de rememoração, no confronto entre passado e presente, a memória é a companheira fiel. Ecléa Bosi diz que o velho,

ao lembrar o passado, não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da vida.<sup>152</sup>

Lembrar o passado pode ser algo prazeroso, mas também pode evocar situações conflitantes, que marcaram a vida do contador. No entanto, ao se dispor a contar seus causos, o contador centra-se no que interessa a quem o ouve. Quando começa a contar, apenas o que pode desviar a sua atenção é o cafezinho oferecido por alguém da casa. Entre um café e um causo, as experiências vividas vão sendo tecidas em forma de conselho. Somente quem viveu experiências pode extrair do que se conta algo exemplar; aquilo que pode ser apreendido pelos outros da comunidade para que seja mantido vivo e assim permanecer como um elo entre o passado e o presente, o novo e o velho, o normal e o anormal. E aqui cabe um dos pensamentos de seu Zimar, pescado em conversa de bastidores, “só quem experimenta essas coisas pode acreditar. Para os que nunca viram, tudo não passa de histórias de velhos. Mas para os que viram é uma experiência que não tem como traduzir”.

E não se pode discordar do pensamento de seu Zimar, pois quem melhor que a memória para afrontar ou distrair, entreter ou aconselhar, prender no presente

<sup>151</sup> NARRATIVA 1.

<sup>152</sup> BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. Lembrança de velhos. 1994, p. 60.



ou transportar mundo afora revirando as páginas do tempo? Ecléa Bosi<sup>153</sup> lembra que a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo.

---

<sup>153</sup> BOSI, Ecléa. "A substância social da memória" – "Sob o signo de Benjamin". In. *O tempo vivo da memória: ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

### 3 - ENTRE HISTÓRIAS CONTADAS: DENTRO DA MATA, DO FUNDO DO RIO

#### 3.1 – O lugar das vozes tecidas

Não se pode falar sobre narrativas orais, sobre os contadores, sem fazer referência ao lugar onde vivem aqueles que teceram as histórias a que este trabalho se refere. Num vasto território continental como a Amazônia, onde grande parte dos moradores vive em comunidades rurais, o lugar é a referência para eles. É no lugar que se tecem histórias e experiências de vida. É, também, no lugar que o homem constrói seus laços familiares e de amizade. O lugar pode ser entendido como o palco de encontro entre passado e presente, história e memória. Para Santos, “no lugar – um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida em comum”.<sup>154</sup> As histórias de vida e da vida das pessoas são registradas pela memória do lugar. Os antigos são referência no lugar, assim como os velhos de hoje o são. Como numa grande aldeia, a vida dos moradores de uma comunidade reflete a vida dos moradores de outras comunidades.

As comunidades escolhidas para a coleta de narrativas, a princípio, eram Guajará e Lago Central. Ambas fazem parte da região de Arapixuna (ver anexo 3, fotos 21 e 22), na extensão identificada como Baixo Amazonas, município de Santarém. Guajará e Lago Central ficam a 120 quilômetros de Santarém, aproximadamente cinco horas de barco, o principal meio de transporte da região. Guajará está localizada às margens do rio Amazonas e Lago Central aproxima-se ao rio Arapiuns, distante de Guajará cerca de duas horas a pé. Em Guajará moram aproximadamente 200 famílias e em Lago Central 10 famílias. Guajará é uma comunidade em que se percebe grandes transformações: há água encanada, energia movida a motor a diesel, que serve os moradores apenas nos fins de semana, uma escola onde funcionam os ensino fundamental e médio. Há

---

<sup>154</sup> SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo, razão e emoção*, 2008, p. 322.

posto de saúde, um telefone que serve os moradores locais e de outras próximas. Por ser o vilarejo da região que possui ensino médio, Guajará recebe alunos de outras comunidades, muitos deles andam até duas horas para chegar à escola, a pé ou a canoa, num percurso que pode durar até três horas. Os moradores de Guajará, assim como a maioria dos de outras comunidades, vivem da agricultura familiar: pequenos roçados onde se cultivam a mandioca, milho e outros. Também praticam a caça, a pesca e a coleta do látex da seringueira.

Guajará foi um importante ponto comercial no passado. Ali, segundo os moradores, navios atracavam para carregar as caldeiras das embarcações. Havia um porto construído para o descarregamento de madeira. Esse porto ficava num comércio denominado Guajará, do qual tem origem o nome da comunidade. Sobre isso, seu Martinho faz referência em seu depoimento:

Então quando morou aqueles.... esse Antônio Simões que era negociante, que era Guajará... a casa de comércio era Guajará e Guajará está até agora. Então, ele comprava... assim... lenha, lenha pra queimar no navio, lancha, essas coisas. No navio. Tinha o navio peruano, inglês e... peruano, inglês e... e.... alemão que vinham pegar lenha.<sup>155</sup>

Em Lago Central não há escola. Os alunos estudam em Guajará. Não há posto de saúde, nem luz elétrica. O comércio é feito na comunidade de Guajará. Os moradores desse pequeno povoado vivem basicamente da agricultura familiar, lavoura e seringal, caça, pesca, fabricação de farinha e confecção de peneiras, tipitis e bolsas de palha de tucumã. De acordo com os moradores, o antigo nome dessa comunidade era Lago do Veado, pois a comunidade fica ao redor de um lago de águas escuras e onde, contam eles, havia muitos veados, porém, quando os moradores antigos morreram decidiu-se mudar o nome do lugar e então passou a chamar-se Lago Central.

Como se disse anteriormente, a princípio, Guajará e Lago Central eram as comunidades selecionadas para a coleta de narrativas dos velhos, no entanto, ao entrar em contato com os moradores de Guajará, em janeiro de 2010, percebeu-se que as pessoas indicadas como as contadoras de histórias estavam com residência em Urucureá e Vila Amazonas, onde trabalham e passam os dias de semana. Os moradores de Lago Central apenas trabalham ali, não possuem mais moradia fixa.

---

<sup>155</sup> NARRATIVA 1.

Por isso, decidiu-se registrar, neste trabalho, o lugar onde os contadores moram. Dona Áurea, dona Evangelina, seu Lucivaldo e seu Martiniano são moradores de Vila Amazonas. Em Urucureá coletaram-se narrativas de dona Maria Zeneide Tapajós, dona Maria Zuíla, seu Petronilo, seu Raimundo de Sousa Tapajós e seu Zimar Tapajós. De Guajará, ouviu-se dona Luzenira Gamboa. Seu Martinho foi o único morador de Urucureá que pediu que fosse citado como morador de Lago Central, uma vez que, segundo ele, seu laço afetivo e de vida estão naquela pequena comunidade.

Urucureá é uma comunidade localizada a 122 quilômetros de Santarém, onde moram 100 famílias, a maioria delas pertencente ao mesmo grau de parentesco, a família Tapajós. Foram os ancestrais dessa família que fundaram a comunidade. Assim como Guajará, Urucureá possui posto de saúde, uma escola em que funcionam os ensino fundamental e médio. Não há água encanada, porém há luz elétrica movida a motor a diesel, que funciona apenas duas vezes na semana, nos fins de semana. A atividade econômica do lugar é a agricultura familiar: cultivo de roças para a produção de farinha. A extração do látex das seringueiras é uma atividade constante nessa comunidade. No entanto, Urucureá é conhecida na região pela confecção de bolsas artesanais de palhas de tucumã.

Vila Amazonas fica às margens do rio Amazonas. Nela moram aproximadamente 120 famílias. É a comunidade mais próxima de Guajará, cujo limite se faz através de um seringal “dos Guimarães”, como os moradores costumam identificá-lo. É uma vila considerada pelos moradores como desenvolvida, ou, como eles mesmo dizem, “adiantada”: possui uma escola, onde funciona apenas o ensino fundamental, há um posto de saúde, água encanada, energia movida a motor a diesel, que funciona apenas nos fins de semana. Também há um telefone público para uso dos moradores. Segundo os moradores, Vila Amazonas era conhecida antes como Badajó, pois, segundo eles, ali era uma aldeia de índios. Mais tarde, em 1980, a comunidade passou a chamar-se Vila do Amazonas e depois Vila Amazonas.

### 3. 2 – O lugar nas relações sociais

O lugar pode ser compreendido como uma construção social, fundamentado nas relações de espaço, no cotidiano, na interação e na cooperação entre os indivíduos. Compreender esse lugar significa situá-lo nas suas acepções teóricas. Assim, há dois caminhos a serem percorridos para se poder caracterizar esse lugar. Tais caminhos são complementares, apesar do enfoque distinto de cada um.

O primeiro caminho é traçado pela Geografia Humanística, para quem o lugar está associado à ideia de região e de localização geográfica. A Geografia Humanística buscava estudar a conexão entre os elementos presentes no meio, recorrendo ao empirismo raciocinado, o que significa dizer a intuição a partir da observação. Mais tarde, com posturas mais críticas, passa-se a associar o lugar apenas ao espaço vivido, numa forma de explicar a construção do mundo, uma vez que o lugar é entendido aqui como o mundo da vida marcado pela experiência e pela percepção. Para Tuan (1983) o lugar é marcado por três palavras-chave: percepção, experiência e valores. De acordo com o autor, os lugares guardam e são núcleos de valores, por isso podem ser intensamente apreendidos através de uma experiência total, englobando relações internas e externas. Para o mesmo autor, espaço e lugar não são sinônimos. O espaço pode transformar-se em lugar, na medida em que se atribui a ele valor e significado. O lugar não pode ser compreendido, entendido sem ser experienciado, pois é justamente essa experiência, a vivência que torna o lugar um elemento simbólico na memória e no imaginário das pessoas. Ainda, de acordo com Tuan,

o espaço é mais abstrato do que o lugar. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que conhecemos melhor e o dotamos de valor [...], além disso, se pensarmos no lugar como algo que permite movimento, então lugar é pausa: cada pausa no movimento torna possível que a localização se transforme em lugar.<sup>156</sup>

O segundo caminho é aquele pelo qual trilha a Geografia Crítica, segundo a qual lugar deixa de ser visto apenas como espaço vivido e passa a ser considerado uma construção social. Para Santos (2008), o lugar abarca uma

---

<sup>156</sup> TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983, p. 6.

permanente mudança, decorrente da própria lógica da sociedade e das inovações técnicas que estão sempre transformando o espaço geográfico.

É o lugar que atribui às técnicas o princípio de realidade histórica, relativizando o seu uso, integrando-as num conjunto de vida, retirando-as de sua abstração empírica e lhes atribuindo afetividade histórica. E, num determinado lugar, é a operação simultânea de várias técnicas, por exemplo, técnicas agrícolas, industriais, de transporte, comércio ou *marketing*, técnicas que são diferentes segundo os produtos e qualitativamente diferentes para um mesmo produto, segundo as respectivas formas de produção. [...] São todas essas técnicas, incluindo as técnicas da vida, que nos dão a estrutura de um lugar.<sup>157</sup>

Na visão de Harvey (1996), o lugar é uma construção social que deve ser compreendida como uma localização e como uma configuração “de permanência relativas internamente heterogêneas, dialéticas, dinâmicas, contidas na dinâmica geral de espaço-tempo de processos socioecológicos”<sup>158</sup>.

Milton Santos compartilha da mesma ideia de Harvey e afirma que “todos os lugares existem em relação com um tempo do mundo, tempo do modo de produção dominante, embora nem todos os lugares sejam atingidos, obrigatoriamente, por ele”<sup>159</sup>.

O lugar é o redimensionamento do “punhado” de sensações, afeições e experiências de vida. Nesse sentido, a memória torna-se importante registro que parte das lembranças e tornam eternos os lugares como cenários e referências ao passado, trazendo nas narrativas orais os mais diversos sentimentos. A memória está estratificada no lugar. As histórias contadas estão entranhadas no meio, sedimentadas na saudade e à busca de quaisquer registros e sinais da ausência que tragam à memória traços do lugar de ontem e que possa relacioná-lo ao lugar presente.

Nas histórias contadas coletadas dos moradores de Urucureá e Vila Amazonas, essa busca do lugar vivido no passado está em presença constante. O lugar do passado presente na memória é diferente do lugar que os olhos percebem. As cenas passadas parecem trazer um retrato mais fiel do lugar, ainda vivo na memória, ainda pulsando como antes.

<sup>157</sup> SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. Técnica e tempo. Razão e emoção. 2008, p. 58.

<sup>158</sup> HARVEY, David, *apud*. FERREIRA, Luiz Felipe. *Iluminando o lugar*: três abordagens. Boletim Goiano de Geografia, 2002, p.

71.

<sup>159</sup> SANTOS, Milton. *Op. cit.* p. 138.

tinha aquele **cacoal grande** que tinha aí no Manoel Viana, na subida né... Naquelas mangueiras que estão tudo vivas ainda... aí era escuro. Não tinha casa aí... não tinha do seu Joaquim, não tinha do Jaime, não tinha do Chico Miranda... tudo por lá não tinha casa não.<sup>160</sup>

O cacoal, a que se refere seu Martinho pertencia a uma tradicional família da comunidade de Guajará. Ele serve como divisa entre Guajará e Vila Amazonas. De acordo com os moradores de Guajará e Vila Amazonas, à noite aparecem “visagens”, mulheres vestidas de branco, que esperam os homens na encruzilhada para segui-los. Por isso a referência de seu Martinho ao cacoal grande.

Manoel Viana é o morador mais antigo da comunidade de Guajará, grande contador de causos. No período em que se coletou as histórias para este trabalho, seu Manoel estava viajando para Belém, por isso não se pode ouvi-lo.

Relembrar o lugar, descrevê-lo enquanto se contam os causos, é um exercício importante para o contador. Situar onde se passou cada cena possibilita ao contador dar maior veracidade ao que ele conta. Permite também que ele não perca os fios da história. As imagens, configurações e representações do tempo vivido ou imaginado do lugar, são constantes da memória quando o contador começa a contar um caso. A casa, o local de trabalho, os lugares de caça e de pesca são figuras que aparecem como peças-chave nas narrativas. Nesse meio-termo, os lugares da memória e as memórias do lugar ganham força na ânsia de tornar mais concreto o que é contado. O lugar vivido possui seu espaço privilegiado na memória dos velhos. Eles não apenas contam sobre o lugar, eles contam o lugar e se colocam no lugar como sujeitos vivos na história local, como testemunhas de um tempo vivido num lugar em transformação. E ao contar sobre o lugar vivido, os contadores permitem aos que o ouvem construir uma imagem do ontem e relacioná-lo a hoje. Montenegro (2001) afirma que nas relações de espaço “homens, mulheres, crianças, velhos e velhas estabelecem, projetam, realizam suas vidas”<sup>161</sup>.

Ao contar um caso, o contador une a sua experiência de contador com a sua experiência de vida, trazendo para próximo de quem o ouve um passado ainda vivo na memória. No momento em que conta, e no momento em que se ouve, vários olhares passam a interagir sobre o lugar vivido e, assim, as experiências se somam. Daí, quando o ouvinte participa da história, acrescentando ou explicando sobre

<sup>160</sup> NARRATIVA 8.

<sup>161</sup> MONTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e memória*. A cultura popular revisitada. 2001, p. 9.

determinado lugar, o que se percebe é mais do que a soma desses olhares, das experiências vividas entre contador e ouvinte; é a história pessoal e coletiva interagindo, vivificando o que a memória se encarrega de guardar. Thompson (1992) lembra que

a relação entre a história e a comunidade não deve ter mão única em qualquer dos dois sentidos: antes, porém, ser uma série de trocas, uma dialética entre informação e interpretação [...] Haverá espaço para muitas espécies de história oral e isso terá muitas conseqüências sociais diferentes. No fundo, porém, todas elas se relacionam.<sup>162</sup>

As narrativas orais traçam o caminho da construção do lugar, das vivências e das experiências. A partir da memória, desenham-se mapas, traçam-se roteiros e percorrem-se caminhos. Como num mosaico que junta passado e presente, as lembranças recolhidas e traçadas entre a memória e o lugar contam as histórias contadas, ouvidas e vividas e acabam por revelar um item comum entre contador e ouvinte com relação a imagem e o sentimento que se tem do lugar. No momento em que conta suas histórias, o contador vai juntando os pontos necessários, vai tecendo os fios da memória que une o presente ao passado, redesenha o lugar vivido ainda vivo na memória e coloca-o na mesma tela do lugar em que se vive. Ecléa Bosi lembra que “a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente mas porque se relacionam através de índices comuns”<sup>163</sup>.

### 3.3 – Outro olhar: a questão da personagem

Falar sobre narrativas orais e entrar no mundo das personagens que recheiam o seu enredo, conduz a um caminho inevitável de se percorrer, como inevitável é ouvir histórias sobre o Boto ou sobre o Curupira sem deixar ouvir frases como “*Esta aconteceu comigo*”. Esse caminho é o que leva à questão da abordagem sobre o que se entende por personagem, principalmente a personagem da ficção, assunto que, de acordo com estudiosos, ainda carece de muitas explicações dada a sua complexidade. No entanto, apesar dessa complexidade, este tópico faz uma

<sup>162</sup> THOMPSON, Paul. A voz do passado: história oral. 1992, p. 44.

<sup>163</sup> BOSI, Ecléa. *O tempo vivo na memória*. Ensaios de psicologia social. 2003, p. 31.



breve abordagem teórica a respeito do assunto, a partir das ideias suscitadas por Antonio Candido.

O termo *personagem* é oriundo do Latim, *persona*, máscara do ator no teatro, acessório indispensável para a representação teatral. Disfarçado com máscaras, o ator podia distanciar-se do indivíduo social e representar o/a seu/sua personagem para a plateia. As duas formas, o personagem ou a personagem, são corretas no português. No entanto, há os que preferem a segunda forma, e, ao utilizá-la, referem-se ao termo de origem, *persona*. O termo no masculino é válido, porque no teatro antigo, segundo estudiosos do assunto, as mulheres assistiam aos espetáculos, havia a presença de personagens femininas, no entanto eram representadas por homens porque não havia atrizes.

Um ponto importante de se destacar, juntamente com o conceito de personagem, é diferença entre pessoa e personagem: a *pessoa* refere-se ao indivíduo pertencente ao espaço humano, o ser social, ser psicofísico, totalmente determinado, a personagem, por sua vez, representa pessoa segundo modalidades próprias da ficção; ela é uma configuração esquemática fruto da invenção imaginativa do homem.

Beth Brait, ao discorrer sobre o problema da definição da personagem destaca que “é antes de tudo, um problema linguístico, pois a personagem não existe fora da palavra”.<sup>164</sup> Segundo a autora, somente encarando frente a frente a construção do texto é que se pode abstrair alguma coisa a respeito da personagem. “É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto”.<sup>165</sup> As personagens são arquitetadas mediante a fantasia do escritor e atuam no interior da narrativa literária; têm por função simular pessoas, comportamentos e sentimentos reais. Por isso, são construídas à imagem e semelhança dos seres humanos. Para Brandão,

a personagem é a invenção da pessoa humana dentro das narrativas de ficção. Invenção porque não são pessoas existentes, de carne e osso, mas produtos da imaginação e da linguagem que imitam seres humanos. Dentro

<sup>164</sup> BRAIT, Beth. *A personagem*. 2006, p.11.

<sup>165</sup> BRAIT, Beth. *Op. cit.* p.11.

dessa imitação procuram seguir modelos da realidade (personagens realistas), de nossos sonhos e desejos (personagens românticas), ou de nossas fantasias (personagens fantásticas) e tantos outros caminhos. Aos poucos, na evolução das formas narrativas, a personagem vai-se distanciando desses modelos, da imitação puramente reprodutiva, para libertar-se como ser de linguagem.<sup>166</sup>

Nas novelas, nos contos, nos romances, as personagens parecem confundir-se com as pessoas da realidade. Essa verossimilhança, o fato de a mesma referir-se a uma pessoa (pertencente ao espaço extratextual), faz com que ela se torne real aos olhos do leitor. Antonio Candido lembra que nas narrativas de ficção, o narrador não é o sujeito real como o historiador ou o químico, posto que, desdobrando-se imaginariamente, torna-se manipulador da função narrativa, cria e (re)inventa personagens que vivem o enredo e assim torna-o vivo e, ao adentrar nessa mundo fictício, “o leitor *contempla* e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar”<sup>167</sup>. Ainda, de acordo com Candido, a contemplação de tais possibilidades se dá graças ao caráter irreal que a ficção possibilita através de suas camadas profundas e “ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores”<sup>168</sup>.

A personagem, enquanto categoria da narrativa, é o indicador importante da ficção, ocupando assim uma função bastante marcante na literatura. De acordo com Antonio Candido, “em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente ‘constitui’ a ficção”<sup>169</sup>. Para Salvatore D’Onofrio, “as personagens constituem os suportes vivos da ação e os veículos das ideias que povoam uma narrativa”<sup>170</sup>.

Candido, ao abordar a questão da personagem no gênero dramático, destaca que as personagens deixam de ser constituídas pelas palavras, e passam a constituí-las, tornando-se fonte delas; o diálogo é concebido dentro das personagens devido a aparente ausência do narrador fictício. Segundo Candido, no teatro, “a personagem não só ‘constitui’ a ficção mas ‘funda’, onticamente, o próprio

---

<sup>166</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Personagem*. Quem conta um conto, vol. 2. 1989, p.5.

<sup>167</sup> CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. 2009, p.45.

<sup>168</sup> CANDIDO, Antonio. p.46

<sup>169</sup> CANDIDO, Antonio. *Op. cit.* p. 31

<sup>170</sup> D’ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. 2007, p.75.

espetáculo (através do ator)”<sup>171</sup>. O palco depende da personagem pelo fato de não poder haver foco fora dele.

O próprio cenário permanece papelão pintado até surgir o “foco fictício” da personagem que, de imediato, projeta em torno de si o espaço e o tempo irreais e transforma, como por um golpe de magia, o papelão em paisagem, templo ou salão.<sup>172</sup>

Para Candido, o teatro é ficção na sua integralidade, já o cinema e a literatura podem servir, através das imagens e das palavras, a outros fins. Elas – a imagens e as palavras – fundam as objetualidades puramente intencionais. A imagem, com a palavra, pode descrever e animar ambientes, paisagens, objetos. Eles podem representar fatores de grande importância, sem as personagens. As personagens podem ser dispensadas por certo tempo, embora constituam a ficção. Já o palco, esse não pode ficar vazio, por isso, a ausência da personagem não é possível.

No teatro uma personagem presente no palco não pode manter-se calada (...) Uma personagem muda não pode permanecer sozinha no palco. Já no cinema ou no romance, a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo, porque as palavras ou imagens do narrador ou da câmara narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos, ou simplesmente, os seus afazeres, o seu passeio solitário etc. No teatro, o homem é o centro do universo.<sup>173</sup>

Candido destaca que uma das particularidades do teatro em relação ao romance, por exemplo, é a ação persuasiva que ele exerce sobre a plateia. Segundo ele, diante do palco, a plateia não tem tempo para transformar ao que assiste em ação e, por isso, é obrigada a acreditar no que vê e no que ouve. Algo semelhante acontece com o contador no momento da contação de histórias. Envolve a uma ação performática capaz de transformar palavras em ação e em imagens, a plateia do contador ouve e imagina o que ouve. Ela transforma palavras e gestos em imagens, em cenas, desencadeando o processo da palavra para a imagem visiva. Igual modo como acontece no teatro, o contador leva quem lhe assiste a acreditar no que ouviu. Por apresentar semelhanças com o gênero dramático, é que Lada Ferreras considera que “El discurso de la narrativa oral literaria es el propio del texto

<sup>171</sup> CANDIDO, Antonio. *Op. cit.* p. 31.

<sup>172</sup> CANDIDO, Antonio. *Op. cit.* p. 30.

<sup>173</sup> ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. 2009, p.31-32.

narrativo, pero su actualización implica recursos propios del género dramático, más allá de los aspectos comunes que existen entre todos los géneros literarios”.<sup>174</sup>

Quanto à caracterização da personagem no teatro, Candido aponta três vias: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito. A primeira se relaciona ao descobrir aspectos da personagem que só podem ser revelados no decorrer da encenação. É o que Candido considera como “pôr à mostra a face oculta da personagem”<sup>175</sup>. A segunda via diz respeito ao comportamento da personagem através da sua exibição ao público, no momento em que seu estado de espírito é transformado em atos. Daí a importância que o enredo assume no teatro, pois, através dele, é que se passa a perceber como age e como se comporta a personagem. E nesse desvelar do comportamento da personagem, o tempo também é considerado ponto-chave. As ações, situações referentes à personagem, acontecem em uma duração de tempo bastante curta para revelar o máximo sobre a personagem. “A necessidade de não perder tempo, somada à inércia do ator e ao desejo de entrar em comunicação instantânea com o público, desenvolveram no teatro uma predileção particular pelas personagens padronizadas”<sup>176</sup>, revela Candido. A terceira e última via através da qual se pode conhecer a personagem é atentar para o que os outros dizem a seu respeito. Neste ponto, cabe o que a personagem tem a revelar através das ações no palco. O intérprete não encarna a personagem, não entra em cena apenas para divertir, para entreter uma plateia, mas e também, para expressar juízos e valores, para dizer algo que possa levar a plateia a uma reflexão. “O intérprete não deve encarnar a personagem no sentido de se anular, de desaparecer dentro dela. Deve, por um lado, configurá-la, e, por outro, criticá-la, pondo em evidência seus defeitos e qualidades”<sup>177</sup>.

Com relação à personagem do romance, Candido considera necessária a ressalva sobre o erro que muitos cometem ao pensar que a personagem é o elemento principal desse gênero. Segundo o autor, não se pode considerar a importância da personagem sem levar em conta o enredo e as ideias. Ideias, enredo e personagem só existem se interligados, portanto, são inseparáveis. Enredo e

<sup>174</sup> LADA FERRERAS, Ulpiano. El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5 (julio-diciembre 2007), 22pp.

<sup>175</sup> CANDIDO, Antonio. *Op. cit.* p. 90.

<sup>176</sup> CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 2009, p.93.

<sup>177</sup> CANDIDO, Antonio. *Op. cit.* p. 97-98.

personagem exprimem, ligados, os intuitos dos romances, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.

Candido coloca a questão do paradoxo que se estabelece quando se afirma que a personagem é um ser fictício. E questiona se “de fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe?”<sup>178</sup> Como resposta a esses questionamentos, afirma que a ficção reside justamente no paradoxo, e é a possibilidade da existência de um ser fictício, fruto da fantasia humana, que depende a verossimilhança no romance. “Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestado através da personagem”.<sup>179</sup>

Candido lembra que, ao se reconhecer que existem afinidades e diferenças entre o ser vivo e os entes criados de ficção, revela a incompletude que se terá com relação ao outro. Ter-se-á, de qualquer modo, uma visão fragmentada da conduta dos outros, pois, de acordo com o autor, os seres têm, por natureza, seus mistérios. Essa visão incompleta que se tem do outro encontra respaldo nos estudos Erving Goffman (2009), segundo o qual conhecer um indivíduo apenas por pequenas pistas não é suficiente. Segundo o autor,

a expressividade do indivíduo (e, portanto, sua capacidade de dar impressão) parece envolver duas espécies radicalmente diferentes de atividade significativa: a expressão que ele transmite e a expressão que emite. A primeira abrange símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositadamente e tão só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligada a esses símbolos. Esta é a comunicação no sentido tradicional e estrito. A segunda inclui uma ampla gama de ações, que os outros podem considerar sintomáticas do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida.<sup>180</sup>

A visão incompleta do outro, como do ser vivo quanto da personagem, revela as diferenças e as afinidades a que se referem tanto Candido quanto Goffman e demonstra a maneira fragmentária, insatisfatória e incompleta com que, muitas vezes, elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes.

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que a lógica da personagem. A nossa interpretação

<sup>178</sup> *Op. cit.* p. 55.

<sup>179</sup> *Idem.*

<sup>180</sup> GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 2009, p.12

dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser.<sup>181</sup>

Segundo Candido, é graças aos elementos, aos recursos que o romancista utiliza para caracterizar, descrever e definir a personagem, de maneira que ela transmita a impressão de vida, que se pode ter a sensação de que o ser vivo é ilimitado, contraditório, infinito nas suas ações, e ao confrontar a realidade humana à da personagem, perceber que a personagem parece mais organizada, mais coesa, que se chega à conclusão de que a personagem é mais lógica, ainda que não mais simples que o ser vivo. No entanto, a complexidade da psicologia da personagem começa a ser desenhada com o advento do romance moderno (século XVIII-XX), levando o escritor a tratar as personagens de dois modos: como seres íntegros e facilmente delimitáveis ou como seres complexos, com traços desconhecidos, carregados de mistérios. Essa mudança de caracterização da personagem, segundo Candido, acabou por percorrer caminhos aparentemente inversos: a passagem do enredo complicado com personagem simples para o enredo simples com personagem complicada. Regina Dalcastagnè, ao discorrer sobre o romance contemporâneo brasileiro declara que “o espaço da ficção, hoje, é tão ou mais traiçoeiro que o da realidade. Não há a intenção de consolar ninguém, tampouco estabelecer verdades ou lições de vida. Reafirmam-se, no texto, a imprevisibilidade do mundo e a armadilha do discurso”.<sup>182</sup>

A mudança de caracterização das personagens acabou por definir duas famílias de personagens: as personagens de costumes e as personagens de natureza. As primeiras, segundo Candido, “apresentadas por traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora” as segundas, “apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser, e isto impede que tenham a regularidade dos outros”<sup>183</sup>.

No romance contemporâneo, de acordo com Candido, existem dois tipos de personagens: as planas e as esféricas. O primeiro tipo é construído sob uma

<sup>181</sup> CANDIDO, Antonio. *Op. cit.* p. 58-60.

<sup>182</sup> DALCASTAGNÈ, Regina. *Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso*. Diálogos latinoamericanos. 2001, p.114-130.

<sup>183</sup> CANDIDO, Antonio. *Op. cit.* p.62.

única ideia ou qualidade, com comportamentos que não se alteram, não causam surpresas ao leitor. O segundo de personagem apresenta um perfil mais complexo que o das personagens planas; podem apresentar duas ou três dimensões, portanto, podem causar surpresas ao leitor.

Para concluir esta breve abordagem sobre a personagem, parece coerente apresentar aqui as palavras de Doc Comparato sobre o que ele entende por personagem. Talvez as ideias do escritor resumam tudo o que se tentou definir nessas poucas páginas acerca da personagem.

No princípio, o personagem se apresenta fragmentado na minha imaginação. Conheço muito pouco dele: um tique, um comportamento particular perante um acontecimento, uma postura do corpo, um olhar, um sentimento predominante, uma visão fugaz etc. dificilmente ele se apresenta inteiro, coerente e completo.

Depois, com esses fragmentos, vou montando um ser; recortando, recolhendo e colando daqui e ali.

Com pedaços da minha própria vivência e memória, busco um corpo. Transformando bocados de personagens de outros autores e obras, repenso. E, adaptando essas partículas às contingências da minha estória, faço um trabalho artesanal, prazeroso e puramente intuitivo.<sup>184</sup>

As ideias de Doc Comparato parecem encaixar-se perfeitamente na esteira do pensamento de Candido quando este afirma que, na construção da personagem, o que acontece é “um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais”.<sup>185</sup> Ainda, para Candido, a construção da personagem e o seu caráter fictício no romance, “a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista”.<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> COMPARADO, Doc. In. BRAIT, Beth. *A personagem*. 2006, p.72-73.

<sup>185</sup> CANDIDO, Antonio. *Op. cit.* p. 74.

<sup>186</sup> Idem.

### 3.4 – De volta ao caminho: narrativas orais e as personagens

#### 3.4.1 – Das narrativas do cotidiano

Feitas as considerações que se acharam necessárias sobre a questão da personagem, este tópico trata das narrativas do cotidiano, das histórias ouvidas e contadas pelos moradores das comunidades citadas neste trabalho. Histórias que traçam a vida dos que as contam. Refazem o percurso das experiências de vida e tecem os caminhos abertos na memória dos contadores, seguem o vai e vem dos vários pontos que surgem no momento da contação. Histórias que traduzem o saber do cotidiano, dos que conhecem os mistérios dos rios e das matas.

Jean-François Lyotard, nos seus estudos sobre o pós-moderno, destaca a importância do saber científico para as sociedades pós-modernas, mas não desmerece os saberes narrativos no cotidiano, os quais, segundo ele, têm sua funcionalidade, pois, fundados na tradição e nos costumes, mantêm a capacidade de oferecer respostas, de organizar relações, de estabelecer competências e também incorporar “o saber-fazer, o saber-viver, o saber-escutar”.<sup>187</sup> Segundo o filósofo francês, os saberes narrativos são legitimantes, têm autoridade por si mesmos, posto que “definem [...] o que se tem direito de fazer e de dizer na cultura e, como eles são também uma parte desta, encontram-se assim legitimados”.<sup>188</sup> Num mundo em que a ciência tende a pôr sua autoridade, os saberes populares parecem valer pouco ou quase nada. Lyotard lembra que são esses saberes que promovem a articulação dos elementos diversos que por ali circulam e, de alguma forma, permitem a integração de sujeito, mundo e experiência.

O filósofo Walter Benjamin traça o caráter utilitário das narrativas do cotidiano na sociedade; segundo ele, fonte de saber e reduto de experiências. E, se formalizam como fontes de sabedoria e conhecimento, pelas vozes dos contadores, as narrativas conservam-se como formas capazes de articular os saberes tecidos através das imagens que se constroem por intermédio das vozes do poetas

---

<sup>187</sup> LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 1993, p.36

<sup>188</sup> LYOTARD, Jean-François. *Op. cit.* p. 42.



anônimos. Lyotard, ao destacar a pragmática dos saberes narrativos, atenta para quatro características que marcariam as narrativas no cotidiano e na contemporaneidade: a constituição de “critérios de competências”, a absorção da diversidade de jogos de linguagem, as formas de sua transmissão e sua temporalidade. A primeira é entendida como a capacidade das narrativas de estabelecer lugares de fala, posições na rede social, tornando possível a manifestação dos sujeitos, a avaliação e a realização da sua *performance*. A segunda característica se traduz pelo fato de as narrativas admitirem, no seu interior, uma pluralidade de jogos de linguagem, a articulação de materiais simbólicos de origem e naturezas diversas. Nesse sentido, pode-se entender que as narrativas não são constituídas pela homogeneidade, seja no caráter semiótico, seja no social ou no histórico. Quanto às formas de transmissão, Lyotard considera as regras pragmáticas que lhes garantem a inserção na vida social, ou seja, as narrativas são transmitidas, circulam nas redes sociais a partir do momento em que os indivíduos podem ocupar lugares diferentes em seu tecido e isso é possível uma vez que eles tenham sido capturados, de alguma forma, na tessitura das histórias. Assim, para Lyotard, a transmissividade das narrativas funda-se na tríplice competência do saber-dizer, saber-ouvir, saber-fazer. A quarta e última característica diz respeito à articulação das narrativas no tempo. Lyotard lembra que a narrativa (produto da narração) articula tempos e traz em si um ritmo próprio; o ouvinte encontra-se ele mesmo numa confluência de tempos amalgamados: da narração, da narrativa e do contexto, seja ele social, individual ou histórico. Lyotard destaca que por meio das narrativas se pode entender o cotidiano de quem as conta e de quem as vive.

Ainda hoje há forte resistência no campo acadêmico sobre a legitimação dos elementos oriundos da cultura popular. Seja pelo fato de se considerar como folclore o mito, a lenda ou outras formas de expressão popular, seja porque os elementos que compõem o cabedal popular são subjetivos e a ciência requer algo objetivo. Para Simões,

discorrer sobre mito, cultura e tradição, ou sobre outros temas dessa natureza, sempre se constituiu uma espécie de barreira a ser enfrentada, bem como dificuldades a serem suplantadas. E não se trata, apenas, do preconceito, em geral, colocado pelos defensores da academia elitista, comprometida com a formação e divulgação de conhecimento, a partir da mentalidade de que o erudito é o detentor de todo o crédito; trata-se, na

verdade, também, das próprias dificuldades de se caminhar por uma área em que os estudos se alternam entre o eruditismo extremo e/ou a simples aventura dos que estão em busca do exótico e do “pitoresco”, o que, enfim, acaba por comprometer a pesquisa, a reflexão e os conceitos atinentes ao assunto.<sup>189</sup>

As narrativas permitem decodificar e interpretar as situações que os contadores viveram no decorrer de suas experiências diárias. Castoriadis (1982)<sup>190</sup> considera que a linguagem e outros sistemas simbólicos são os mediadores nas representações da realidade dos sujeitos. Os filtros interpretativos construído pelos esquemas de linguagem permitem ao homem apropriar-se da realidade e agir sobre ela utilizando modelos que antecipam comportamentos dos outros. Com isso, há a construção de percursos individuais construídos de cruzamentos de narrativas que são vivenciadas pelos contadores ou ouvidas por eles de outros.

### 3.4.2 – Das personagens

As personagens das narrativas orais se constroem no discurso do contador por meio de dados discretos e fragmentados que procedem, basicamente, de três fontes: as informações apresentadas pelo contador, as pistas que se apresentam mediante a *performance* do contador (entenda-se aqui os gestos, as mímicas, as imitações, as repetições) e as informações que se dão sobre o lugar onde se deu o fato relatado ou onde se acredita ser o morada das personagens.

Dominique Maingueneau destaca que as personagens das narrativas orais “protagonizam atos memoráveis; atos ao mesmo tempo dignos de serem narrados e facilmente memorizáveis, capazes de estruturar com força a experiência da comunidade e entrar em estruturas textuais envolventes”.<sup>191</sup>

Os relatos sobre o Boto e o Curupira revelam uma faceta típica da poesia oral: ao contar suas histórias, o contador se preocupa em relatar sobre o ser imaginário que se transforma em homem à noite, ou sobre o ente das matas que lhe

<sup>189</sup> SIMÕES, Maria do Socorro Perpétuo. *Lendas e mitos da Amazônia*. Revista Litteris Literatura, nº 5, julho de 2010. Texto em PDF.

<sup>190</sup> CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. 1982.

<sup>191</sup> MAINGUENEAU, Dominique. O contexto da obra literária. *Leitura e crítica*. 2001, p.91.

perturba no trabalho da lavoura, do seringal, ou que lhe persegue na caça. A preocupação maior é deter-se ao que se viu/ouviu. Por conta disso, a análise das personagens, neste tópico, será feita com base nas pistas apresentadas pelos contadores, visto que as narrativas são, essencialmente, figurativas<sup>192</sup> e temáticas, produzindo um efeito que direciona para a realidade do mundo dos contadores apresentados no curso deste trabalho. As histórias refletem as experiências dos homens e das mulheres de comunidades do interior do Pará, os quais, no cotidiano, estabelecem contato direto com as matas e os rios, seja no trabalho da lavoura ou dos seringais, seja na caça ou na pesca. O que se percebe são experiências de vida traduzidas em narrativas, através das quais se apresentam as personagens Boto e Curupira. O primeiro, descrito fora do seu habitat natural, os rios – ele sai das águas para entrar em contato com o mundo dos homens; o segundo é apresentado no seu próprio habitat, as matas; no caso do Curupira, acontece o inverso: o homem é que entra/invade o ambiente natural do ente das matas.

O ambiente da vasta Amazônia, entrecortado por rios e coberto pela densa floresta, oferece ao homem, chamado por uns de caboclo e por outros, ribeirinho, um farto cabedal simbólico para traduzir suas histórias. Rios, lagos, igarapés e matas parecem construir um cenário infinito, onde se escondem os mistérios guardados pela natureza e revelados em segredo aqueles que possuem olhos e ouvidos perspicazes para decifrar cada sinal metamorfoseado em canto, em grito e em assobio. Para Eidorfe Moreira (apud. Simões), a Amazônia é

um anfiteatro, de forma excessivamente alongada e (...) nesse imenso e solene anfiteatro não apenas se representa e desfila a vida em infindas manifestações performáticas, mas ele, anfiteatro, é a própria síntese de uma espécie de vida e de vivência, marcadas por experiência plena de magia e sedução.<sup>193</sup>

E esse imenso anfiteatro tem, para o homem da Amazônia, dupla função: “uma imediata, lógica, objetiva fonte de vida e subsistência e outra mediata, mítica, mágica, plena de encantos e encantamento, responsável por todos os seus sonhos e devaneios”.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Em semiótica, diz respeito à concretização das mudanças de estado do nível narrativo. Assim, os esquemas narrativos abstratos são revestidos com temas que podem ser mais bem concretizados por intermédio de figuras. Temas são signos que *organizam, categorizam, ordenam* a realidade, que é filtrada pelos sentidos; figuras são signos que se relacionam a algo existente no mundo *real*, natural, são elementos concretos.

<sup>193</sup> MOREIRA (apud. SIMÕES) Mitos e lendas da Amazônia.

<sup>194</sup> Idem.

A Amazônia é um espaço de rica biodiversidade, ainda a ser explorado, a ser conhecido e a ser revelado, que reflete, para o “estrangeiro” do século XXI, (que ainda a vê com o mesmo olhar dos aventureiros do século XVI e a imagina como a terra de selvagens), o ostracismo e o atraso face aos grandes centros urbanos. Mas para quem a observa com o olhar do veio poético, tudo se transforma em imagens simbólicas, onde botos, iaras, boiúnas, curupiras e mães-do-mato são os olhos dos rios e das matas, passeiam lentamente, buscando a companhia de alguém para completar sua dança. Como lembra Loureiro,

o espaço infinito põe a visão e o espírito em repouso. A *encantaria* é a quebra dessa regularidade do olhar pela diversidade da imaginação. Além da aparente “monotonia do sublime” provocada pela natureza magnífica da geografia (dita por Mário de Andrade), há um mundo revolto de boiúnas, botos, mães-d’água, iaras, curupiras, porominas, etc. Enquanto o olhar contempla em repouso, o espírito trabalha incansável nas minas subjacentes da imaginação.<sup>195</sup>

### 3.4.3 – Dos rios às matas: boto ou homem?

Ao se ouvir as histórias sobre o Boto, podem-se perceber duas situações que permitem traçar alguns aspectos sobre a personagem: na condição em que o contador conta o que ouviu de outro, o Boto é apresentado como um jovem sedutor, que aparece nas noites de festas da comunidade para seduzir as meninas (Narrativas 9, 10 e 12); quando o contador relata experiências vividas pessoalmente, o Boto aparece como homem (narrativas 8 e 11), que impõe seu poder e se coloca, ora como adversário, ora como concorrente. Às vezes mantém algum contato com o homem: fala, faz algum sinal; outras vezes apenas dá sinal de sua presença sem querer incomodá-lo.

Antes de destacar a personagem o Boto a partir dos relatos coletados, parece coerente observar como essa personagem foi vista pelos pesquisadores que se dispuseram a analisá-la no imaginário popular. Câmara Cascudo refere-se a essa personagem como ser “enamorado das moças, sedutor das cunhãs mais bonitas,

---

<sup>195</sup>LOUREIRO, Meditação e devaneio: entre o rio e a floresta. *Somanlu*. Revista de Estudos Amazônicos, Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas. 2003, p.27.

pai dos primeiros filhos [...] bebedor infatigável e companheiro precioso para as festas".<sup>196</sup> De acordo com Cascudo, não há referência em outros lugares ao fato de que um cetáceo se transforme em homem. Não há também qualquer registro de um boto procriador. Esse antropomorfismo é particularidade do continente sul-americano, questiona Cascudo, ou o que recheia hoje o imaginário popular amazônico e se transforma em poesia pelas vozes dos contadores anônimos é (re)criação do que os colonizadores trouxeram de suas terras distantes quando por aqui passaram e adaptaram para a realidade tropical? Se estudiosos no assunto não acharam uma resposta satisfatória, é porque o mais importante não reside no saber onde está a origem do que hoje se tem como forma de expressão popular que se transforma em narrativas poéticas. O contador conta, e, ao contar, interessa-lhe revelar as marcas de uma experiência que somente quem a viveu tem para contar. Não as inventa, aumenta os pontos necessários. Se as inventa, não lhe cabe o crédito de mentiroso.

As narrativas sobre o Boto, os relatos que se contam sobre ele, não são apenas fantasia, imaginação sobre um ser das águas, que se transforma em homem para se juntar aos homens e ao seu mundo; são, sim, formas de poesia e apresentação de uma realidade que somente quem a vive sabe descrever através da *performance*. Sobre isso, João de Jesus Paes Loureiro declara:

o que se pode fazer quando o contemplamos como artefato de palavras, como expressão poética, é deixá-lo dissolver-se na doçura de uma degustação saborosa de brevidade e leveza. A realidade real do mito, a verdade de seu enredo, só está dentro dele, no entrevero bélico das personagens ou na candura dos seus gestos de amor. Fora dele há a irrealidade das aparências essenciais, a essência revelando-se pela aparência, isso que faz de toda arte *Arte* e, acima de tudo, poesia. Verdadeiramente, e por tudo isso, o mito é um jorro de poesia na superfície do rio da linguagem.<sup>197</sup>

No mundo globalizado, permeado pelos meios de comunicação de massa, ainda há tempo para refletir sobre a vida que passa lenta entre as matas da Amazônia. A veracidade das narrativas que se contam não está nos anais das academias; ela está na memória de quem viveu, como que num encanto, as experiências do encontro com o Boto ou com o Curupira. Por isso quem as conta faz

<sup>196</sup> CASCUDO, Câmara. Literatura oral no Brasil. 2006, p.132.

<sup>197</sup> LOUREIRO, João de Jesus Paes. A etnocenologia poética do mito. Conferência proferida no V Colóquio Internacional de Etnologia, realizado em Salvador, Bahia, de 25 a 29 de agosto de 2007. Texto em PDF.

questão de afirmar “*Essa aconteceu comigo*” e, se dita na presença de outros, terá que ser creditada como forma de prestígio.

De acordo com Simões,

o narrador, ao contar o mito, insere-se ele mesmo numa linhagem tradicional e institucionalizada de “o contador de histórias” que, por sua vez, legitima a performance. Ao mesmo tempo, esse mesmo narrador introduz as marcas de sua individualidade, que é única e irrepetível. Na realidade, cada nova performance é uma espécie de recontar/recriar, que traz os sinais do engenho artístico de cada narrador.<sup>198</sup>

Uma das maneiras de entender a construção das personagens das narrativas orais é seguir os rastros deixados pelo contador no momento em que conta suas histórias. As pistas que se lançam são como traços que carecem não apenas da audição, mas e também, da percepção dos gestos lançados por aqueles que tecem os fios da narrativa. Aliás, contar histórias se assemelha ao ato de tecer: cada fio tecido se une a outro. Numa mesma história se unem outras tantas histórias, que vão surgindo sem causar incoerência ao enredo. Em tudo há um sentido. Para se chegar à imagem exata das personagens é preciso completar o quebra-cabeça que vai se montando em cada cena descrita.

Então, nesse tempo.... era no Guajará... aconteceu comigo no Guajará. Aí eu fui pra lá... eu tomava umas pingas nesse tempo. Vendi o cernanbi, a borracha lá Jacinto. Conheceste o Jacinto?... então tinha o Jacinto, o Nhuca, Pedro Pimentel. Conheceu o Nhuca e o Pedro Pimental? – marido de dona Corinta... então eu vim de lá... vendi minha borracha lá pro Jacinto e fui comprar carne que tinha sobrado lá da festa da Salvação, lá no Guajará (aponta os braços na direção do Guajará). Aí eu cortei umas bananas lá no terreno e deixei lá e fui pra lá... Isso era no mês de agosto que faziam a festa de N. Sra. da Salvação. E aí que quando nós... tinha aquele cacocal grande que tinha aí no Manoel Viana, na subida né... Naquelas mangueiras que estão tudo vivas ainda... aí era escuro. Não tinha casa aí... não tinha do seu Joaquim, não tinha do Jaime, não tinha do Chico Miranda... tudo por lá não tinha casa não. Aí anoiteci pra lá... e aí no que anoiteci eu cortei os cachos de banana, deixei lá de prontidão, que quando eu viesse lá de baixo eu agarrava... e de lá comprei o que eu tinha que comprar, comprei a carne, emprestei um terçado lá da Maria do Carmo... Até hoje não sei por onde está esse terçado... (risos) E olhe... aí eu vim... Não, quando eu vim lá da taberna que eu emprestei o terçado... aí eu cortei a banana, ajeitei bem.. ainda voltei lá pra entregar o terçado e porrada de novo (gestos que descrevem beber novamente, tomar pinga), com o perdão da palavra... aí voltei de lá já era de noite. Aí a cachaça me pegou... ***aí tinha um boto que vinha de lá do Itapeua... o boto falou pra mim que tinha vindo de lá... e como era luar assim... meio luar... o sono deu e eu arriei lá. Aí dormi... dormi... que quando eu me acordei com aquela voz: Vumboooooora... aí eu me espantei... aí eu olhei assim... mas era um homem dessa grossura assim (faz o gesto com as mãos para indicar o***

<sup>198</sup> SIMÕES, Maria do Socorro Perpétuo. Lendas e mitos da Amazônia. Revista Litteris Literatura, nº 5, julho de 2010. Texto em PDF.

***tamanho do homem), mais ou menos... o cinturão chegava a brilhar... toda a roupa dele brilhava...***

e era o boto que vinha de lá e quando chegava aí na boca da estrada (indica a direção da estrada com a cabeça) ele dava um assobio... chegava pra cá ele dava outro (movimenta a cabeça para indicar a direção do “pra cá”) e assim ele ia assobiando até lá na beira de fora e quando era de madrugada ele tornava a passar. ***Era um homem... é... Ele era assim gordão... enxerguei... o cinturão dele como eu já acabei de contar. Cinturão largo... e eu perguntei da onde tu veio? Vim do Itapeua.***<sup>199</sup>

No relato de seu Martinho, o Boto tem forma de homem, mais forte que o contador, tem voz grossa, veste-se com elegância, porta-se como um Don Juan, fala e permite que falem com ele. Não é monstro, é homem. Segue um percurso habitual. Se o dia é permitido aos homens, a noite reserva-se aos entes dos rios e das matas. Ultrapassar os limites de tempo que se estabelece entre homem e natureza é transgredir regras quase que sagradas e então a resposta é o castigo.

As personagens das narrativas da Amazônia tendem a apresentar o perfil dos mitos da Antiguidade clássica, principalmente a europeia: seres poderosos, com corpos avantajados, que impõem sua força. Seres que emergem das águas em forma humana. Como a cultura popular brasileira recebeu influência de vários povos, percebe-se a “miscigenação” das personagens à brasileira. No Norte, a influência indígena contribuiu para a permanência dos seres gigantes que tomam forma humana. Indígenas de diversas culturas identificam-se cerimonialmente com alguns animais ou batizam sua tribo e sua própria descendência com nome de bichos. E, além disso, entre alguns povos antigos, celebrava-se, com periodicidade, rituais cuja finalidade consistia em promover o casamento entre o homem e a natureza, formalizando pactos e reforçando os liames invisíveis que garantiriam um período de fertilidade, de boas colheitas e de fecundidade, tanto para o solo cultivado quanto para as criações domésticas, para o rebanho e para a própria prole. Ligada ainda por essa tradição milenar, o Boto descrito nas narrativas da Amazônia apresenta esse perfil. Ele é a encarnação da natureza para se relacionar de forma íntima com os homens.

O Boto se transforma à noite. De dia, ou descansa sabe-lá-onde ou camufla-se para espiar a cunhantã que se banha no rio. Como não pode

---

<sup>199</sup> NARRATIVA 8.

transformar-se de dia, resta-lhe a noite para isso. Das histórias que se ouviram sobre o Boto, todas relataram as experiências vividas à noite.

E era de lá que vinha o boto... **e era toda noite...** ele passava aqui fuáááá.... e a gente já estava dentro... Lá pra ali ele ia.. pra lá o pessoal dizia que ele ia assobiando até lá e ia cair n'água pra lá... quem sabe lá pra onde ele ia. **Quando era de madrugada lá vem ele de volta assobiando... ia embora pro Itapeua.**<sup>200</sup>

**E naquele tempo as festas dançantes** eram feitas em ramadas, que era barracão quadrado coberto de palha preta, piso natural e a música era pau e corda... se chamava... pau e corda era música daquele tempo era cavaquinho... era tambor, bumbo, flauta, pandeiro, banjo, bandurra, cuíca e reque-xeque. **E não esqueciam que à meia-noite era hora dos comes-e-bebes**, como também comiam e bebiam tacacá, tiborna... ééé... caxará, tarubá, biscoito, maniçoba, macaxeira, garapa, mas também havia cachaça lá pelo meio, que somente os homens idosos tomavam... **e nessa hora apareceu dois jovens todos de roupa branca, chapeludos, com caldas compridas e sapatos largos na frente e fino atrás** E se passaram pra umas moças que estavam lá e elas também e se entreteram muito. Quando prestaram atenção, na viagem, estava amanhecendo já e os dois jovens correram rapidinho pro rio, mas não acertaram mais o rio e acertaram uma lagoinha e lá eles se meteram nessa lagoinha<sup>201</sup>

**... geralmente, aparecia no momento da festa aquele rapaz todo vestido de branco com um chapéu grande na cabeça. E sempre, sempre ele acostumava a fazer isso.** Antes, as filhas dele, elas sentiam que quando elas iam deitar na rede elas ficavam todas adormecidas. Elas sempre contavam assim que aparecia essa coisa com elas. E nas festas ele... esse Boto... ele sempre aparecia de vestes brancas.<sup>202</sup>

De acordo com os relatos ouvidos dos contadores, o Boto transforma-se em um belo jovem, que aparece nas festas para namorar as moças do lugar. “Geralmente, aparecia no momento da festa aquele rapaz todo vestido de branco com um chapéu grande na cabeça. E sempre, sempre ele acostumava a fazer isso”<sup>203</sup>.

E naquele tempo as festas dançantes eram feitas em ramadas, que era barracão quadrado coberto de palha preta, piso natural e a música era pau e corda... se chamava... pau e corda era música daquele tempo era cavaquinho... era tambor, bumbo, flauta, pandeiro, banjo, bandurra, cuíca e reque-xeque. E não esqueciam que à meia-noite era hora dos comes-e-bebes, como também comiam e bebiam tacacá, tiborna... ééé... caxará, tarubá, biscoito, maniçoba, macaxeira, garapa, mas também havia cachaça lá pelo meio, que somente os homens idosos tomavam... e nessa hora apareceu dois jovens todos de roupa branca, chapeludos, com caldas compridas e sapatos largos na frente e fino atrás. E se passaram pra umas moças que estavam lá e elas também e se entreteram muito.<sup>204</sup>

<sup>200</sup> NARRATIVA 8.

<sup>201</sup> NARRATIVA 9.

<sup>202</sup> NARRATIVA 10.

<sup>203</sup> Idem.

<sup>204</sup> NARRATIVA 9.



A presença do Boto nas festas realizadas nas comunidades é um traço marcante das histórias que se contam. Ele aparece para dançar, para namorar a moça mais bonita. É o boto-homem que dança, que interage com a comunidade, que participa dos festejos. De acordo com Osvaldo Orico, “mesmo certas festas e crenças que adquiriram sabor regional [...] são transplantações de cerimônias remotas, que os gauleses, germanos e escandinavos celebravam por ocasião dos solstícios de verão”.<sup>205</sup>

O Boto não aparece apenas para dançar, mas também para manter relações sexuais com as mulheres.

E sempre, sempre ele acostumava a fazer isso. Antes, as filhas dele, elas sentiam que quando elas iam deitar na rede elas ficavam todas adormecidas. Elas sempre contavam assim que aparecia essa coisa com elas.<sup>206</sup>

Nas cerimônias medievais, o sexo era realizado durante um ritual, com conotação sagrada, onde os homens entregavam-se aos deuses, geralmente como forma de agradecimento. No mito cristão, há no livro de Gênesis, o relato de que a serpente se transforma em mulher para enganar Eva e levá-la ao pecado, metaforizado pela “maçã”. Seria esse o primeiro caso de relação sexual entre o humano e um animal? Vilas Boas (1986)<sup>207</sup>, em seus estudos sobre os índios do Xingu, relata uma lenda contada pelos índios sobre a origem do Sol e da Lua, em que se descreve a relação sexual entre animais e mulheres.

O Boto é, em essência, um ser das águas. De dia ele esconde-se nos rios ou lagos. É na água que o delfim amazônico se transforma para realizar seus encantos e feitos na terra dos homens. A água é e sempre foi uma personagem de grande destaque na vida mítica de muitos povos. É, ainda, tal como era para as civilizações mais antigas, considerada geradora de vida. Para os egípcios, o dia da inundação do Nilo marcava o primeiro dia do seu calendário, e no limo e lodo das águas gestava-se também a crença na existência de seres habitando o mundo líquido. Porém, mais que em qualquer outro lugar ou região brasileira, são as águas que determinam na Amazônia, o comportamento da população. Considerada poderoso agente das forças naturais, está presente em quase todos os rituais

---

<sup>205</sup> ORICO, Osvaldo. *Mitos ameríndios e credences amazônicas*.1975, p.54.

<sup>206</sup> NARRATIVA 10.

<sup>207</sup> VILAS BOAS, Orlando & Cláudio. *Xingu: os índios, seus mitos*.1986.

mágicos e sagrados, e nas cerimônias religiosas ou profanas, pois possui um poder magnético para atrair as forças invisíveis e astrais de todas as espécies, benéficas ou não. Nos seus estudos sobre os contos maravilhosos, Propp (2002)<sup>208</sup> identifica dois tipos de água: a água da vida e a água da morte, “a água da força e a água da fraqueza”, que transporta para a vida ou para a morte. Água de onde emerge o dragão, responsável pela fertilidade na natureza e pela fecundidade humana. Seria demais encontrar alguma relação entre o dragão dos contos maravilhosos, que emerge das águas, ao Boto que sai das águas para namorar as cunhantãs?

De acordo com Marilina Pinto,

a especulações filosóficas primitivas associavam seus princípios formais a um dos quatro elementos fundamentais, todos os elementos sugerem confidências secretas e produzem imagens, a água constitui o elemento feminino que simboliza as forças humanas mais escondidas e mais simples, a água doce é concebida como a verdadeira água mítica, em função da supremacia imaginária da água das fontes sobre a água do oceano, considerada inumana por faltar com o primeiro dever de todo elemento reverenciado que é o de servir aos homens.<sup>209</sup>

Eduardo Galvão (1959)<sup>210</sup>, em seus estudos sobre os índios da região do Rio Negro, afirma que os índios daquela região citam os Maíwa (seres da água), como espíritos que povoam as águas. Seria o Boto um espírito das águas, que se transforma em homem à noite para dançar ou afrontar os homens, como relata dona Luzenira?

E quando chegou na dobra do igarapé que chega no Amazonas, aí tava calado o rio, e quando eles viram o cardume de boto ia entrando, encontraram do Amazonas pra lá e eles estavam por aqui entrando e nisso um ficou pra trás. Ele ia e fazia fuáááá... dobraram e ficaram espiando, aí mandou ela parou de remar e disse mas olha Brasilino esse boto está com malvadeza. Mas quando já... Tá... eu te juro que ta.. que vê espia o jeito dele... aí ele não seguiu mais... aí ele ficou olhando... aqui e acolá ele boiava... fuáááá... dobrava... ficava hora e dobrava... [...]

Teve... teve... teve lá e quando ela escutou foi o barulho dele... o barulho dele que entrava no igarapé e ele entrou e foi no rumo da casa dela que ia pra lá. Aí ela escutou e disse ah! O boto entrou. O boto ta entrando. Aí ela disse hummm.... esse marvado, queira Deus... Aí disque ela ficou já com medo... com medo mesmo. Aí que quando ela viu aquilo veio como se viesse entrando... ela sentiu que ele vinha entrando, não... Aquilo chegou perto e ela escutou... quando ele tornou de novo... aí ela disse assim olha eu não to dizendo que esse boto ta entrando. Aí de lá calou. Calou e não

<sup>208</sup> PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. 2002.

<sup>209</sup> PINTO, Marilina C. Oliveira Bessa Serra. *A Amazônia e o imaginário das águas*. Mesa-redonda Populações Amazônicas do 1º Encontro da Região Norte da Sociedade Brasileira de Sociologia, em 16/10/08 promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia PPGS/UFAM. S/D.

<sup>210</sup> GALVÃO, Eduardo. *Aculturação indígena no Rio Negro*. In: Boletim MPGE n. 7, set. 1959, p.51.

ouviu mais nada. Que quando ela ouviu foi um barulho no porto que ele fez fuáááá....como se ele puxasse um bote, não?[...]

que quando ela viu foi aquele tropé... tropé... chegou no rumo da porta agarrou entrou... záááá na porta. Que quando ele entrou ela disse quem tu é... é tu desgraçado que já entraste? Aí ela passou a mão no terçado... quando ela passou a mão no terçado, de volta na porta... aí ela sentiu que ele caiu toboooou dentro d'água. Aí começou a assobiar na frente da casa, pulava e assobiava.<sup>211</sup>

No relato de dona Luzenira, percebem-se dois momentos da personagem Boto: o primeiro em que ele se apresenta na água, seu ambiente natural; o segundo, quando passa a agir como um ente dotado de poder, com aspectos outorgados aos espíritos: assobia, anda como se fosse pessoa, persegue, tenta entrar na casa, espanta, persegue. Trava-se uma luta entre o ente das águas e o homem.

#### 3.4.4 – Dentro da mata: “porronca”, cachaças e espelhos

Se as águas têm seus espíritos que a fazem mover ou que a tornam misteriosas, ou o que sai à noite para conversar com os homens ou namorar as cunhantãs, as matas também têm os seus. Um curumim. É assim que os contadores definem o Curupira. E há uma explicação para isso: “*curu* – abreviatura de curumi e *pira* – corpo”<sup>212</sup>, um ser das matas com corpo de curumim, protetor e guardião das florestas. Barbosa Rodrigues (1890), em seu *Poranduba Amazonense*, relata a presença de quem ele denomina Korupyra em países da América do Sul, entre eles Venezuela (o Mànguare), Guianas (o Selvage), Peru (o Chudiachaque) e Bolívia (o Kauá) e também na África (Ossaim), Ásia e Europa, Alemanha (Rubenzahl). Para Barbosa Rodrigues ele é o *numen mentium*, o espírito dos pensamentos. Pode ser também a *mãí*, (cy), o gênio protetor das florestas e da caça. “gênio misterioso e cheio de poder (...) ora fantástico, imperioso, esquisito, ora mau, grosseiro, atrevido, muitas vezes delicado e amigo (...) impondo condições que, quando não cumpridas, são fatais”<sup>213</sup>. Na Amazônia, ele vive nas matas. Isso todos os contadores afirmam. No entanto, em todas as histórias que foram ouvidas, essa personagem é chamada

<sup>211</sup> NARRATIVA 12.

<sup>212</sup> CASCUDO, Câmara. Literatura oral no Brasil. 2006, p. 69.

<sup>213</sup> RODRIGUES, João Barbosa. Poranduba Amazonense. 1890, p.4.

como “a Curupira”. Se a presença do artigo muda o gênero, pelo menos não muda o fascínio das histórias que se contam sobre ele.

Barbosa Rodrigues e Câmara Cascudo fazem ressalvas quanto ao Curupira e ao Caapora/Caipora. O primeiro seria o pai do segundo. Caipora: *caa - mato, pora – caapora, caipora*, morador, habitante das matas. Para Barbosa Rodrigues, o Caipora tem feições de índio. E, se ele tem jeito de índio, seu Martinho tem razão, o que ele viu foi um Caipora.

Aí eu vinha andando do roçado saiu... escutei aquele barulho. E eu estava assim meio arrepiado... pra banda de casa saiu bem no caminho e me olhou. Aí eu compreendi que não era vivente assim que eu conhecia e me mandei na carreira. Mas eu enxerguei bem. E era um índio. Parece que ele tinha umas penas... Naquele tempo os índios usavam essas penas né? [...] E... era isso. E o homem que eu enxerguei era um índio. Outra coisa... se fosse conhecido meu falava comigo. Parou, me olhou e eu corri... aqui em casa. Aí eu contei pra minha irmã que estava lá... aí... então ninguém vai ver... Aí mais tarde meu pai chegou com a mamãe... aí eu contei... fomos ver, não tinha mais nada.<sup>214</sup>

O Curupira mora nas matas e esconde-se no tronco da sapopema (ver anexo 2, figuras 18 e 19), onde fica batendo repetidamente.

Mas aqui ela batia pau aí... na mata... tinha uma mata conhecida como mata do poço. Tinha um poço lá... tinha umas aningueiras e tinha um jacaré que era a mãe de lá. Naquele tempo a água ficava empoçada lá. Depois que o pessoal começaram a fazer roçado assim... veio gente do Guajará, os dos Guimarães e com nós daqui... não me lembro bem... o trabalho do finado Balduino... e aí derrubaram o mato que tinha lá e acabou-se... Curupira ia bater a sapopema... tinha sapopema que arriava... era fatura... então meio dia e seis horas da tarde batia tan...tan...tan... era ela. Então a gente ia lá... caçava de cachorro... estava limpo. Quer dizer limpo... não tinha cerrado. Agora a gente não sabe como é que ela cacetava lá... ela tinha uma ideia lá de cacetar, né? E a gente escutava... a sapopema é um pau que dá o choque longe, né?<sup>215</sup>

E nessa época a questão financeira na economia, o custo de vida era muito difícil na comunidade onde ele morava e ele teve que se destacar para uma comunidade chamada Mamiá, onde as pessoas, pra conseguir um dinheiro, é... colhiam castanha-do-pará, pra vender na cidade e conseguir um dinheiro pra sua subsistência. E nesse... nesse lugar chamado Mamiá os comentários era que tinha muita Curupira...<sup>216</sup>

é um fato verdadeiro, que eu digo que era a Curupira que estava me espantando. O primeiro dia que eu fui na roça, de manhã, aí tem um pau grande lá que é o lugar dela mesmo onde ela fica, né? Aí começou a bater pra lá... aí batia... batia... tipo assim quem está cacetando no pau mesmo, né. Aí eu prestei atenção era lá pra banda do pau grande. Aí... bom... aí eu não fiquei com medo...Aí quando foi de tarde eu tornei ir de novo, tornou a

<sup>214</sup> NARRATIVA 1.

<sup>215</sup> IDEM.

<sup>216</sup> NARRATIVA 2.

bater de novo pra lá. Aí eu fiquei escutando... era pra lá pra mesma direção.<sup>217</sup>

É... a gente trabalha num centro, numa área de mais ou menos pra gente chegar lá uns mil e quinhentos metros de distância. E lá se encontra uma dona chamada Curupira. Essa Curupira faz muita besteira na beira da roça.<sup>218</sup>

um caso que contaram pra mim. Eram dez homens que foram pra uma mata trabalhar e aí eles estavam trabalhando lá quando foi um dia apareceu um homem oferecendo uma melancia pra eles comerem.<sup>219</sup>

Bem, quando eu era pequeno, a gente trabalhou num centro chamado Anã, e lá existia um homem que caçava muito. E ele contava muitas histórias e ele contou uma história de um caçador que morava noutra comunidade muito além, no rio Arapiuns. E que todo dia ele caçava. Toda noite. Não tinha dia pra ele, era domingo a domingo. Quando foi uma certa vez a mulher dele disse hoje tu não vai caçar. Ele disse eu vou. Ela disse não, mas tem comida. E ele tentou a ir. Quando ele chegou lá na fronteira, ele armou a rede e ficou lá. Anoi-teceu e ele começou ver o assobio da Curupira.<sup>220</sup>

Propp destaca a presença das matas, das florestas, nos contos maravilhosos. Segundo ele, nos contos maravilhosos, a floresta está relacionada aos ritos de iniciação. O herói, ao se deslocar para a floresta, enfrenta problemas. A floresta significa obstáculo. Ela é “uma espécie de rede que prende o intruso”<sup>221</sup>, o lugar de mistério, do encontro com o desconhecido. A floresta é um lugar onde apenas os adultos podem andar sozinhos. Daí a experiência deles com os entes das matas, seja enquanto caçam, seja enquanto trabalham: retiram o látex (leite) da seringa, colhem castanhas ou limpam o roçado.

Se o Boto que sai do seu habitat para ir ao encontro dos homens, ou das mulheres, o Curupira reserva a si o direito de esconder-se nas matas. Sua aparição para os homens ocorre em momentos oportunos. Apesar do jeito arredo, pode-se dizer, desconfiado, ele sempre dá sinal de que está atento aos movimentos dos homens. Ele bate nas árvores. E bate repetidas vezes, dizem os contadores.

então meio dia e seis horas da tarde batia tan...tan...tan... era ela. Então a gente ia lá... caçava de cachorro... estava limpo. Quer dizer limpo... não tinha cerrado. Agora a gente não sabe como é que ela cacetava lá... ela tinha uma ideia lá de cacetar, né?<sup>222</sup>

---

<sup>217</sup> NARRATIVA 3.

<sup>218</sup> NARRATIVA 4.

<sup>219</sup> NARRATIVA 5.

<sup>220</sup> NARRATIVA 6

<sup>221</sup> PROPP, Vladimir. *Op. cit.* p.56.

<sup>222</sup> NARRATIVA 1.

O primeiro dia que eu fui na roça, de manhã, aí tem um pau grande lá que é o lugar dela mesmo onde ela fica, né? Aí começou a bater pra lá... aí batia... batia... tipo assim quem está cacetando no pau mesmo, né.<sup>223</sup>

aí depois a cachorra se cansou de acuar pra lá... aí o bicho, aquele negócio começou a bater na sapopema do pau pra lá.... aí batia.. batia... batia... e eu ia prum lado e ia pra outro, espiava e não enxergava nada... aí começou a assobiar... aquele assobio começou a me espantar...<sup>224</sup>

Segundo seu Lucivaldo e seu Raimundo, o Curupira tem suas manias e preferências: gosta de se olhar no espelho, de fumar cigarro (de porronca). Mostra-se como um bom negociador: para deixar o caçador ou o lavrador em paz, é preciso que lhe agrade com aquilo de que ele gosta; o contrário, perturbará até conseguir o que quer ou fazer-se perder na mata.

a Curupira gosta muito de cachaça e se olhar no espelho virgem. E ele comprou um espelho virgem e duas garrafas de cachaça e levou pra lá... E nisso que ele foi colher as castanhas, ele viu um remorso, uma batuque lá numa árvore grande... aí ele pensou assim Pô, é a Curupira, com certeza. E aí ele pegou o espelho, foi se aproximando, tinha lá uma árvore bem grande, colocou o espelho lá e as duas garrafas de cachaça e se escondeu atrás de uma outra árvore. Quando ele... nisso que ele prestou atenção já tinham dois filhos de Curupira... eram dois filhos pequenos se olhando no espelho... e aí toda admirada no espelho vendo a imagem dele refletida no espelho... o que acontecia: eles pegavam a garrafa de cachaça, bebiam a cachaça e se olhavam no espelho... bebiam a cachaça e se olhavam no espelho...<sup>225</sup>

E quando foi mais tarde, aí... pra o bicho deixar eu seguir... aí como eu já sabia umas manhas de sair dele... aí eu andava com tabaco nessas alturas... eu fiz um cigarro, um porroncão daqueles mesmo grosso e deixei lá no toco do pau... aí deixei o fósforo pra lá... naquele tempo não usava isqueiro. Aí deixei o fósforo com o cigarro, aí saí um pouquinho... foi rápido que eu consegui sair de lá, porque só assim que consegue se salvar do Curupira, porque se não, não consegue, enquanto não deixar uma coisa pra ele se entreter a gente não consegue sair dele.<sup>226</sup>

O Curupira parece não se importar com a presença das pessoas. Em alguns casos, parece familiar: brinca de se esconder atrás das árvores, esconde objetos, é “inimigo dos cães de caça, transformando-se em qualquer animal para atraí-los e surrá-los”<sup>227</sup> bate no pau para chamar a atenção do trabalhador, ou quem sabe para distraí-lo. Faz jus ao seu nome de origem: curumim das matas. Como um curumim, diverte-se com os homens. Se o Boto causa temor aos homens, o Curupira parece apresentar menos perigo, pois interage com o caçador, à medida que é

<sup>223</sup> NARRATIVA 2.

<sup>224</sup> NARRATIVA 7.

<sup>225</sup> NARRATIVA 2.

<sup>226</sup> NARRATIVA 7.

<sup>227</sup> CASCUDO, Câmara. Literatura Oral no Brasil, 2006, p. 120.

instigado a isso. “Ele ficou lá na rede, e ela começou a sacudir a árvore que ele estava. E batia a cabeça na sapopema e ele chamava nome pra ela.”<sup>228</sup>

aí os nossos cachorros começaram a rodar atrás de um pau grande lá... e foi pra cá e foi pra li... aí depois a cachorra se cansou de acuar pra lá... aí o bicho, aquele negócio começou a bater na sapopema do pau pra lá... aí batia.. batia... batia... e eu ia prum lado e ia pra outro, espiava e não enxergava nada... aí começou a assobiar... aquele assobio começou a me espantar... aí meu cabelo era mulato começou a ficar teso nessas alturas... aí eu desconfiei, vi que não era mais nada de bom. Eu desconfiei que poderia ser o Curupira. E na verdade era o Curupira mesmo.<sup>229</sup>

Essa Curupira faz muita besteira na beira da roça. Quando a gente vai lá pra trabalhar, ela começa a gritar lá pro mato. Grita, grita... mas a gente já sabe que é a Curupira. Mais tarde os cachorros entram lá pro mato e ela começa a dar surra nos cachorros lá no mato. Quando eu vou trabalhar numa roça lá, tudo o que eu levo pra merenda ela esconde. Quando foi um dia, que eu levei o machado pra partir lenha e essa safada da Curupira escondeu o machado que até hoje eu não achei o machado.<sup>230</sup>

Mas se o Curupira é um espírito das florestas, também pode causar medo, assustar as pessoas, principalmente se for mulher: causa dor de cabeça, perturbação, ou tudo isso seria consequência do medo provocado às pessoas? Para isso, somente reza dá jeito, diz dona Evangelina.

Aí já era tardinha mesmo... umas cinco horas... aí eu amarrei um feixe de lenha... aí suspendi na minha cabeça e vim me embora. E ficou batendo pra lá. Quando eu chego numa certa parte de uma capoeirinha era muito escuro já... parece que já era noite... aí eu senti uns arrepios no meu corpo... Aquilo me arrepiou que parece que ia me carregando da terra. Aí eu não senti mais nem o feixe da lenha na minha cabeça. Parecia que ficou tudo adormecido. Aí eu fiquei pensando assim Será alguma que ia me acontecer? E aí, mas eu ia andando...Quando eu cheguei mais pra longe empinava a lenha de novo pra frente e eu ia pra frente... parece que aquilo ia me acompanhando. Aí eu me lembrei... digo: mas será que esse é a Curupira que quer me espantar mesmo? Mas eu vou acabar espantando ela porque eu vou rezar pra ela me deixar. Aí eu rezei três Ave-Marias... aí quando eu terminei de rezar, que eu varei na beira de uma outra roça... aí aquilo parece que me soltou. Aí eu fiquei leve.. parece que eu andei assim ligeiro e aquilo acabou de mim e ... aí depois eu fiquei pensando...Porque a Curupira ela perde a gente no mato... pensando assim eu não sei como assim...mas é porque também eu não fiquei com medo. Não me deu medo....

O Boto prefere a noite para seus passeios; o Curupira é adepto do dia. Afinal, tem que proteger as matas dos homens. É no período do dia que as pessoas estão no trabalho, no contato direto com as matas, derrubando-as, queimando-as, destruindo-as. Por isso, os relatos do encontro com o Curupira ser sempre de dia. Se acontece à noite, é porque algum caçador representa ameaça ao protetor das

<sup>228</sup> NARRATIVA 6.

<sup>229</sup> NARRATIVA 7.

<sup>230</sup> NARRATIVA 4.

caças. Das narrativas analisadas, apenas uma (narrativa 6) relata o encontro com o Curupira à noite.

Bem, quando eu era pequeno, a gente trabalhou num centro chamado Anã, e lá existia um homem que caçava muito. E ele contava muitas histórias e ele contou uma história de um caçador que morava noutra comunidade muito além, no rio Arapiuns. E que todo dia ele caçava. Toda noite. Não tinha dia pra ele, era domingo a domingo. Quando foi uma certa vez a mulher dele disse hoje tu não vai caçar. Ele disse eu vou. Ela disse não, mas tem comida. E ele tentou a ir. Quando ele chegou lá na fronteira, ele armou a rede e ficou lá. Anoteceu e ele começou ver o assobio da Curupira. Mas ele era acostumado a ver sempre. Aí nessa noite ele se aborreceu com ela. Porque quando ela começa a mexer com o caçador, ele joga um cigarro pra ela, ou uma caixa de fósforo, qualquer coisa pra ela se entreter... aí ela esquece o caçador e não acontece nada pra ele. Mas ele se aborreceu e começou a chamar nome pra Curupira. E a Curupira também se aborreceu... Ele ficou lá na rede, e ela começou a sacudir a árvore que ele estava. E batia a cabeça na sapopema e ele chamava nome pra ela.

Câmara Cascudo refere-se aos causos nos quais se relatou que o Curupira tem mulher, tem filhos. Esse fato é narrado por seu Lucivaldo, segundo ele,

[...] pegou o espelho, foi se aproximando, tinha lá uma árvore bem grande, colocou o espelho lá e as duas garrafas de cachaça e se escondeu atrás de uma outra árvore. Quando ele... nisso que ele prestou atenção já tinham dois filhos de Curupira... eram dois filhos pequenos se olhando no espelho... e aí toda admirada no espelho vendo a imagem dele refletida no espelho... o que acontecia: eles pegavam a garrafa de cachaça, bebiam a cachaça e se olhavam no espelho... bebiam a cachaça e se olhavam no espelho... Aí deu umas horas assim e eles já estavam meio entretidos lá no espelho, ele foi por trás e pegou lá os dois filhos de Curupira... e as Curupiras se debatiam nos braços dele e faziam *tirititi... tirititi... tirititi...* aí ele trouxe rapidinho as Curupiras lá pro lado do barco onde eles estavam e prenderam dentro de uma gaiola...<sup>231</sup>

Das narrativas coletadas e analisadas, apenas uma (narrativa 5) apresenta um perfil diferente do Curupira. Na história contada por dona Zeneide, o Curupira parece um monstro violento, maldoso, que devora as pessoas. A descrição da personagem se assemelha aquela que se faz do lobisomem, ou mesmo com o lobo mau: apresenta-se em forma de pessoa, oferece comida para, depois devorar as pessoas. É astuto, traiçoeiro, devorador. Age à noite. Ao contrário do que se observou nas outras narrativas, onde o Curupira é descrito como um ente pacato, que se esconde nas matas, só ataca quando ameaçado, a personagem descrita por dona Zeneide tem hábito noturno, vai ao encontro da vítima para devorá-la. Ocorre nessa narrativa o mesmo processo de reelaboração que se percebe na narrativa 6, a relação de um texto a outro; neste caso, o fato relatado por dona Zeneide lembra

<sup>231</sup> NARRATIVA 2.



aqueles descritos nos contos maravilhosos. O que se percebe nas duas narrativas é o diálogo com outras histórias. “Uma narrativa oral, no momento de sua atualização, pode agregar elementos, desprezar detalhes, dialogar, ou não, com a tradição oral”<sup>232</sup>, lembra Fernandes.

Olha, eu vou contar essa história que eu aprendi quando eu ainda era menina... um caso que contaram pra mim. Eram dez homens que foram pra uma mata trabalhar e aí eles estavam trabalhando lá quando foi um dia apareceu um homem oferecendo uma melancia pra eles comerem. E aí os outros estavam trabalhando e só tinha a pessoa que fazia a comida deles em casa. Aí eles eram dez. Aí ele perguntou quantos vocês são, que trabalham aqui? Nós somos dez... Olha eu vim trazer essa melancia pra vocês comerem... Aí, quando os homens chegaram, os nove que estavam pro mato chegaram, ficaram alegres com a melancia e aí partiram a melancia e comeram. Aí o cozinheiro não quis comer. Disse esse homem veio trazer uma... uma coisa que não é de bondade não. Mas ele não comeu. Que quando foi de noite chegou lá... quando eles viram um estrondo que vinha gritando... aí ele dormindo... esse homem só ouvia os estragos dos outros colegas dele que o bicho comeu todinho os nove... ele que não comeu, ele escapou. Que quando ele acabou de comer... o bicho acabou de comer... ele disse assim mas era dez e falta um... E esse um... esse cozinheiro saiu na carreira e a Curupira saiu atrás correndo... quando chegou na beira de um igarapé ele se atirou n'água e aí o Curupira disse lá de terra que te vá... que te vá... se não hoje era teu dia.<sup>233</sup>

Em seus estudos sobre a *Morfologia do conto maravilhoso*, Propp estabelece 31 funções realizadas pelas personagens nos contos maravilhosos. Este trabalho não teve por objetivo fazer uma análise das estruturas das narrativas coletadas, mas analisar a construção das personagens descritas nas histórias contadas, a relação dessas narrativas com as experiências de vida dos contadores. Os contos analisados por Propp são narrados em terceira pessoa; o narrador coloca-se sob a ótica da observação. Nas narrativas analisadas neste trabalho, o narrador é personagem também. Ao mesmo tempo em que ele relata o fato, participa deles; nelas eles expõem suas experiências, encenam fatos, adaptam situações esquecidas. O Boto e o Curupira aparecem como personagens das histórias; têm suas ações que se desenvolvem no decorrer dos relatos dos contadores, mas estes, os contadores, também participam de cada fato. Nas narrativas 2, 5, 6, 9, 10, 12, o contador relatou o que ouviu de alguém, no entanto, ao contar, mistura as suas experiências às situações descritas, acrescenta fatos, descreve lugares, sua *performance* traduz no aqui e agora aquilo que foi contado no momento de outrora, mas que permanece vivo na memória do contador.

<sup>232</sup> FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *A voz e o sentido*. Poesia oral em sintonia. 2007, p.215.

<sup>233</sup> NARRATIVA 5.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### Experiências e permanências: o que fica das histórias?

Walter Benjamin diz que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”<sup>234</sup>. Nas histórias apresentadas neste trabalho, tecem-se histórias de vida; relatos de experiências e relatam-se experiências. Cada história reflete uma experiência pessoal, mas também comporta as experiências da comunidade onde vivem/viveram aqueles que relataram suas histórias. As histórias dos contadores apresentados neste trabalho são histórias iguais a tantas outras contadas nos rincões da Amazônia. Parecem tão iguais. Os fatos contados parecem tão semelhantes, que dá a impressão de que foram vividos em conjunto. No entanto, há em cada caso uma partícula que distingue uma história da outra: o modo como foram contadas e quem as contou faz toda diferença. Se, de acordo com Benjamin, o contador relata a sua experiência quando conta uma história, essa experiência não se joga ao vento. Ela se une à teia tecida há muito e continua sendo tecida. Histórias de vida, histórias da vida, como lembra Todorov<sup>235</sup>. Somente quem viveu experiências tem o que contar, diz Benjamin. Zumthor lembra que o contador, ao relatar suas experiências, sua memória junta-se à memória popular, integra-se no discurso coletivo, clareando-o e magnificando-o, ainda que seja modificada aos poucos, a voz segue a tradição. Mesmo escritas, soam as vozes cantadas em *performance*. O escrito não pode traduzir aquilo que em *performance* se deixa escapar. O que a *performance* traduz é como os riscos no céu em noite de escuridão. “Para ouvir a voz que pronunciou nossos textos, basta que nos situemos no lugar em que seu eco possa talvez ainda vibrar”, aconselha o filósofo. E os ecos ainda vibram nos rincões da Amazônia; ecoam nas vozes de contadores como dona Áurea e seu Martinho, dona Luzenira e seu Lucivaldo, dona Zeneide e seu Petronilo. São ecos que ensinam através da *performance* e da escuta. Escutar é aprender;

---

<sup>234</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política*. 1994, p.201.

<sup>235</sup> TODOROV, A estruturas narrativas. 2006, p. 20-21

aprender é guardar como lição de vida. E lição de vida se transmite em forma de ensinamento e experiência.

Mas as histórias tecidas permanecem vivas, por quê? Porque o barulho das máquinas da modernidade não silenciou as vozes poéticas, nem fechou as portas da memória. Os homens envelhecem, morrem ou esquecem detalhes das histórias, mas deixam suas experiências tecidas pelas vozes que não silenciam. Reatualizadas, tornam-se artefatos para a obra de arte dos poetas/contadores anônimos. De acordo com Cândido,

os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas<sup>236</sup>

Só foi possível analisar as histórias coletadas para este trabalho porque os passos relacionados acima por Antônio Candido foram seguidos. Das histórias contadas por outros, das vividas e contadas, em todas se percebe um cunho coletivo, que se tece através dos contadores. Tecidas, permitem reunir, num só lance, a vida vivida e a vida contada: vivida por quem as conta, contadas por quem as viveu. Em cada história, uma há o misto das experiências cotidianas. Em cada história, há vozes latentes que silenciaram no tempo, mas que se tornaram vivas através dos contadores. Hoje, quem as conta não traz para si o privilégio da astúcia de contar, mas também atualiza na memória as memórias dos que um dia viveram as experiências do encontro com o Boto e com o Curupira.

Aquilo que aqui se chama permanência, continuidade, Zumthor chama tradição: a voz do intérprete repousa sobre “uma espécie de memória popular que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria. O discurso poético se integra ao discurso coletivo”<sup>237</sup>. Ainda, de acordo com Zumthor, pela tradição a voz poética pode ser reproduzida de forma fiel ou não, no entanto, enquanto discurso integra uma palavra personalizada

<sup>236</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 2006, p.34.

<sup>237</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. 1993, p.142.

e não reiterável. Sendo assim, as constantes atualizações das obras de memória são sempre distintas e apontam para sentidos diversos. Na visão de Zumthor, “quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante [...] da movência dos textos”.<sup>238</sup> Zumthor considera que o alcance da movência dos textos pode variar de gênero poético a gênero poético, de texto a texto e de época a época. Segundo ele, “em todo texto repercute (literalmente e sensorialmente) o eco dos textos do mesmo gênero quando não, por figura contrastiva ou paródica (e, às vezes, sem objetivo determinável), o eco de todos os textos possíveis”.<sup>239</sup>

Das histórias sobre o Boto e o Curupira ficam as imagens tecidas dos rios e das matas. Pintam-se o cotidiano e as experiências vividas por homens e mulheres anônimos. São como todo mundo, diz Certeau, mas esse todo mundo tem suas particularidades. Ninguém é igual a ninguém, e ninguém banha-se no mesmo rio, diz o filósofo. Por isso, apesar de seguirem o mesmo fio narrativo, cada história tem sua singularidade. Os rios e as matas podem ser vistos com olhares diferentes, apesar de serem os mesmos. Assim acontece com as histórias contadas: de cada uma, pode-se tirar uma lição de vida; de cada uma, podem-se ouvir outras vozes; vozes poéticas presentes em toda parte, integradas nos discursos comuns, que juntam aquilo que as vozes cotidianas dispersam ao seu tempo, como bem lembra Zumthor<sup>240</sup>. A memória reúne a um só tempo aquilo que os olhos viram e os ouvidos ouviram, ou aquilo que os olhos não viram, mas os ouvidos ouviram, mas que se torna presente e visível através da *performance* do contador.

Assim como os rios Amazonas e Arapiuns seguem o seu curso silencioso e enovelado em mistérios, os contadores continuam sua lida diária entre os rios e as matas. Não param o trabalho, não esquecem as histórias tecidas, nem deixam de repassá-las a quem queria ouvi-las e, assim, mantêm firme a teia que se fia desde os tempos “dos avós dos meus avós, o tempo dos antigos”, lembrando aqui seu Martinho em suas conversas de bastidores. Se as histórias que se contam hoje nas comunidades do interior de Santarém, e em tantas outras da Amazônia, despertam em quem as ouve a vontade de ouvi-las mais uma vez e quem as conta sente a satisfação de desfiar cada cena vista/vivida através de gestos simples, mas envolventes, é porque aquilo que se conta tem algo de importante tanto para a vida

<sup>238</sup> Idem. p.144.

<sup>239</sup> ZUMTHOR, Paul. *Op. cit.* p.147.

<sup>240</sup> Idem, p. 139.

do contador quanto para a vida do ouvinte. Ouvir os contadores de Urucureá e Vila Amazonas levou a uma relação quase de total familiaridade, como se a convivência entre contador e pesquisador fosse de longos tempos. Para Heller,

uma história pode ter maior ou menor importância, segundo o nosso relacionamento pessoal com o narrador. A mesma história (ou uma parecida) pode ser mais importante se quem a conta for um “outro” significativo, do que quando recontada por um qualquer.<sup>241</sup>

Essa relação pessoal a que Heller se refere se constrói quando, ao ouvir o contador, se busca, também, viver com ele cada momento da história contada; viver/ver em cada gesto, em cada olhar que se volta para o horizonte, a experiência de vida de homens e mulheres que detém a habilidade da arte de contar quantas vezes forem necessárias a mesma história sem torná-la menos atraente. “Por vezes, uma história desconhecida nos aborrece, ao passo que, noutras, prestaremos a máxima atenção ao ouvir a mesma história tantas vezes repetida. O desejo de repetições frequentes (...) indica que a história é importante para nós”<sup>242</sup>, sintetiza Heller.

---

<sup>241</sup> HELLER, Agnes. *Uma teoria da história*. 1993, p. 72.

<sup>242</sup> HELLER, Agnes. *Op.cit.* p.72.

## REFERÊNCIAS

A.I. – **Inteligência Artificial**. Direção de Steven Spielberg. EUA: Warner Bros. 1 videocassete (138 min), VHS, color, legendado. 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2004.

BERNARDI, Rosse-Marye. Uma leitura bakhtiniana de Vastas emoções e pensamentos imperfeitos, de Rubens Fonseca. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba, Editora da UFPR, 2001.

BARROS, Maria Lindamir de Aguiar. **A literatura popular para além da modernidade**. Anuário de Literatura 10, 2002, p. 53-71.

BARTHES, Roland. [et. aL.] **Introdução à análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. 5. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.308-345: **Cultura brasileira e culturas brasileiras**.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. Lembrança de velhos. 14. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola [et. al.] **Personagem**. São Paulo: Atual. Coleção Quem conta um conto, vol. 2. 1989.

BRANDÃO, Junito de Sousa. **Mitologia Grega**. Vol. 1. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006 (Princípios).

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUSATTO, Cléo. **A arte de contar histórias no século XXI**. Tradição e Ciberespaço. Petrópolis: Vozes, 2006.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPBELL, Joseph. **Mitologia na vida moderna**, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.

CANDIDO, Antonio [et. al.] **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1978.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Tradução Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. 15. ed. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2005.

CORDEIRO, Edmundo. **A história de uma vida**. Universidade da Beira Interior. Extraído de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-vida-historia.pdf>

DALCASTAGNÈ, Regina. **Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil**: incertezas e ambiguidades do discurso. Diálogos latinoamericanos. 2001, p.114-130.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueotipologia. Tradução de Hélder Godinho. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURKHEIM, Émile. **Sociologia e Filosofia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1970.

ECO, Humberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2001..

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Fernandes. **Entre histórias e tererés**: o ouvir da literatura pantaneira. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FERREIRA, Jerusa Pires. A medida de Paul Zumthor. In. ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997.

FROCHTENGARTEN, Fernando. **A memória oral no mundo contemporâneo.** Estudos Avançados 19 (55), 2005. Extraído de <http://www.scielo.br/pdf/ea/v19n55/26.pdf>

GALVÃO, Eduardo. **Aculturação indígena no Rio Negro.** In: Boletim Museu Paraense Emílio Goeld. n. 7, set. 1959, p.51.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Tradução Maria Célia Santos Raposo. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

GUERREIRO, M. Viegas. **Para a história da literatura popular portuguesa.** Lisboa: Biblioteca Breve, Volume 2. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1993.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Vértice, 1990.

HARVEY, David, apud. FERREIRA, Luiz Felipe. Iluminando o lugar: três abordagens. **Boletim Goiano de Geografia.** Goiânia, jan/jul. de 2002, v.22, nº1, p.43-72..

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a História.** Tradução Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HELLER, Agnes. **Uma teoria da história.** Tradução Dilson Bento de Faria Ferreira Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

LADA FERRERAS, Ulpiano. El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria. **Culturas Populares.** Revista Electrónica 5 (julio-diciembre 2007).

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Rossini Tavares. **A ciência do folclore.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Meditação e devaneio: entre o rio e a floresta. **Somanlu.** Revista de Estudos Amazônicos, Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas. Ano 3, n. 1/2, jan/dez, 2003.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A etnocenologia poética do mito.** Conferência proferida no V Colóquio Internacional de Etnocologia, realizado em Salvador, Bahia, de 25 a 29 de agosto de 2007. Extraído de <http://paesloureiro.wordpress.com/2007/08/31/a-etnocenologia-poetica-do-mito/>

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno.** Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, Editora, 1993.



MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Enunciação, escritor, sociedade. Tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MENDES, Marisa B. T. **Em busca dos contos perdidos**. O significado das funções femininas nos contos de Perrault. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado. (Prismas/PROPP), 2000.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História oral e memória**. A cultura popular revisitada. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2001. (Caminhos da História)

MORAES, Péricles. **Os intérpretes da Amazônia**. Manaus: Valer e Governo do Estado do Amazonas, 2001.

NETO, João Cabral de Melo. Tecendo a Manhã. In. CEREJA, William Roberto, MAGALHÃES, Thereza Cochar. **Português: Linguagens**. Volume único. São Paulo: Atual, 2007.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. Tradução de Enid Abreu Dobranszky. São Paulo: Papirus, 1998.

ORICO, Osvaldo. **Mitos ameríndios e credences amazônicas**. Rio de Janeiro: Civilização, 1975.

PAPES, Cleide da Costa e Silva. **A vivência e a invenção na palavra literária**. São Paulo: Editora Humanitas/Paulinas, 2008.

PINTO, Marilina C. Oliveira Bessa Serra. **A Amazônia e o imaginário das águas**. Mesa-redonda Populações Amazônicas do 1º Encontro da Região Norte da Sociedade Brasileira de Sociologia, em 16/10/08 promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia PPGS/UFAM.

PROPP, Vladímir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução Rosemary Costhek Abílio. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RODRIGUES, João Barbosa. **Poranduba Amazonense**. Anais da Biblioteca Nacional. Tomo XIV. Rio de Janeiro, 1890.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Tempo e técnica. Razão e emoção. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

SIMÕES, Maria do Socorro Perpétuo. **Lendas e mitos da Amazônia**. Revista Litteris Literatura, n. 5, julho de 2010. Extraído de [http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/lendasemito\\_sMariadosocorro.pdf](http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/lendasemito_sMariadosocorro.pdf)

SODRÉ, Muniz. **Best-Seller**: a Literatura de Mercado. São Paulo: Ática, 1988. Série Princípios.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia Antiga**. Tradução Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VERNANT, Jean-Paul. **Entre mito e política**. Tradução Cristina Murachco. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

VILAS BOAS, Orlando & Cláudio. **Xingu**: os índios, seus mitos. Porto Alegre: Kuarup, 1986.

ZUMTHOR. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

# **ANEXOS**

## NARRATIVAS SOBRE O CURUPIRA

### NARRATIVA 1

*Contador: Seu Martinho*

*Aí eu vinha andando do roçado saiu... escutei aquele barulho. E eu estava assim meio arrepiado... pra banda de casa saiu bem no caminho e me olhou. Aí eu compreendi que não era vivente assim que eu conhecia e me mandei na carreira. Mas eu enxerquei bem. Era um índio. Parece que ele tinha umas penas... Naquele tempo os índios usavam essas penas né? E eu corri e não soube mais pra onde foi. Muiraquitã, porque tinha muita careta, porque aí onde a gente morava era maloca de índio. Então quando morou aqueles... esse Antônio Simões que era negociante, que era Guajará... a casa de comércio era Guajará e Guajará está até agora. Então, ele comprava... assim... lenha, lenha pra queimar no navio, lancha, essas coisas. No navio. Tinha o navio peruano, inglês e... peruano, inglês e... e... alemão que vinham pegar lenha. E aí a gente juntava aquelas caretas... ia procurar lá... era careta de todo jeito. Era careta de cachorro... cara de cachorro, cara quem sabe lá de que... de elefante, de camelo, de jacaré... tudo isso nos ajuntava pra vender. E... era isso. E o homem que eu enxerquei era um índio. Outra coisa... se fosse conhecido meu falava comigo. Parou, me olhou e eu corri... aqui em casa. Aí eu contei pra minha irmã que estava lá... aí... então ninguém vai ver... Aí mais tarde meu pai chegou com a mamãe... aí eu contei... fomos ver, não tinha mais nada.*

*Mas aqui ela batia pau aí... na mata... tinha uma mata conhecida como mata do poço. Tinha um poço lá... tinha umas aningueiras e tinha um jacaré que era a mãe de lá. Naquele tempo a água ficava empocada lá. Depois que o pessoal começaram a fazer roçado assim... veio gente do Guajará, os dos Guimarães e com nós daqui... não me lembro bem... o trabalho do finado Balduino... e aí derrubaram o mato que tinha lá e acabou-se... Curupira ia bater a sapopema... tinha sapopema que arriava... era fatura... então meio dia e seis horas da tarde batia tan...tan...tan... era ela. Então a gente ia lá... caçava de cachorro... estava limpo. Quer dizer limpo... não tinha cerrado. Agora a gente não sabe como é que ela cacetava lá... ela tinha uma ideia lá de cacetar, né? E a gente escutava... a sapopema é um pau que dá o choque*

longe, né? E assim ela batia. E o pessoal daqui a gente ia de dois... três... levava cachorro no mato pra caçar, porque só um ficava perdido no mato e nunca mais varava... mas outra coisa aqui a gente não via... visagem... No Cuiquiranga eu vi... mas era fogo de dinheiro... nós fomos daqui pra lá uma certa hora noite... a mulher do homem tinha viajado com ele... nós fomos uma certa hora da noite e nós vimos aquele fogo lá perto do porto da casa onde nós ia parar... eles tinham roça... nos vinha lá da fazenda capinar roça aí... aí enxergamos aquele fogo... aí nós dissemos diacho tem um fogo... porque naquele tempo avistar um fogo assim era admiração né?... aí fomos e arriamos a vela no igarapé do Cuiquiranga... atolamos a canoa e fomos embora por terra. O fogo estava lá... e os cachorros lá estavam danados... os cachorros lá eram brabos, né? E aí que quando chegamos numa distancia como daqui... ali como aquele cajueiro ali... lá vai o fogo... era um fogo azul, né? Aí o homem disse olhe mas não é farol é um fogo diferente. E aí... vamos correr e ver o que é... Aí nós corremos... Aí o fogo foi... foi assim e quando nós ia chegando ele ia subindo ligeiro. Foi apagar no chiqueiro do porco já. E lá ficou... e os cachorros danados e nos era os donos dos cachorros... e eles pararam e a dona da casa estava lá e ela disse ah sempre aparece essa visagem aqui... Mas isso era dinheiro... um cara que... um português que negociava aqui no Piauí e faxiava de noite... aí se apresentou pra ele... aí ele tirou o dinheiro... ele desprezou aí e foi embora... comprou casa na cidade. Ainda não tinha esse movimento que tem agora. Aí ele sortiu uma casa lá de mercadoria... e não demorou ele morreu... morreu a mulher e acabou... e os filhos não sei por onde estão. Naquele tempo tirava dinheiro. No tempo da Cabanagem, aqui no Cuiquiranga tem o sinal... os cabanos pegavam as pessoas pra matar lá... Então uma parte da areia... daqui do... do começo da volta da enseada, a praia branca que passa lá no começo do igarapé... e lá mais adiante tem a praia... ela não mudou não a cor... o sangue do pessoal que eles mataavam escorria lá pra água e lá está o sinal da terra. Pode ir no fundo como for, mas o sinal está lá. Até agora... vermelho... Quem quiser ir ver está lá... a terra está da cor do sangue, vermelha. E pra lá mais é clara a terra. Mas aí onde faziam a matança... matadouro que chamam, né... mataavam o pessoal está desse jeito. Mas o fogo que enxergamos era do dinheiro. O português tirou e foi embora pra cidade.

## NARRATIVA 2

*Contador - Lucivaldo Lima (Luci)*

*Bem, a história é a seguinte... realmente não aconteceu comigo, aconteceu com um primo meu... e nessa época... inclusive ele está vivo ainda... E nessa época a questão financeira na economia, o custo de vida era muito difícil na comunidade onde ele morava e ele teve que se destacar para uma comunidade chamada Mamiá, onde as pessoas, pra conseguir um dinheiro, é... colhiam castanha-do-pará, pra vender na cidade e conseguir um dinheiro pra sua subsistência. E nesse... nesse lugar chamado Mamiá os comentário era que tinha muita Curupira... e ele aprendeu com o bisavô, pai dele, que pra se pegar uma Curupira tem que levar um espelho novo, que nunca ninguém se olhou nele... um espelho virgem... e cachaça, que a Curupira gosta muito de cachaça e se olhar no espelho virgem. E ele comprou um espelho virgem e duas garrafas de cachaça e levou pra lá... E nisso que ele foi colher as castanhas, ele viu um remorso, uma batuque lá numa árvore grande... aí ele pensou assim Pô, é a Curupira, com certeza. E aí ele pegou o espelho, foi se aproximando, tinha lá uma árvore bem grande, colocou o espelho lá e as duas garrafas de cachaça e se escondeu atrás de uma outra árvore. Quando ele... nisso que ele prestou atenção já tinham dois filhos de Curupira... eram dois filhos pequenos se olhando no espelho... e aí toda admirada no espelho vendo a imagem dele refletida no espelho... o que acontecia: eles pegavam a garrafa de cachaça, bebiam a cachaça e se olhavam no espelho... bebiam a cachaça e se olhavam no espelho... Aí deu umas horas assim e eles já estavam meio entretidos lá no espelho, ele foi por trás e pegou lá os dois filhos de Curupira... e as Curupiras se debatiam nos braços dele e faziam tirititi... tirititi... tirititi... aí ele trouxe rapidinho as Curupiras lá pro lado do barco onde eles estavam e prenderam dentro de uma gaiola... E nessa época tinham uns navios que compravam lenha... eram navios que eram movidos a vapor... muita gente antiga conhece o navio movido a vapor... e eles compravam lenha... e ele foi lá nesse barco, nesse navio e vendeu essas duas filhas de Curupiras por um valor bem alto pro dono do navio. E esses navios levavam lenha pra Belém... e eles levaram pra Belém esses filhos de Curupira e comenta-se que até hoje existem esses filhos de Curupira lá em Belém... Então esse foi um fato que aconteceu realmente com esse meu primo e ele já está bem velhinho e ele relata com muita clareza esse fato.*

### NARRATIVA 3

*Contadora - Evangelina Guimarães (dona Julinha)*

*Bom, comigo aconteceu... é um fato verdadeiro, que eu digo que era a Curupira que estava me espantando. O primeiro dia que eu fui na roça, de manhã, aí tem um pau grande lá que é o lugar dela mesmo onde ela fica, né? Aí começou a bater pra lá... aí batia... batia... tipo assim quem está cacetando no pau mesmo, né. Aí eu prestei atenção era lá pra banda do pau grande. Aí... bom... aí eu não fiquei com medo... Aí quando foi de tarde eu tornei ir de novo, tornou a bater de novo pra lá. Aí eu fiquei escutando... era pra lá pra mesma direção. Aí eu vim me embora. Quando foi no outro dia eu fui de tarde, aí de novo bateu pra lá. Aí já era tardinha mesmo... umas cinco horas... aí eu amarrei um feixe de lenha... aí suspendi na minha cabeça e vim me embora. E ficou batendo pra lá. Quando eu chego numa certa parte de uma capoeirinha era muito escuro já... parece que já era noite... aí eu senti uns arrepios no meu corpo... Aquilo me arrepiou que parece que ia me carregando da terra. Aí eu não senti mais nem o feixe da lenha na minha cabeça. Parecia que ficou tudo adormecido. Aí eu fiquei pensando assim Será alguma coisa que ia me acontecer? E aí, mas eu ia andando... Quando eu cheguei mais pra longe empinava a lenha de novo pra frente e eu ia pra frente... parece que aquilo ia me acompanhando. Aí eu me lembrei... digo: mas será que esse é a Curupira que quer me espantar mesmo? Mas eu vou acabar espantando ela porque eu vou rezar pra ela me deixar. Aí eu rezei três Ave-Marias... aí quando eu terminei de rezar, que eu varei na beira de uma outra roça... aí aquilo parece que me soltou. Aí eu fiquei leve... parece que eu andei assim ligeiro e aquilo acabou de mim e ... aí depois eu fiquei pensando... Porque a Curupira ela perde a gente no mato... pensando assim eu não sei como assim... mas é porque também eu não fiquei com medo. Não me deu medo... só me dava aqueles arrepios muito doído e a minha cabeça cresceu e o meu cabelo parece que ficava mesmo em pé. Aí mas eu não tinha medo... não fiquei com medo... eu continuei a minha caminhada... aí quando chegou bem na beira da outra roça parece que aquilo deixou. E eu fiquei pensando vamos que ela me perdesse lá pelo mato só eu, ainda mais de noitinha né? E aí nessa noite eu fiquei pensando... o Luis não estava... ele estava pra cidade... estava só eu aqui... eu quase não dormia nessa noite pensando... aí que eu fui ficar com medo, mas na hora eu não tive medo não. Só podia ser a Curupira, porque ela batia pra lá... lá pro toco do pau. E foi essa história...*

## NARRATIVA 4

*Contador – Martiniano Mota (seu Roxo)*

*É... a gente trabalha num centro, numa área de mais ou menos pra gente chegar lá uns mil e quinhentos metros de distância. E lá se encontra uma dona chamada Curupira. Essa Curupira faz muita besteira na beira da roça. Quando a gente vai lá pra trabalhar, ela começa a gritar lá pro mato. Grita, grita... mas a gente já sabe que é a Curupira. Mais tarde os cachorros entram lá pro mato e ela começa a dar surra nos cachorros lá no mato. Quando eu vou trabalhar numa roça lá, tudo o que eu levo pra merenda ela esconde. Quando foi um dia, que eu levei o machado pra partir lenha e essa safada da Curupira escondeu o machado que até hoje eu não achei o machado. E... e ela faz mais besteira. Ontem mesmo nós fomos fazer um trabalho com um camarada... aparar umas manivas... e ela não se apresentou de pegar a bicicleta do camarada com toda as sacas e linhas pra encher as sacas de maniva! Pois levou lá pra capoeira a saca do homem. Quando ele foi procurar lá essa saca... aí ele ficou lá batendo a cabeça... chamou o filho dele... meu filho, cadê a saca com a linha, cadê a bicicleta... Pois ela não tinha escondido? Aí eu falei pra ele rapaz é a Curupira. Sabe por que? Porque tu estás com a camisa do Flamengo, por isso que ela escondeu a tua saca... a tua bagagem aí... E essa Curupira, companheiro, ela é muito safada. Ela faz besteira mesmo. Ela grita. Ela judia das pessoas. Ela faz as pessoas ficar biruta. E eu não mais o que fazer com essa Curupira. Eu Não sei mais o que fazer com ela.*

## NARRATIVA 5

*Contadora – Zeneide Tapajós*

*Olha, eu vou contar essa história que eu aprendi quando eu ainda era menina... um caso que contaram pra mim. Eram dez homens que foram pra uma mata trabalhar e aí eles estavam trabalhando lá quando foi um dia apareceu um homem oferecendo uma melancia pra eles comerem. E aí os outros estavam trabalhando e só tinha a pessoa que fazia a comida deles em casa. Aí eles eram dez. Aí ele perguntou quantos vocês são, que trabalham aqui? Nós somos dez... Olha eu vim trazer essa melancia pra vocês comerem... Aí, quando os homens chegaram, os nove que estavam pro mato chegaram, ficaram alegres com a melancia e aí partiram a melancia e comeram. Aí o cozinheiro não quis comer. Disse esse homem veio trazer uma... uma coisa que não é de bondade*



não. Mas ele não comeu. Que quando foi de noite chegou lá... quando eles viram um estrondo que vinha gritando... aí ele dormindo... esse homem só ouvia os estragos dos outros colegas dele que o bicho comeu todinho os nove... ele que não comeu, ele escapou. Que quando ele acabou de comer... o bicho acabou de comer... ele disse assim mas era dez e falta um... E esse um... esse cozinheiro saiu na carreira e a Curupira saiu atrás correndo... quando chegou na beira de um igarapé ele se atirou n'água e aí o Curupira disse lá de terra que te vá... que te vá... se não hoje era teu dia.

## NARRATIVA 6

*Contador – Raimundo Tapajós (seu Dico)*

Bem, quando eu era pequeno, a gente trabalhou num centro chamado Anã, e lá existia um homem que caçava muito. E ele contava muitas histórias e ele contou uma história de um caçador que morava noutra comunidade muito além, no rio Arapiuns. E que todo dia ele caçava. Toda noite. Não tinha dia pra ele, era domingo a domingo. Quando foi uma certa vez a mulher dele disse hoje tu não vai caçar. Ele disse eu vou. Ela disse não, mas tem comida. E ele tentou a ir. Quando ele chegou lá na fronteira, ele armou a rede e ficou lá. Anoi-teceu e ele começou ver o assobio da Curupira. Mas ele era acostumado a ver sempre. Aí nessa noite ele se aborreceu com ela. Porque quando ela começa a mexer com o caçador, ele joga um cigarro pra ela, ou uma caixa de fósforo, qualquer coisa pra ela se entreter... aí ela esquece o caçador e não acontece nada pra ele. Mas ele se aborreceu e começou a chamar nome pra Curupira. E a Curupira também se aborreceu... Ele ficou lá na rede, e ela começou a sacudir a árvore que ele estava. E batia a cabeça na sapopema e ele chamava nome pra ela. Depois ele disse pra ela olha Curupira, se tu for fêmea ou macho que tu suba aqui na rede comigo que eu vou te fazer um trabalho bem feito. Aí foi... foi... aí que ela se atentou mesmo. Sacudiu... sacudiu a rede até que ele pressentiu que ela ia subindo e ele ficou adormecido, e lá ela manteve relação com ele. Só que ele pensava que era Curupira fêmea. Quando acaba não, era um Curupira macho. E, quando ele se recordou, já era próximo do dia. Esse homem veio pra casa todo triste, não matou nada e chegou, foi adoecendo. Aí levaram ele ao médico. O médico não descobriu o que era. Aí foram levar ele pra um pajé... o pajé... o pajé benzeu ele e fez umas vidências lá e constatou que o homem estava gestante. Só que ele já estava... já estava muito grande a barriga dele e ele foi adoecendo... adoecendo e o que estava dentro dele era um veado. Quando completou o mês de nascer, o veado não pode sair pelo ânus dele...

*ele saiu... rasgou a barriga do homem, o homem morreu e o veado saiu correndo pro mato, o filho da Curupira. Então essa foi a história relatada pelo homem.*

## **NARRATIVA 7**

*Contador – Petronilo dos Santos*

*Certa vez, eu andando numa mata... mata bruta. Naquela época eu estava um juvenzinho... além de ser jovem eu era... e até agora ainda sou bonito. Dessa vez eu vinha andando na mata, eu e mais dois colegas. Ai chegamos num certo lugar, ai ouvi um cachorro latir... ai meu parceiro disse olha o nosso cachorro já vai caçar... ai ele saiu pra um lado e eu sai pra outro atrás do cachorro. Só que quando chegou numa certa parte eu notei que não era mais o nosso cachorro que estava caçando, ai os nossos cachorros começaram a rodar atrás de um pau grande lá... e foi pra cá e foi pra li... ai depois a cachorra se cansou de acuar pra lá... ai o bicho, aquele negócio começou a bater na sapopema do pau pra lá... ai batia.. batia... batia... e eu ia prum lado e ia pra outro, espiava e não enxergava nada... ai começou a assobiar... aquele assobio começou a me espantar... ai meu cabelo era mulato começou a ficar teso nessas alturas... ai eu desconfiei, vi que não era mais nada de bom. Eu desconfiei que poderia ser o Curupira. E na verdade era o Curupira mesmo. E quando foi mais tarde, ai... pra o bicho deixar eu seguir... ai como eu já sabia umas manhas de sair dele... ai eu andava com tabaco nessas alturas... eu fiz um cigarro, um porronção daqueles mesmo grosso e deixei lá no toco do pau... ai deixei o fósforo pra lá... naquele tempo não usava isqueiro. Ai deixei o fósforo com o cigarro, ai sai um pouquinho... foi rápido que eu consegui sair de lá, porque só assim que consegue se salvar do Curupira, porque se não, não consegue, enquanto não deixar uma coisa pra ele se entreter a gente não consegue sair dele.*

# NARRATIVAS SOBRE O BOTO

## NARRATIVA 8

*Contador – Martinho*

*Então, nesse tempo... era no Guajará... aconteceu comigo no Guajará. Ai eu fui pra lá... eu tomava umas pingas nesse tempo. Vendi o cernambi, a borracha lá Jacinto. Conheceste o Jacinto?... então tinha o Jacinto, o Nhuca, Pedro Pimentel. Conheceu o Nhuca e o Pedro Pimentel? – marido de dona Corinta... então eu vim de lá... vendi minha borracha lá pro Jacinto e fui comprar carne que tinha sobrado lá da festa da Salvação, lá no Guajará (aponta os braços na direção do Guajará). Ai eu cortei umas bananas lá no terreno e deixei lá e fui pra lá... Isso era no mês de agosto que faziam a festa de N. Sra. da Salvação. E aí que quando nós... tinha aquele cacoad grande que tinha aí no Manoel Viana, na subida né... Naquelas mangueiras que estão tudo vivas ainda... aí era escuro. Não tinha casa aí... não tinha do seu Joaquim, não tinha do Jaime, não tinha do Chico Miranda... tudo por lá não tinha casa não. Ai anoiteci pra lá... e aí no que anoiteci eu cortei os cachos de banana, deixei lá de prontidão, que quando eu viesse lá de baixo eu agarrava... e de lá comprei o que eu tinha que comprar, comprei a carne, emprestei um terçado lá da Maria do Carmo... Até hoje não sei por onde está esse terçado... (risos) E olhe... aí eu vim... Não, quando eu vim lá da taberna que eu emprestei o terçado... aí eu cortei a banana, ajeitei bem... ainda voltei lá pra entregar o terçado e porrada de novo (gestos que descrevem beber novamente, tomar pinga), com o perdão da palavra... aí voltei de lá já era de noite. Ai a cachaca me pegou... aí tinha um boto que vinha de lá do Itapeua... o boto falou pra mim que tinha vindo de lá... e como era luar assim... meio luar... o sono deu e eu arriei lá. Ai dormi... dormi... que quando eu me acordei com aquela voz: Vumbooooooooo... aí eu me espantei... aí eu olhei assim... mas era um homem dessa grossura assim (faz o gesto com as mãos para indicar o tamanho do homem), mais ou menos... o cinturão chegava a brilhar... toda a roupa dele brilhava... Ai eu meio zonzinho da cabeça: Jaime, tu já vai? Ele disse já... não, não... não me respondeu... Me espera, Jaime que eu vou contigo... Zue nada, foi embora... e eu chamando pelo nome do Jaime, chamando... aí eu carreguei o paneiro de carga, a saca com carne e a saca de banana... e quando eu cheguei ali no toco preto, pra cá, o vento estava no mato... estava danado de forte... era mês de*

agosto... aí me deu medo... já tinha passado mais a força da pinga... aí eu disse mas esse não é o Jaime... Deixei lá e voltei... De lá, bem na encruzilhada que vai pra Vila Amazonas agora, que vai lá pro Guajará, enxerguei aquela luz... era o Manoel Viana... só quem tinha rádio lá naquele tempo era o Basílio Guimarães... então ele estava pra lá escutando rádio... e naquela hora deu de ele vim de lá e nos se encontramos lá... tarde hora da noite já. Aí eu chamei ele e ele me respondeu pra lá Mas rapaz o que tu está fazendo por aqui a uma hora dessas? Aí eu contei o que tinha me acontecido. E ele rapaz e agora, tu vai ou tu fica? E eu rapaz, tu me arranja essa piraqueira que tu tem, que eu vou me embora pra casa. Rapaz eu te arranho, mas tu ainda vai lá em casa buscar uns fósforos e amanhã tu vem trazer a piraqueira que eu preciso. Tá... Aí eu fui lá na casa dele, me ajeitou a caixa de fósforo, peguei a piraqueira e vim me embora... e era o boto que vinha de lá e quando chegava aí na boca da estrada (indica a direção da estrada com a cabeça) ele dava um assobio... chegava pra cá ele dava outro (movimenta a cabeça para indicar a direção do "pra cá") e assim ele ia assobiando até lá na beira de fora e quando era de madrugada ele tornava a passar. Era um homem... é... Ele era assim gordão... enxerguei... o cinturão dele como eu já acabei de contar. Cinturão largo... e eu perguntei da onde tu veio? Vim do Itapeua. Aí eu pensei Mas que coisa o Jaime vim do Itapeua... Aí me espera que eu vou contigo... Zue... ele passou adiante, foi embora, não me esperou nem nada. Zue quando eu cheguei aí no toco preto que eu já frisei, aí me deu medo e eu voltei. Fui arranjar a piraqueira e eu vim e não enxerguei mais nada. Só isso que eu vi. Eu perguntei da onde ele veio, da onde tu vieste? Do Itapeua... então era o boto. (Pergunto onde fica o Itapeua). Era bem aí nessa ponta do Brechó pra lá... aquela ponta de corrideira que tem... entre a ponta do Marimarituba e a ponta de pedras é o Itapeua. Então tem o Itapeua do lado da terra firme e do lado da várzea... é uma de frente da outra. E era de lá que vinha o boto... e era toda noite... ele passava aqui fuáááá... e a gente já estava dentro... Lá pra ali ele ia... pra lá o pessoal dizia que ele ia assobiando até lá e ia cair n'água pra lá... quem sabe lá pra onde ele ia. Quando era de madrugada lá vem ele de volta assobiando... ia embora pro Itapeua. Contavam uma história ali no Jacau... de uma sanguessuga. Sugava uma mulher lá e parece que essa mulher morreu. Não houve curador que desse jeito. E aí foram pro curador... aí o curador nesse tempo os curador eram bom, né? Eles decifraram que era uma sanguessuga que... ela dormia e... Ah... eu sei uma do boto... essa foi no Jari... eu morei no Jari. Lá tinha uma mulher de um homem... ela não tinha filho dele... nunca teve filho dele, do homem... e então uma mulher ia lá

com ela... o boto ia lá com a mulher... então tempo de verão tinha aquelas tábuas assim (gestos para indicar o tamanho das tábuas) que faziam aquela ponte até lá onde amarravam canoa... Ai que quando era certa hora da noite a boto fazia fuáááá... ai ela ficava... e a mulher estava ficando amarela... era ele que ia com ela lá... Que quando ele chegava lá na ponta ela escutava bah...bah...bah...ele vinha pela ponte e ela adormecia e ele adormecia ela e o boto de apoderava da mulher. Ela não via. Só ia sentir depois de ele já estar lá na ponte... ai ela se acordava. Mas ela estava toda já mexida dele. É... Isso ela mesma contava e contavam por lá... e a mulher acabou morrendo. Ele matou ela. Dessa tragédia que aconteceu entre o boto e a mulher.

## NARRATIVA 9

*Contadora: Aurca Pereira dos Santos*

Então essa história é passada assim... a gente vivia num tempo de liberdade muito bem e os pais tinham tempo pra ensinar a gente coisas bonitas do passado, né? E naquele tempo as festas dançantes eram feitas em ramadas, que era barracão quadrado coberto de palha preta, piso natural e a música era pau e corda... se chamava... pau e corda era música daquele tempo era cavagquinho... era tambor, bumbo, flauta, pandeiro, banjo, bandurra, cuica e reque-reque. E não esqueciam que à meia-noite era hora dos comes-e-bebes, como também comiam e bebiam tacacá, tiborna... ééé... caxará, tarubá, biscoito, maniçoba, macaxeira, garapa, mas também havia cachaça lá pelo meio, que somente os homens idosos tomavam... e nessa hora apareceu dois jovens todos de roupa branca, chapeludos, com caldas compridas e sapatos largos na frente e fino atrás. E se passaram pra umas moças que estavam lá e elas também e se entreteram muito. Quando prestaram atenção, na viagem, estava amanhecendo já e os dois jovens correram rapidinho pro rio, mas não acertaram mais o rio e acertaram uma lagoinha e lá eles se meteram nessa lagoinha e ficaram com as costas de fora e apareceram as pessoas que iam passando da festa e viram eles lá e mataram os dois que já estavam em forma de boto... quando eles mataram eles, eles já estavam em forma de boto... não mataram porque eles ainda eram gente, mas porque eles já eram botos. Ai cortaram a barriga deles e o que que tinha na barriga deles era bastante comida de lá da festa: era tarubá, era biscoito, era tudo... então eles foram saber que eles não eram... não eram gente... então eles naquela hora eles estavam como dois jovens... e quando nessa hora eles já eram animais e então eles mataram eles porque

*não pensaram que era os dois homens bonitos que estavam lá na festa. Então isso aconteceu nessa ocasião porque então eles tinham uma crença com a meia-noite... e essa meia-noite eles perderam e tiveram que ir no rumo do dia já e perderam a direção...*

## NARRATIVA 10

*Contadora – Zuila Tapajós*

*Então o que que eu tenho a dizer sobre o Boto né... é que muitas vezes as pessoas não acreditam, né? ... que uma pessoa que não está em época, uma mulher, vamos dizer assim, quando ela não está em época de ir no rio, né?... no caso ela esteja menstruada, né? Às vezes ela não acredita, mas é uma verdade né?... Então, antigamente, na casa do meu avô, que tinha por nome Ezaquias, mas o agrado dele era Jiló... então ele acostumava festejar São Benedito. Quando era no mês de dezembro ele já começava a se preocupar com aquele grande barracão, onde agüentava muitas pessoas. E ele festeja no dia primeiro, ou seja, no dia de ano, festejava São Benedito. E, geralmente, aparecia no momento da festa aquele rapaz todo vestido de branco com um chapéu grande na cabeça. E sempre, sempre ele acostumava a fazer isso. Antes, as filhas dele, elas sentiam que quando elas iam deitar na rede elas ficavam todas adormecidas. Elas sempre contavam assim que aparecia essa coisa com elas. E nas festas ele... esse Boto... ele sempre aparecia de vestes brancas... Quando foi um dia, aí terminou a festa, né, aí ele continuava a ficar debruço lá na casa. E quando foi um dia, os irmãos das minhas tias... elas contaram pra eles... eles disse assim então hoje eu vou esperar esse rapaz. Quando ele ir pro caminho do porto eu vou subir numa árvore. Aí foi que ele subiu numa árvore, que o nome dela é caxingubeira... Aí ficou esperando lá... Aí ficou... ficou... ficou... quando, de repente, subiu aquele rapaz todo de branco. Subiu pra lá e teve, teve... aí ele... mas ele vai voltar e quando ele voltou, ele atirou e quando ele atirou, ele se jogou dentro dágua... então aí ele ficou sabendo que realmente era um boto que ia lá todo tempo por causa delas que não se guardavam quando elas estavam na época da menstruação delas.*

## NARRATIVA 11

*Contador – Zimar Tapajós*

*Na verdade, esse fato, ele não se deu só totalmente comigo, mas sim com o meu sobrinho. Nós estávamos caçando e nessa caçada que nós saímos, o meu sobrinho capturou um tatu, matou um tatu. Quando nós chegamos na casa dele, a mãe dele falou pra ele Amado, já que tu mataste um tatu, meu filho, a partir de agora vai até lá no nosso pomar onde tem também os nossos talos de abacaxi, vai ver se a mucura não está comendo os nossos abacaxi. E o Amado, todo empolgado, disse bom, eu já matei um tatu, pra mim matar uma mucurua é coisa mais fácil. E saiu... nessas alturas, eu fui só um pouquinho acompanhar ele... fui atrás dele por ali, seguindo, acompanhando o Amado e o Amado na frente... olhamos todinho por lá e nós não conseguimos encontrar a mucura. Ai nós demos uma volta mais na frente onde tinha um caminho, já um pouco abandonado... esse caminho foi feito por um senhor já bem bastante idoso... ele fez porque ele ia fazer uma cerca lá pra atravessar de um lado pra outro do rio... Era uma parte onde ficava rio prum lado, rio pra outro... só que nessa parte a gente ia por terra. Ai ele disse não eu vou fazer um caminho aqui pra se facilitar... facilitar o meu trabalho... e nós saímos... chegamos lá no caminho, quando nós chegamos no caminho o Amado ia na frente, quando ele viu aquela carreira na nossa frente, ele meteu a lanterna pra pegar a caça, pra ver a caça, não viu nada. Ai ele correu... conseguiu correr um pouco mais em cima daquele... atrás da carreira e nada... ai nós fomos seguindo... fomos seguindo ... fomos seguindo... conforme a gente ia correndo atrás daquela carreira, ela parava um pouco, a gente metia a lanterna pra ver se enxergava e nada... foi o tempo que nós fomos chegando lá próximo da... doutro lado da... do beiradão do rio... que quando nós chegamos bem lá próximo da... tipo uma ladeirazinha assim... que quando ele correu um pouco... que o Amado correu atrás o que ele viu foi o salto lá pra água: to boou... caiu lá nágua e ele só fez ah... haaaaaaaaa... ai ele disse me tio, sabe o que a gente estava querendo pegar não era um tatu, era um grande boto que estava aqui em terra e correu de nós.*

## NARRATIVA 12

*Contadora – Luzenira Gamboa*

*Aconteceu no mês... esse mês de abril (referência ao passado em relação ao momento em que se conta). O tempo estava enchendo e a minha avó foi... morava pra lá na beira do lago do Marimarituba, no lado daqui. Ai, nesse dia, o marido dela pegou uns peixes, aí deu vontade de ele tomar uma pinga... aí ele veio embora... nesse dia ele disse pra ela que ele vinha embora pra cá, ele com mais o cunhado dele. Ai ela disse pra ele olha Brasilino - o nome dele era Brasilino - olha Brasilino tu vai, vai me deixar só eu com essas três crianças aqui. Tu sabe que o tempo ta enchendo... a água ta enchendo, e eu tenho medo de ficar só com eles. Que nada, eu vou e não demora eu to de volta. Então ta... Ai ele agarrou e veio embora, veio embora e ela ficou só com as três crianças. Um recém-nascido, que é o Bebê, a finada da mamãe e o pai Viivi. Ai eles agarraram e vieram embora. Pegaram a canoa e vieram embora. E quando chegou na dobra do igarapé que chega no Amazonas, aí tava calado o rio, e quando eles viram o cardume de boto ia entrando, encontraram do Amazonas pra lá e eles estavam por aqui entrando e nisso um ficou pra trás. Ele ia e fazia fuááááá... dobraram e ficaram espiando, aí mandou ela parou de remar e disse mas olha Brasilino esse boto está com maluadeza. Mas quando já... Tá... eu te juro que ta.. que vê espia o jeito dele... aí ele não seguiu mais... aí ele ficou olhando... aqui e acolá ele boiava... fuáááá... dobrava... ficava hora e dobrava... ele disse olha eu to te dizendo. Será que ele não vai querer ir lá com a Machica. Mas quando já. Olha que ele vai. Não, ele não vai. Bom então vamos. Mas nós vamos voltar hoje? Nós volta. Ai eles vieram embora... já era pras seis horas da noite, né? Ai quando eles... ela ficou lá, deu sete horas... ela partiu um bocado de lenha... a casinha era de palha, porta de japa. Ela partiu a lenha, fez um fogão numa bacia velha... ela tinha uma bacia velha lá e ela fez o fogão. E pegou e botou um monte de lenha e colocou pra dentro essa lenha. Colocou os filhinhos pra dentro cedo, amarrrou as portas e entrou... levou um terçado e junto com o menorzinho e juntaram... e amarrrou a rede uma perto da outra. Teve... teve... teve lá e quando ela escutou foi o barulho dele... o barulho dele que entrava no igarapé e ele entrou e foi no rumo da casa dela que ia pra lá. Ai ela escutou e disse ah! O boto entrou. O boto ta entrando. Ai ela disse hummm.... esse maruado, queira Deus... Ai disque ela ficou já com medo... com medo mesmo. Ai que quando ela viu aquilo veio como se viesse entrando... ela sentiu que ele vinha entrando, não... Aquilo chegou perto e ela escutou... quando ele tornou de novo... aí ela disse assim olha eu não to dizendo que esse boto ta entrando. Ai de lá*



calou. Calou e não ouviu mais nada. Que quando ela ouviu foi um barulho no porto que ele fez fuáááá... como se ele puxasse um bote, não? Ela disse mas será que foi o Brasileiro que já chegou? Ai ela ficou pensando, que ela não ouviu mais ele. Que quando ela viu... que quando ela viu foi aquele tropé... tropé... chegou no rumo da porta agarrou entrou... záááá na porta. Que quando ele entrou ela disse quem tu é... é tu desgraçado que já entraste? Ai ela passou a mão no terçado... quando ela passou a mão no terçado, de volta na porta... ai ela sentiu que ele caiu toboou dentro dágua. Ai começou a assobiar na frente da casa, pulava e assobiava. Ela disse Vivi, minha filha pra mamãe carrega o teu maninho que o bicho, o boto está querendo vim aqui com nós. Ele já veio aqui minha filha, vigia teu irmão, não deixa ele chorar. Ai as crianças começaram a chorar e ela disse não... não.. não chora, não chora... as crianças começaram a querer chorar... e ela disse sabe de uma coisa vamos embora. E tinha uma canoa grande que era de dezoito palmos. Ai ela pegou, diz que passou a mão no varijão, embarcou as criancinhas, botou o menor no meio da perna da mamãe e o pai Vivi no lado. Ai diz que ela dizia minha filha, vigia o teu irmão e vumbora. Ai ela passou a mão no varijão aqui e quando ela empurrou a canoa ele saiu no lado... ele saiu no lado e ela rezava, se apegava com todo quanto era santo. Ai ela saiu no igarapé do Marimarituba e foi embora. Só que ela disse que tinha muita tapagem de premembeca... e ela empurrava no varijão... empurrava no varijão e começou a gritar. Ai ela disse que os vizinhos era só lá pra banda da Jovita, pra banda do Romualdo, não sei lá pra onde. Ai ela gritou, gritou, gritou... quando os irmãos escutaram eles vieram, outras pessoas vieram encontraram, chegaram e disseram olha esse é o grito da Machica. Vamos ver que ela está aperreada. E chegaram lá e vieram e chegaram lá era ela. Eles disseram o que é? Ela disse esse amaldiçoado que está vindo atrás de mim. E ele lá insistindo... insistindo... insistindo... ai eles passaram ela pra outra canoa, levaram... e quando eles encostaram na beira ele passou. Ele levou a noite inteira perseguindo e assobiava e boiava e até quando foi pra banda da madrugada ele saiu, veio embora. Isso aconteceu. E o marido só chegou no outro dia. Se não fosse ela ser artista de ir embora pra banda das outras pessoas, mas... e foi isso que aconteceu com ela. Ela conta pra todo mundo.

## CONTADORES E COMUNIDADES



Foto 1 – Sr. Raimundo Tapajós  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)



Foto 2 - Dona Áurea Pereira  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)



Foto 3 – Seu Martiniano  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)



Foto 4 – Dona Evangelina Guimarães  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)



Foto 5 – Dona Zuíla  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)



Foto 6 – Dona Luzenira (Maroca)  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)



Foto 7 – Sr. Lucivaldo Costa  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)



Foto 8 – Dona Zeneide Tapajós  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)



Foto 9 - Seu Petronilo  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)



Foto 10 – Seu Zimar  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)



Foto 11 – Seu Martinho  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)

# MAPAS

MUNICÍPIO DE SANTARÉM - PARÁ

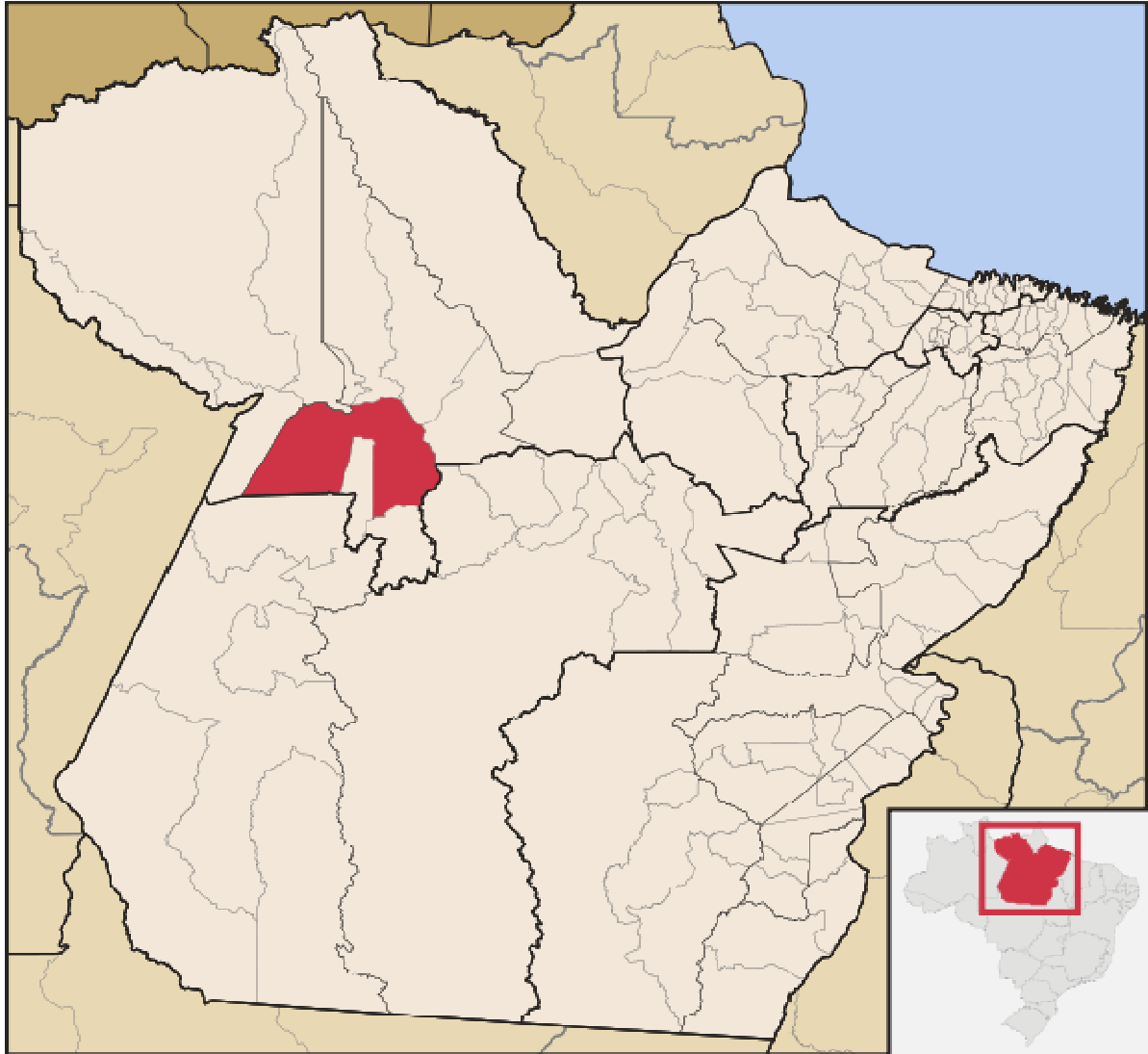


Foto 20 - FONTE: Projeto Saúde e Alegria



## LOCALIZAÇÃO DAS COMUNIDADES



(Fonte: Projeto Saúde e Alegria)

## BAIXO-AMAZONAS – ARAPIXUNA

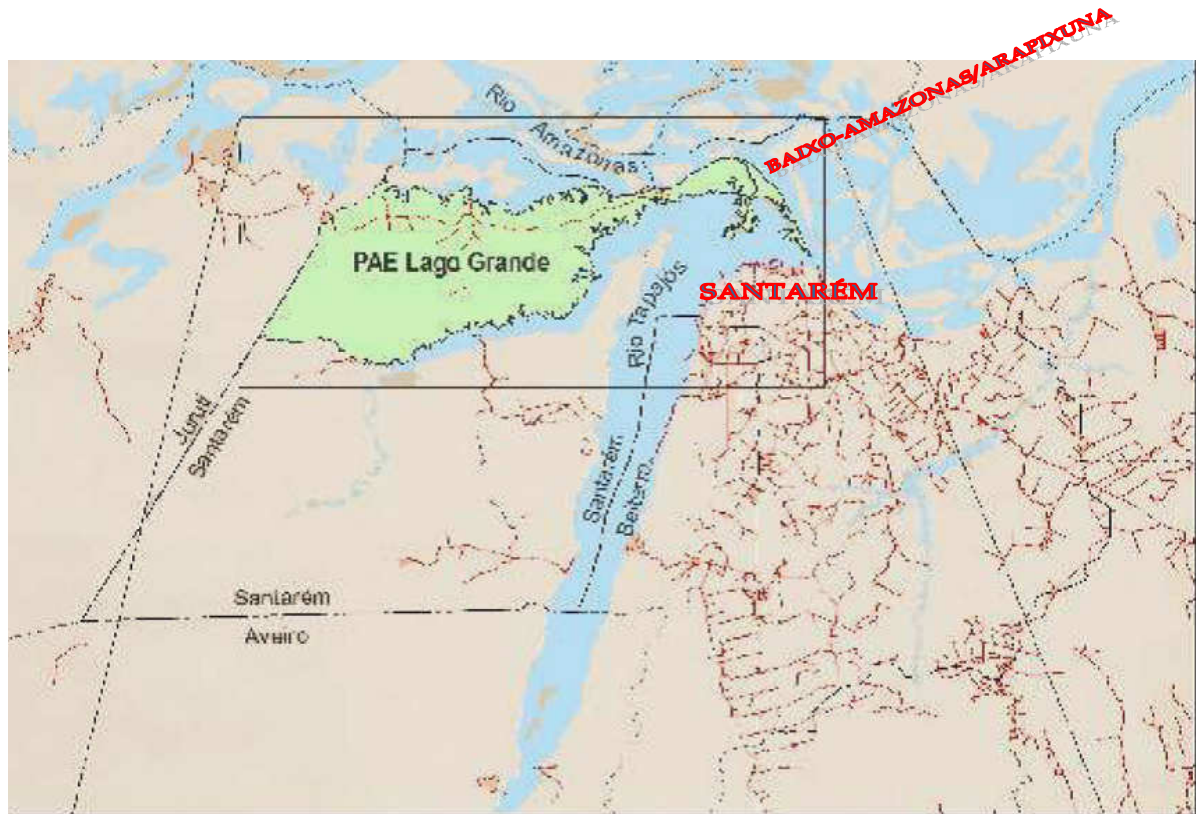


Foto 22 - FONTE: Projeto Saúde e Alegria

## VILA AMAZONAS



Foto 12 - Igreja de Vila Amazonas  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)



Foto 13 - Trabalho comunitário em Vila Amazonas  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)

## URUCUREÁ



Foto 14 - Igreja de Urucureá  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)



Foto 15 - Igreja e Escola de Urucureá  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)

## GUAJARÁ



Foto 16 - Pracinha de Guajará  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)

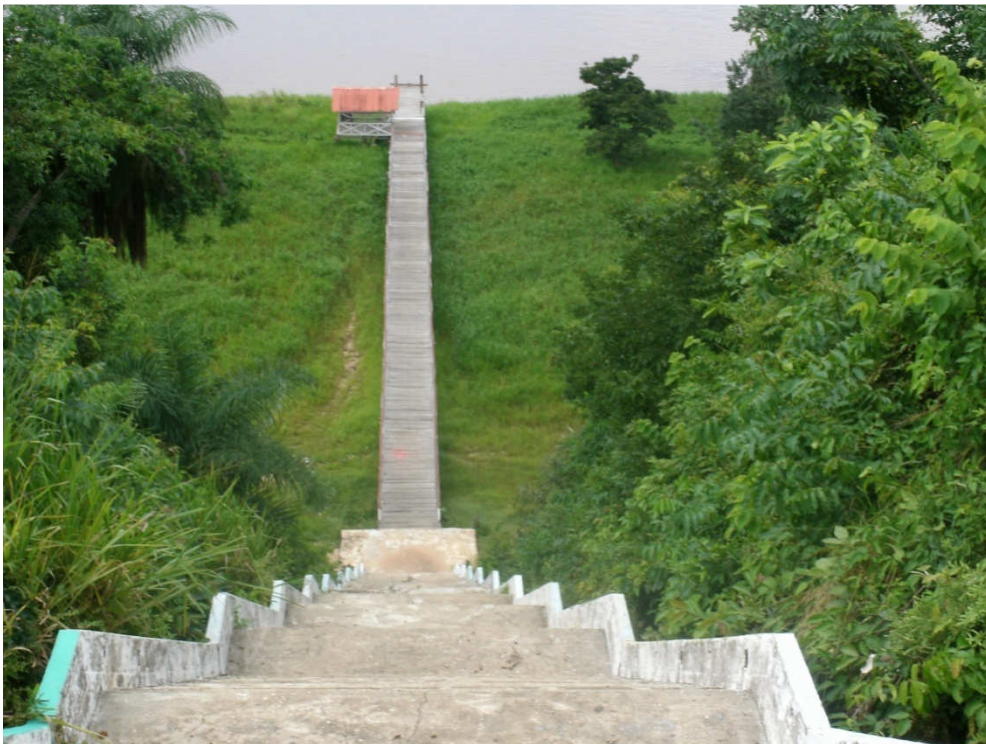


Foto 17 - Escadaria em frente à comunidade de Guajará  
(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)



Foto 18 – Sapopema – a casa do Curupira  
(Foto de arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)



Foto 19 – Sapopema – a casa do Curupira

(Foto do arquivo pessoal de Joaquim Onésimo)