



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM
DOUTORADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

NÁDIA BARROS ARAÚJO

CARTOGRAFIAS DA FICÇÃO:

A performance da enunciação dos contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá, na Chapada Diamantina-Bahia: um entrecruzamento entre o fantástico e o cotidiano

Recife – PE

2024



**Mosaico dos Contadores Tradicionais de Histórias da cidade
de Tapiramutá-Bahia.**

Autoria: Nádia Barros

NÁDIA BARROS ARAÚJO

CARTOGRAFIAS DA FICÇÃO:

A performance da enunciação dos contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá, na Chapada Diamantina-Bahia: um entrecruzamento entre o fantástico e o cotidiano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Ciências da Linguagem do Curso de Doutorado como requisito para obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).

Área de Concentração: Teoria e Análise da Organização Linguística.

Linha de Pesquisa: Processos de Organização Linguística e Identidade Social.

Orientadora: Profa. Dra. Isabela Barbosa do Rêgo Barros.

Co-orientador: Prof. Dr. André Luís de Araújo.

Recife – PE

2024

Ficha Catalográfica elaborada por

Pollyanna Alves – CRB\4-1002

Biblioteca Central da Universidade Católica de Pernambuco/UNICAP

A663c Araújo, Nádia Barros.

Cartografias da ficção : a performance da enunciação dos contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá, na Chapada Diamantina-Bahia: um entrecruzamento entre o fantástico e o cotidiano / Nádia Barros Araújo, 2024.
308 f.

Orientadora: Isabela Barbosa do Rêgo Barros.

Co-orientador: André Luís de Araújo.

Tese (Doutorado) - Universidade Católica de Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem. Doutorado em Ciências da Linguagem, 2024.

1. Contadores de histórias - Tapiramutá. 2. Interpretação oral.
3. Enunciação, teoria. 4. Linguística. 5. Poética. I. Título.

CDU 800.85

NÁDIA BARROS ARAÚJO

CARTOGRAFIAS DA FICÇÃO:

A performance da enunciação dos contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá, na Chapada Diamantina-Bahia: um entrecruzamento entre o fantástico e o cotidiano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Ciências da Linguagem do Curso de Doutorado como requisito para obtenção do título de Doutora em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).

BANCA EXAMINADORA DA TESE

Aprovada em: 21/ 06 / 2024.



Profa. Dra. Isabela Barbosa do Rêgo Barros
Orientadora da UNICAP (Presidente da Banca)



Prof. Dr. André Luís de Araújo
Co-orientador da PUC-Rio



Prof. Dr. Alexandre Montauray Baptista Coutinho
PUC-Rio



Profa. Dra. Melissa Gonçalves Boëchat
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri - UFVJM



Profa. Dra. Maria de Fátima Villar de Melo
Universidade Católica de Pernambuco / UNICAP



Profa. Dra. Roberta Varginha Ramos Caiado
Universidade Católica de Pernambuco / UNICAP

Dedico este trabalho ao meu querido e saudoso avô, Valdemar Avelino de Araújo (*in memoriam*), e ao meu pai Amado, Nivaldo Lima de Araújo, contadores tradicionais de histórias que marcaram a minha vida e plantaram em mim o desejo de me tornar uma pesquisadora das poéticas orais.

Aos meus avôs, Donato Silva e Valdemar Avelino, as minhas avós, Judite Barros e Emília Araújo, e a minha bisavó, Antônia Barros, raízes que nos fizeram raízes e em rizomas nutriram e despertaram em mim e em nossa extensa família, as nossas potências de viver. Assim se encontram tecidos em rendas e redes amorosas que se espalham e geram novas redes e ramas. Gratidão por nos legarem exemplos de tamanha força que, ainda hoje, mesmo passados tantos anos em que nos despedimos fisicamente, ainda se fazem pulsantes e vivos em nossos corações, continuam sendo presenças constantes em nossas memórias afetivas.

Aos meus pais, Cidelcina de Barros Araújo e Nivaldo Lima de Araújo, por serem minhas âncoras, sobretudo, por todo amor, dedicação e sacrifícios em nossa criação e educação, que

nos tornaram mulheres fortes, independentes e obstinadas.

Aos meus filhos, Milton Saback de Oliveira Neto e Otto José Barros Madeiro, por compreenderem as minhas ausências, meus silêncios e meus sacrifícios vividos durante a realização da pesquisa e da escrita desta tese doutoral. Essa conquista, essa bênção enorme, também é de vocês!

Aos meus irmãos, Edson, Edna, Marli, Valdilene, Danila e Rafael, por me incentivarem e confiarem que eu conseguiria chegar até aqui, só sou o que sou por causa de vocês. Agradeço de coração pelo apoio durante meus anos de estudo.

A minha parceira de todas as horas, Maria Irene Pires Alves, por zelar, amorosamente, deste espaço sagrado que é o nosso lar, especialmente, por cuidar dos meus filhos com tanto carinho, compartilhando de perto, junto a nós, todos os momentos de alegrias, lutas, conquistas, dúvidas e incertezas.

Ao amigo Anjo, Marco Antônio Botelho, por todo incentivo e todas as vezes que lutou por mim, sendo um anjo da guarda que zelava pelos meus sonhos e vibrava a cada conquista desta minha jornada.

As minhas queridas professoras da Educação Infantil e do Ensino Fundamental I, Luzia Bispo, Jadivan Alves, Elenita Oliveira e Neuza Alencar, que me ensinaram os primeiros passos no mundo das letras e instigaram em mim o encanto pela leitura, enriqueceram minha compreensão, desafiaram-me e estimularam-me a descobrir a minha melhor versão. Por me guiarem no início dessa jornada de conhecimento, pela busca incansável de novos aprendizados. Vocês são meus alicerces, referências de profissionalismo, dedicação e entrega.

Aos meus colegas de trabalho do Colégio Estadual João Queiroz e da Escola Municipal São Sebastião, Luciana Lima, Edna Barros, Fabiana Guimarães, Norberta Torres, Ana Paula Veloso, Josiane da Cruz, Luís Cláudio Italiano (*in memoriam*), Nádia Queiroz, Juliana Lima, Ely Bastos e Luzivan Silva, pela sensibilidade e pelo apoio.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, a Deus Nosso PAI, por me guiar, proteger, sustentar e abençoar em cada instante da minha existência, até mesmo nos meus erros e nas minhas fraquezas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras Ciências da Linguagem (PPGCL), pela acolhida nos anos de 2021-2024 para o desenvolvimento do Doutorado em Ciências da Linguagem.

Ao meu orientador, querido professor, André Luís de Araújo, pela sabedoria, escuta sensível, cuidado, acolhida e extrema dedicação durante as orientações, as produções científicas e a escrita da tese. A minha gratidão vai muito além do vínculo orientador-orientanda; instaura-se no fato de ter se tornado um amigo, uma referência de como eu posso voar e me tornar cada vez melhor em tudo que eu quiser e puder ser. Esses anos de convivência com o senhor têm me ensinado, na prática, alguns significados sobre o vamos avançando e o ainda bem que a gente tem a gente. Apesar dos tempos turbulentos que vivi, sempre pude contar com a sua presença, guiando-me na vida espiritual, segurando minha mão nos momentos de perdas, ansiedade e medo. Gratidão, professor!

Aos professores do PPGCL, em especial, professoras Dóris Arruda e Nadia Azevedo, Isabela do Rêgo Barros, por sempre estarem disponíveis nos momentos de dificuldades e me apresentarem visões teóricas que muito enriqueceram esta tese doutoral.

Aos Contadores Tradicionais de Histórias de Tapiramutá-Bahia: Adelice Almeida Santos, Agemiro Ferreira Barbosa, Agenário Florêncio de Oliveira, Aguinanes Bispo dos Santos, Ailton Araújo Ferreira, Amarildo Adelicio Almeida Santos, Etevilna Mota dos Santos, Euvaldo Adelino de Almeida, Geraldo Alves Martins, Jaime Pires de Carvalho, João Ramos de Souza, Jorge Alvim dos Santos, Josefa Mota Barbosa, Lionídio Marques (*in memoriam*), Maria Gomes Machado, Maria da Silva Santos, Manoel Santos Silva, Nivaldo Lima de Araújo, Osércio Ramos de Souza, Renildo Mendes Queiroz, Rosalvo Rosa Quatis e Sônia Ferreira Rocha, pelas poéticas, pelos ensinamentos, pelos saberes, pelas experiências vividas, pelos sentimentos e pelos afetos partilhados, sensivelmente, pelas *performances* enunciativas grafadas pelas vozes, pelos olhares, pelos corpos e pelas memórias,

que agora compõem estes estudos, suscitados numa escrita molhada de saliva, tingida da entonação valorativa, encarnada na enunciação polifônica de vozes sociais.

Aos Contadores que partiram para o mundo espiritual, mas que enriqueceram esta tese doutoral partilhando suas poéticas, suas histórias de vida, seus exemplos e suas experiências: Antônio Sobreira, Adalgiza de Almeida (Dona Zizi), Claudionor Santana, Cristovam Dias, Manoel Souza (Seu Pombo), Maria Rosa, Martinho Santos (Seu Martim) e Odonel Fonseca. Muito obrigada!

Aos amigos que o PPGCL me presenteou, Ana Paula Torres, Marineide Arruda, Manoel Klebson (Klebinho), Sérgio Nunes, Fanuel Melo, Antônio Marinho, Alexandrina Guedes (Xanda) e Rinalda Ferraz, pelas risadas, pelos momentos de orientações coletivas, pelas parcerias nas leituras e produções, e tornarem, sempre, mais agradáveis as nossas aulas ao longo do cumprimento dos créditos. Obrigada!

Aos amigos, Rodrigo dos Reis e Antenor Rita Gomes, da Universidade Estadual da Bahia (UNEB), pelas ideias, pelas escutas e pelo apoio na elaboração das ilustrações desta tese doutoral.

Aos nossos colaboradores e amigos, Lidineide Paciência, Sônia Ferreira Rocha, Lidianne Paciência, Raquele Santos, João Ramos Filho, Amarildo Adelício (Dunga), Erlânia Santos, Gilvania Santos e Clariezer Santos, pelo apoio incondicional durante a pesquisa de campo, sendo meus guias para chegar nas longínquas localidades, muitas até então desconhecidas por mim.

Às pessoas que colaboraram, direta e indiretamente, com o desenvolvimento desta tese. Conquistas grandiosas como esta levam tempo e se constroem numa trajetória de muitas mãos, afetos, suor, lágrimas e esforços. Chegar a esse sonhado momento só foi possível porque tive em meu caminho pessoas queridas e amadas que estiveram ao meu lado, suavizaram meus itinerários, serviram de bússola nos momentos de inseguranças, partilharam seus ouvidos, seus corações e seus ombros, para que eu pudesse realizar cada etapa da pesquisa. Tudo foi feito com vocês, por isso meus agradecimentos:

Performance designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. Nesse sentido, não é falso dizer que a performance existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza.

Paul Zumthor

RESUMO

Esta tese tem como objeto investigativo a performance da enunciação dos contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá, na Chapada Diamantina, na Bahia, e as poéticas produzidas por esses atores culturais. O intento é o de compreender por que esses contadores fazem a frequente e reiterada escolha por narrar enredos ficcionais. De igual modo, deseja-se mapear as relações e elos existentes entre essas vozes sociais, compartilhadas e repassadas de geração em geração, por olhares de uma coletividade, acentuando, a partir das histórias contadas, manifestações da vida social e formas de atuar e perceber o mundo. Evidenciou-se, assim, o entrecruzamento de linguagens (oral, gestual, performática), de vozes sociais, poéticas ficcionais e cotidianas, nessas histórias, constituindo alteridades poéticas, traços e representações identitárias em múltiplas instâncias, crenças, valores e interesses. A pesquisa contou com uma abordagem qualitativa, de cunho etnográfico, numa perspectiva aproximativa e dialógica entre a linguística e a literatura. A cartografia compõe-se de 22 contadores tradicionais de histórias, e os principais resultados desta investigação apontam para uma reiterada escolha pela narrativa de enredos fantásticos, configurando o anseio desses atores culturais por significar o mundo que os cerca, não apenas de modo isolado e individualizado, mas, na polifonia e na heterodiscursividade de muitos outros sujeitos dialógicos, em conversas infinitas com enredos e vozes de inúmeros outros contadores de quem herdaram esse ofício encantatório. Este traço reflete, na alteridade poética tapiramutense, uma poética coletiva, emoldurada por princípios morais e éticos, revestidos de aspectos fantásticos, lendários, mitológicos, religiosos e encantatórios.

Palavras-chave: literatura oral; contadores tradicionais de histórias; performance enunciativa; Tapiramutá; dialogismo.

ABSTRACT

This thesis has as its investigative object the performance of enunciation by traditional storytellers from the city of Tapiramutá, in Chapada Diamantina, Bahia, Brazil, and the poetics produced by these cultural actors. The aim is to understand why these tellers make the frequent and repeated choice to narrate fictional plots. Likewise, the aim is to map the relationships and links that exist between these social voices, shared and passed on from generation to generation, through the eyes of a collective, highlighting, based on the stories told, manifestations of social life and ways of acting and perceiving the world. Thus, the intertwining of languages (oral, gesture, performative), social, poetic, fictional and everyday voices was evident in these stories, constituting poetic alterities, traits and identity representations in multiple instances, beliefs, values and interests. The research used a qualitative approach, of an ethnographic nature, in an approximate and dialogical perspective between linguistics and literature. The sample was made up of 22 traditional storytellers, and the main results of this investigation point to a repeated choice for the narrative of fantastic plots, configuring the desire of these cultural actors to signify the world that surrounds them, not just in an isolated and individualized way, but, in the polyphony and heterodiscursivity of many other dialogical subjects, in infinite conversations with plots and voices of countless other tellers from whom they inherited this enchanting craft. This trait reflects, in the poetic alterity of Tapiramutá's people, a collective poetics, framed by moral and ethical principles, covered with fantastic, legendary, mythological, religious and enchanting aspects.

Key words: oral literature; traditional storytellers; enunciative performance; Tapiramuta; dialogism.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objeto de investigación la performance de enunciación de narradores tradicionales de la ciudad de Tapiramutá, en Chapada Diamantina, Bahía, Brasil, y las poéticas producidas por estos actores culturales. El objetivo es comprender por qué estos narradores eligen frecuente y repetidamente narrar tramas de ficción. Asimismo, se pretende mapear las relaciones y vínculos que existen entre estas voces sociales, compartidas y transmitidas de generación en generación, a través de la mirada de un colectivo, destacando, a partir de las historias contadas, manifestaciones de la vida social y formas de actuar y percibir el mundo. Así, el entrelazamiento de lenguajes (oral, gestual, performativo), voces sociales, poéticas, ficticias y cotidianas se hizo evidente en estos relatos, constituyendo alteridades poéticas, rasgos y representaciones identitarias en múltiples instancias, creencias, valores e intereses. La investigación utilizó un enfoque cualitativo, de carácter etnográfico, en una perspectiva aproximada y dialógica entre lingüística y literatura. La muestra fue compuesta por 22 narradores tradicionales, y los principales resultados de esta investigación apuntan a una elección reiterada por la narrativa de tramas fantásticas, configurando el deseo de estos actores culturales de significar el mundo que los rodea, no sólo de forma aislada y de manera individualizada, sino, en la polifonía y heterodiscursividad de muchos otros temas dialógicos, en infinitas conversaciones con tramas y voces de otros innumerables narradores de quienes heredaron este encantador oficio. Este rasgo refleja, en la alteridad poética del pueblo de Tapiramutá, una poética colectiva, enmarcada en principios morales y éticos, revestida de aspectos fantásticos, legendarios, mitológicos, religiosos y encantadores.

Palabras clave: literatura oral; narradores tradicionales; desempeño enunciativo; Tapiramutá; dialogismo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Mapa da Bahia com a localização de Tapiramutá.....	33
Figura 2. Povo Payayá no Mapa de Curt Nimuendaju.....	35
Figura 3. Vila do Ventura atualmente.....	36
Figura 4. Monumento do Portal da cidade de Tapiramutá-BA.....	37
Figura 5. Bandeira de Tapiramutá-BA	39
Figura 6. Folias de Reis em 2004.....	40
Figura 7. Chuleiros na reza em homenagem a Santo Antônio, no Povoado de Pau de Pilão em 2008.....	41
Figura 8. Caruru de São Cosme e Damião em 2022.....	42
Figura 9. Festa de São Pedro em 2006.....	42
Figura 10. Diagnóstico inicial do cenário da pesquisa.....	51
Figura 11. Cartografia atualizada dos contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá-BA	53
Figura 12. Leitura dos dados.....	58
Figura 13. Performance enunciativa dos contadores tradicionais tapiramutenses.	59
Figura 14. Os diversos gêneros textuais das poéticas orais tapiramutenses.....	60
Figura 15. Temáticas e categorias que emergiram do <i>corpus</i> discursivo.....	61
Figura 16. Contadora Adelize Almeida Santos.....	151
Figura 17. Contador Agemiro Barbosa.....	152
Figura 18. Contador Agenário Florêncio de Oliveira.....	154
Figura 19. Contador Aguinanes Bispo dos Santos.....	155
Figura 20. Contador Ailton Araújo Ferreira.....	157
Figura 21. Contador Amarildo Adelicio Almeida.....	159
Figura 22. Contadora Etelvina Mota dos Santos (Dona Selvina).....	161
Figura 23. Contador Euvaldo Adelino de Almeida (Seu Lu).....	162
Figura 24. Contador Geraldo Alves Martins (Seu Geraldo).....	164
Figura 25. Contador Jaime de Carvalho (Seu Nego).....	167
Figura 26. Contador João Ramos de Souza (Seu Dãozinho).....	168
Figura 27. Contador Jorge Alvim dos Santos (Seu Jorge).....	171
Figura 28. Contadora Josefa Mota Barbosa (Dona Josefa).....	172
Figura 29. Contador Lionídio Marques (Seu Lionídio).....	174

Figura 30. Contadora Maria Gomes Machado (Dona Lia).....	176
Figura 31. Contadora Maria Silva Santos (Dona Pretinha).....	177
Figura 32. Contador Manoel Santos Silva (Seu Manel da Santa Cruz).....	180
Figura 33. Contador Nivaldo Lima de Araújo (Seu Nivaldo).....	182
Figura 34. Contador Osércio Ramos de Souza (Seu Osércio).....	184
Figura 35. Contador Renildo Mendes Queiroz (Seu Renildo).....	186
Figura 36. Contador Rosalvo Rosa Quatis (Seu Bacardi).....	187
Figura 37. Contadora Sônia Ferreira Rocha (Professora Sônia de Limalva).....	191

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Distribuição dos contadores por faixa etária.....	141
Gráfico 2. Distribuição dos gêneros textuais que compõem o repertório literário tapiramutense.....	195
Gráfico 3. Distribuição das lendas tapiramutenses.....	199
Gráfico 4. Distribuição de causos que narram eventos fantásticos.....	200
Gráfico 5. Distribuição de contos tradicionais tapiramutenses.....	216

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Sinais de transcrição.....	56
Quadro 2. Prerrogativas para a seleção do <i>corpus</i>	62
Quadro 3. Eixos da performance enunciativa.....	132
Quadro 4. Fundamentos da performance dos contadores de história.....	136
Quadro 5. Atos de narrar de acordo com o contexto.....	137
Quadro 6. Distribuição de contadores de história por localização de moradia.....	139
Quadro 7. Classificação de gêneros textuais.....	194
Quadro 8. Aspectos da variação literária mediante a geografia da região da literatura estudada.....	197
Quadro 9. Tipos de discursos narrativos de acordo com as malhas enunciativas dos enredos.....	218
Quadro 10. Cartografia ficcional dos contadores tapiramutenses.....	297

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Contadores por distribuição geográfica.....	50
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	23
 1 COMPOSIÇÃO DE LUGAR	 33
1.1 Contextualizando o <i>lócus</i> da pesquisa.....	33
1.2 Caracterizando a investigação.....	43
1.2.1 Abordagem cartográfica	44
1.2.2 Desenho e escolhas metodológicas.....	47
1.3 Exploração do campo: diagnóstico inicial das fontes orais no cenário atual.....	49
1.4 Instrumentos para a construção de dados.....	52
1.5 Transcrição dos dados construídos na pesquisa de campo.....	56
1.6 Sistematização, interpretação e análise teórico-crítica dos dados emergidos em campo	58
1.7 Procedimentos de interpretação e análise: à luz da perspectiva da Análise Dialogica do Discurso.....	61
 2 LINGUAGEM E LITERATURA: LUGARES DA ENUNCIAÇÃO: DIÁLOGOS POSSÍVEIS.....	 65
2.1 Os Estudos da Linguagem e da Literatura na Antiguidade Clássica: o espaço da representação	70
2.2 Da Idade Média ao Renascimento: A Linguagem como jogo das semelhanças redobradas.....	76
2.3 Do Romantismo à Contemporaneidade: Linguagem e Literatura livres da função de representar e de significar: o aAparecimento do Ser da Linguagem e do Ser da Literatura	83
 3 ORALIDADE E LITERATURA: PRÁTICAS FICCIONAIS, IDENTITÁRIAS E CULTURAIS.....	 95
3.1 Mapeando conceitos.....	98
3.2 Os Estudos da Oralidade no Mundo Ocidental	107

3.3 Os Estudos das Poéticas Oraís no Brasil.....	113
3.4 Alteridade Poética no estatuto ficcional da arte tradicional de narrar e os imbricamentos com as práticas culturais e identitárias.....	116

4 A PERFORMANCE DO CONTADOR TRADICIONAL DE HISTÓRIAS E O ENTRECruzAMENTO DE LINGUAGENS.....

4.1 Performance Enunciativa e Contadores Tradicionais de Histórias: demarcando compreensões.	127
4.2 A Performance Enunciativa dos Contadores Tradicionais de Histórias de Tapiramutá: o intercambiar de linguagens na presença ativa dos corpos.....	133
4.3 Os Contadores Tapiramutenses: poetas anônimos(as) da palavra encarnada em subjetividades performativas.....	150
4.3.1 Contadora Adelice Almeida Santos (Dona Lice).....	150
4.3.2 Contador Agemiro Barbosa (Seu Miro).....	151
4.3.3 Contador Agenário Florêncio de Oliveira (Seu Agenarinho).....	153
4.3.4 Contador Aguiñanes Bispo dos Santos (Seu Aguiñanes Bispo).....	155
4.3.5 Contador Ailton Araújo Ferreira (Senhor Ailton).....	156
4.3.6 Contador Amarildo Adelicio Almeida. (Seu Amarildo).....	158
4.3.7 Contadora Etelvina Mota dos Santos (Dona Selvina).....	160
4.3.8 Contador Euvaldo Adelino de Almeida (Seu Lu).....	162
4.3.9 Contador Geraldo Alves Martins (Seu Geraldo).....	163
4.3.10 Contador Jaime de Carvalho (Seu Nego).....	166
4.3.11 Contador João Ramos de Souza (Seu Dãozinho).....	168
4.3.12 Contador Jorge Alvim dos Santos (Seu Jorge).....	170
4.3.13 Contador Josefa Mota Barbosa (Dona Josefa).....	172
4.3.14 Contador Lionídio Marques (Seu Lionídio).....	173
4.3.15 Contadora Maria Gomes Machado (Dona Lia).....	175
4.3.16 Contadora Maria Silva Santos (Dona Pretinha).....	177
4.3.17 Contador Manoel Santos Silva (Seu Manel da Santa Cruz).....	179
4.3.18 Contador Nivaldo Lima de Araújo (Seu Nivaldo).....	181
4.3.19 Contador Osércio Ramos de Souza (Seu Osércio).....	184
4.3.20 Contador Renildo Mendes Queiroz (Seu Renildo).....	185
4.3.21 Contador Rosalvo Rosa Quatis (Seu Bacardi).....	187

4.3.22 Contadora Sônia Ferreira Rocha (Professora Sônia de Limalva).....	190
--	-----

5 CARTOGRAFIAS DA FICÇÃO DOS CONTADORES TRADICIONAIS DE HISTÓRIAS DE TAPIRAMUTÁ- BAHIA 193

5.1 Os Gêneros Textuais presentes no acervo literário tapiramutense: uma arquitetônica de enlaces e imbricamentos.....	194
5.2 Marcas da intergenericidade poética na Literatura Oral Tapiramutense: o diálogo entre os Gêneros Literários: Épico-Narrativo, Lírico e Dramático.....	201
5.3 Os lugares enunciativos que emergem da cartografia ficcional tapiramutense	206
5.3.1 Eixo social e identitário.....	207
5.3.2 Eixo religioso.....	209
5.3.3 Eixo antropológico.....	210
5.3.4 Eixo artístico-cultural.....	211
5.3.5 Eixo humorístico.....	213
5.4 O heterodiscurso e o fantástico nos contos de ensinamento, religiosos e de reinos encantados cartografados.....	215
5.6 Alteridades Poéticas dos Contadores Tradicionais Tapiramutenses evidenciadas nos mitos, lendas e causos do Lobisomem, Caipora, Dona do Mato, botijas de dinheiro e homens com poderes de <i>invurtar</i>	244

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 261

REFERÊNCIAS..... 269

ANEXOS..... 283

ANEXO A – Parecer Consubstancial do Comitê de Ética em Pesquisa..... 283

ANEXO B – Links das gravações e entrevistas com os Contadores de História Taparumitenses..... 287

ANEXO C – Links das transcrições e entrevistas com os Contadores de História Taparumitenses..... 293

ANEXO D – Quadro 10. Cartografia ficcional dos contadores tapiramutenses 297

INTRODUÇÃO

A retórica do encantamento presta-se a inúmeras funções. Entre as mais importantes, destacam-se a qualificação discursiva e a formal pelas quais as narrativas são construídas, dissolvendo a antinomia real-irreal. Se elas constituem umas faces da sociedade, produz uma espécie de autoconhecimento travestido em alegorias. A interpretação antropológica se compraz com esta dissolução e a toma como método de aproximação da vida social.

Nei Clara de Lima

Ao pensar na exterioridade do mundo, nas relações e nas interações, nas mais diversas práticas sociais, desde as esferas mais simples, numa conversa corriqueira do cotidiano em família, até as mais elaboradas, como numa participação de audiência de instrução e julgamento, compreende-se como os seres humanos são constituídos e constituem o mundo na e pela linguagem. Como seres de linguagem, a consciência é formada por discursos, visto que a apreensão do mundo é feita discursivamente, na realidade concreta do meio social em que se está imerso, por meio do diálogo com múltiplas vozes, de modo que, numa relação constante e inacabada, constituem-se os sujeitos de linguagem.

É na e pela linguagem que se tenta compor, representar, refletir e até mesmo tangenciar o mundo exterior e a si, aquilo que se reflete, que se deseja, os acontecimentos da vida, os modos de ser e de estar no mundo. Dito de outro modo, a linguagem possibilita materializar a arquitetônica do mundo da vida em torno dos centros de valores do eu e do outro.

A literatura permite, assim, um diálogo e uma reflexão sobre a linguagem literária, mais especificamente, aqui, a literatura oral. Diante da amplitude e vastidão que compõe a literatura oral, o foco desta pesquisa foi posto na tradicional arte de contar histórias, aquela que tem como central a figura do contador tradicional, o encantador de palavras.

De início, considera-se que narrar histórias é um exercício milenar, anterior à própria escrita, comum nas mais diversas civilizações, nos inúmeros espaços geográficos e sociais, com múltiplas intenções: educar, divertir, difundir valores

morais, éticos e religiosos, entre outros. Sob essa perspectiva, muitos são os estudos que evidenciam a relevância da literatura oral e o quanto essas contribuições permeiam distintos campos das Ciências Humanas, Sociais e da Literatura.

Basta observar os inúmeros ecos da linguagem literária advindos da tradição oral, para reconhecer que diversos são os clássicos da literatura mundial que se inspiraram nas poéticas orais, que têm sua gênese na oralidade. Citam-se casos análogos, como na literatura da Grécia Antiga, a *Ilíada* e a *Odisseia* que, apesar de serem atribuídas a Homero, devido à compilação e reprodução, são originariamente da tradição oral. Do mesmo modo, as cantigas trovadorescas eram transmitidas oralmente, a partir da música. Somam-se a esse contexto, as narrativas que emergem do berço das lendas e dos contos árabes consagrados na oralidade, que compõem uma das mais conhecidas obras da literatura universal, *As Mil e Uma Noites*, na qual está em cena a personagem *Sheherazade*, que ganha notória relevância devido à inigualável habilidade para contar histórias e à colossal capacidade de dar vida e encantamento a enredos ficcionais, capacidade que a livra da morte.

Entretanto, mesmo diante das potencialidades e dos avanços nos estudos das Ciências Humanas, a partir do século XIX, na chamada *epistémê moderna*, muitos são os paradigmas que persistem em invisibilizar a literatura proveniente da tradição oral. E, antes de prosseguir, faz-se necessário pontuar que esse não-lugar, esse cerceamento não ocorre apenas com as narrativas orais: os contos, as lendas, os mitos, as anedotas, os causos, os provérbios, as adivinhas, mas, também, atingem os cordéis, as cantorias, os repentes, as chulas, as brincadeiras de roda, o auto popular e tantas produções que compõem as poéticas orais.

Esse não-lugar, que insiste em ocultar ou diminuir toda essa gama de produções artísticas, impõe um grafocentrismo, que tem a escrita alfabética como a única e imperativa forma de compreensão da literatura. Por conseguinte, é nítido o quanto a sociedade ocidental, ao longo da história moderna, concebe a oralidade como o oposto da erudição, colocando toda a produção poética da oralidade num segundo plano, resguardando-a à imagem de desprestígio, de subalternidade.

Nesse sentido, há que se considerar a relação da invisibilidade das poéticas orais, no que diz respeito à classe social que as produz na sociedade; mesmo que

nas entrelinhas, há o princípio de exclusão, que rejeita, não promove legitimidade aos conhecimentos produzidos pelas classes de menor prestígio social. É como se as construções e os saberes oriundos das classes populares nada valessem ou até mesmo não existissem, não possuindo relevância e nem valor estético e cultural.

Reforça-se, com isso, a subalternização do oral, a presença de investigações reducionistas e limitadoras que se prendem à ótica do estruturalismo, do formalismo e até mesmo do comparativismo. Abordagens que concebem a literatura como um conjunto de produções feitas à luz dos registros escritos, no rigor da linguagem, analisadas no abstracionismo, isoladas dos aspectos culturais, por conseguinte, não conseguem abarcar a complexa gama de produções linguístico-literárias, que se utilizam de outras manifestações para além da modalidade escrita.

Muitas dessas teorias incorporam o estatuto binarista que apresenta critérios de classificação hierarquizante para dar legitimidade ou não às produções literárias. Essa é uma prática deveras excludente, que acaba por abolir e negar todo um conjunto de produções literárias que não se enquadram nos rigores técnicos prescritos, não se referindo apenas às poéticas orais, mas a uma diversidade de produções chamadas de literatura menor, como a literatura infanto-juvenil, por exemplo.

Dessa maneira, estava-se diante de um desafio de ordem epistemológica, que convoca a ajuizar e trilhar caminhos para a afirmação ou a reafirmação do lugar do saber das poéticas orais, a fim de consolidar a relevância de pesquisas que lidam com produções de classes sociais menos favorecidas, saberes que, em muitos âmbitos acadêmicos e culturais, não são legitimados e nem mesmo tratados com o devido valor, como produções poéticas ou manifestações da literatura. Dito de outro modo, o convite é a repensar a literatura de modo a permitir que se saia dessa clausura que prima pela essência em formas e critérios pré-construídos. Importa assinalar que não se objetiva assentar a literatura oral como superior, uma vez que se estaria apenas recriando o problema de forma inversa.

O desafio, então, foi o de definir caminhos que deslizassem para além das fronteiras de uma percepção única, hierarquizante e classificatória. Para tanto, experimentam-se e traçam-se rumos que visibilizam linhas de fuga que acolham a multiplicidade de produções à margem, tomando-se como campo investigativo as poéticas orais dos contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá, na

Chapada Diamantina, na Bahia, na tentativa de que, nessas rotas, uma mostra literária constituída encontrasse abrigo e legitimação na pluralidade que compõe a tão infinita e instigante instituição literária.

Nessa perspectiva, sabendo-se que as poéticas orais são enunciados vivos que se concretizam na consciência sociodiscursiva dos contadores tradicionais e são reafirmadas pelo coletivo de vozes, tanto no presente como no passado, indaga-se sobre o tema a partir de três problematizações:

- Por que os contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá, na Bahia, por exemplo, fazem a frequente e reiterada escolha por narrar enredos ficcionais? O que essas escolhas apontam?
- Quais são as relações e os elos das vozes sociais compartilhadas e repassadas de geração em geração por olhares de uma coletividade inerente às histórias contadas, mantendo com a vida social e as formas de atuar e perceber um vínculo com o mundo dos sujeitos contadores?
- Como a *performance* enunciativa e o entrecruzamento de linguagens (oral, gestual, performática e corporal) utilizados pelos contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá, durante as narrações, revelam traços da alteridade poética destas personalidades tapiramutenses e suas representações identitárias, considerando as múltiplas instâncias, crenças, valores e interesses?

As hipóteses previamente lançadas para tais problemáticas dialogavam com os resultados anteriores de uma pesquisa de Mestrado, anteriormente desenvolvida, na qual evidenciou-se que a maioria das narrativas contadas entrecruzam o fantástico e o ficcional com situações reais e cotidianas. Portanto, considera-se que a recorrência de tais enredos ficcionais no repertório dos contadores de Tapiramutá, na Bahia, deva-se a contextos singulares desse município, como será visto adiante, o qual tem a base socioeconômica voltada para o ambiente rural, a agricultura de subsistência (mandioca, feijão, café, hortaliças, limão, banana e laranja) e a pecuária, em grande parte a leiteira. Por conseguinte, mais de 80% da população tem no árduo labor campesino a subsistência, e muitos dos habitantes mantêm, até a atualidade, costumes, como: a caçada, atualmente, mais como lazer, e o hábito de

guardar dinheiro e objetos de valor em casa ou escondidos em propriedades rurais¹. Outra característica singular a ser considerada é a manutenção dos festejos tradicionais (reisados, carurus, rezas, reverência a São Cosme e São Damião, bem como ao Bom Jesus da Lapa). Diante do exposto, adverte-se, também, que muitas das peculiaridades desse contexto se oferecem nas características de alguns personagens ficcionais, podendo-se aludir a dois exemplos: o Curupira e o Lobisomem.

A começar pelo Curupira, como é conhecido em muitas cidades e regiões do Brasil, o protetor das matas e dos animais, um ser do sexo masculino, forte e valente. Assim, nos enredos dos contadores tapiramutenses, esse personagem ganha contornos próprios: é uma mulher, chamada de Caipora ou Dona do mato, que adora fumar, cuida das matas e dos animais tão bem quanto uma dona de casa cuida da residência e dos filhos. Tem o poder de desorientar os caçadores, que vagam por dias, passando pelos mesmos lugares, como que fazendo círculos. Além disso, bate e assombra os cachorros perdigueiros, que fogem da caçada e deixam os donos sozinhos. A Caipora recebe, ainda, diferentes nomes, a depender da região em que aparece. Na área pesquisada, esta nomenclatura é sempre usada para designá-la, contrariamente ao que acontece no Norte do Brasil, onde é conhecida por Curupira, um ser mitológico que tem os pés voltados para trás.

Já as histórias de Lobisomem, além dos aspectos universais de ser metade homem e metade lobo, trazem um ser que aparece sempre nas noites de lua cheia. No contexto local, ganha contornos particulares, como o fato de surgirem nas casas de farinha para lamber os restos da torra, o que fica acima dos fornos artesanais de pedra. O Lobisomem está sempre procurando crianças pagãs para devorar, sem contar que o processo de desencantamento é singular, haja vista que o homem atormentado pelo encanto deve ir a um espojadouro² sozinho, numa sexta-feira de lua cheia, e se espojar sete vezes em sentidos opostos, rezando determinadas orações, para que o encantamento seja desfeito.

Estava-se, assim, diante de narrativas orais que passavam pelo processo de personalização, ganhavam características próprias, nos enredos dos contadores

¹ Forma de manter esses bens em segurança. Hábito que influenciou o não registro de agências bancárias na cidade até meados da década de 1980. A primeira agência bancária foi inaugurada no ano de 1984.

² Local onde os asnos e equinos costumam se espojar, com a finalidade de se alongarem e coçarem o dorso.

tradicionais de Tapiramutá, apontando para relações e vínculos com a vida social desses sujeitos. Especialmente, por serem narradas como relatos de eventos vividos por vários habitantes, fazem com que se questionem os limites e as possibilidades entre o real e o imaginário, esboçando as formas como se constituem as alteridades poéticas do povo tapiramutense. Atente-se, também, para a possibilidade desses enredos ficcionais serem reflexos de uma complexa teia de saberes, conhecimentos e crenças que compõem e marcam a identidade da comunidade de Tapiramutá, mesmo porque os atos enunciativos evidenciam lugares de enunciação que são constituídos e carregados por valores e acentos históricos, sociais e axiológicos³.

Por se estar diante de textos vivos e dinâmicos que são difundidos, realizam-se, concretamente, no face a face, na ação e na voz do contador. Por esse motivo, infere-se que o entrecruzamento de linguagens (voz, gestos, movimentos do corpo, entonação) contribuem, diretamente, para a construção de sentidos, uma vez que a significação, a interpretação e o entendimento do texto literário oral são potencializados pela atuação, na junção da voz, da entonação, do corpo, das digressões e dos comentários, tanto do contador quanto do leitor-espectador-ouvinte⁴.

Considera-se que o entrecruzamento de linguagens, além da construção de sentidos, pode possibilitar que as narrativas se atualizem, ganhem novas leituras e, com essas atualizações, múltiplas vozes poéticas são chamadas a um diálogo infinito. Não apenas as vozes de outros contadores do passado, dos quais os contadores atuais ouviram as histórias que narram, mas uma orquestra de outras vozes poéticas, visto que esses contadores do passado também dialogaram com aqueles que os antecederam. Assim, como numa cadeia de sucessão e elos intermináveis, a cada contação de histórias, essas tantas outras vozes eram tocadas, amplificadas, sem que sequer esperassem que um dia seriam acolhidas, refutadas, confirmadas ou atualizadas. Nessa conversa ao infinito, nesse jogo de

³ Conforme Bakhtin (2023, p.16) axiologias são os valores socioculturais que funcionam como fatores estruturantes e constitutivos dos processos de significação, que resultam nas inúmeras semânticas, nas várias verdades, nos inúmeros discursos, nas inúmeras línguas ou vozes sociais com que se atribui sentido ao mundo. Nesse sentido, é axiológica toda e qualquer realidade moral, aquele mundo histórico da vida, no qual criamos, adquirimos conhecimento, contemplamos, vivemos e morremos.

⁴ Aquele que tem papel ativo e essencial nas cenas performáticas dos contadores tradicionais, tendo em vista que se configuram como agente dessa prática artística coletiva.

espelhos, percebe-se que ocorre a acolhida responsiva dos enredos, dos enunciados e das ficções que ganham novas roupagens e sempre são atualizadas, num espaço dinâmico e sem fronteiras, pela voz, pelo corpo e pelo conjunto performático dos contadores tradicionais.

A direção assumida, nestes estudos, centrou-se na análise da presença de vozes sociais, nas histórias narradas pelos contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá-BA, apontando para traços e representações identitárias nas múltiplas instâncias, crenças, valores e interesses. Tudo isso com o intuito de conhecer o motivo que levava os contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá-BA a escolherem, frequente e reiteradamente, a narração de enredos ficcionais, imaginando como esse conjunto compartilhado e repassado de geração em geração se constitui em alteridades poéticas que refletem a vida social e as formas desses sujeitos atuarem e perceberem o mundo na sua teia de saberes, conhecimentos e crenças.

Além disso, buscou-se conceber, sob uma abordagem aproximativa e dialógica entre a Linguística e a Literatura, como se entrecruzam as linguagens durante as *performances* dos contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá-BA e como contribuem para a construção de efeitos de sentido na interpretação. Finalmente, ousou-se construir uma cartografia poética que desse conta das narrativas ficcionais coletadas, a partir das entrevistas narrativas dos contadores de histórias de Tapiramutá-BA, no sentido de compor um registro da tradição oral. Identificou-se, também, nas narrativas orais ficcionais, as marcas linguístico-discursivas e performáticas da enunciação desses contadores e como esse todo linguístico-discursivo e performático, na realidade viva e concreta, assinala visões de mundo formadas por lugares axiológicos que apontam para a consolidação da identidade coletiva e para a manutenção da literatura oral local.

Este estudo é composto, assim, por sete seções, elaboradas com a finalidade de responder às inquietações, atender aos objetivos investigativos e evidenciar os dados construídos ao longo da pesquisa. Considera-se elucidativo, ainda, que tais seções foram construídas por meio de âncoras teóricas decorrentes de um entendimento que compreende os ângulos convergentes entre linguagem e literatura, pensando a literatura da tradição oral como uma forma artística e estilisticamente elaborada em tramas ficcionais em que o extraordinário, o cotidiano

e o fantástico se entremeiam nas malhas enunciativas, arquitetonicamente, narradas por sujeitos sociais, histórica e axiologicamente situados, oferecendo quadros interpretativos da sociedade a que pertencem.

A Seção 1, Composição de lugar, apresenta a metodologia da pesquisa, evidenciando a panorâmica das escolhas teórico-práticas que guiaram o percurso desta tese. Relata-se o *lócus* da investigação, de modo a oferecer um esboço, numa visão ampliada do contexto em que se assentaram os estudos. Destacam-se as abordagens e os paradigmas metodológicos adotados, os instrumentos empregados na construção das fontes orais e dos dados e sua consequente análise e interpretação.

Na Seção 2, Linguagem e Literatura: Caminhos Possíveis da Enunciação, promoveu-se uma revisão sistêmica dos estudos da linguagem e da literatura no mundo ocidental, desde a Grécia Antiga até os dias atuais. O desejo foi mostrar o anacronismo que insiste em dicotomizar linguística e literatura, finalizando com os estudos dos pós-estruturalistas, principalmente, os de Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari e Jacques Derrida. Isso sem deixar de lado os estudiosos da Análise Dialógica do Discurso (ADD), especialmente, Bakhtin e Volóchinov, que abarcam a linguística e a literatura como polos enlaçados, confluentes e inevitáveis. Perspectiva que se afina com a compreensão aqui desenvolvida, devido à correlação entre as áreas de conhecimento que são capazes de conceber a linguagem num infinito de possibilidades enunciativas, artísticas e criadoras. Assim, subvertem-se pensamentos e conceitos tidos como consagrados, de tal forma que literatura não se resume apenas às obras advindas das escritas alfanuméricas, mas passamos a interpretá-la como uma experiência outra, aberta a outras produções artísticas e estilísticas, privilegiando, aqui, a oralidade.

A Seção 3, Oralidade e Literatura: Práticas Ficcionalis, Identitárias e Culturais, dialoga e discute sobre a literatura oral, doravante uma dimensão aberta, que inscreve o conceito de literatura como produção artística da linguagem, vivificada por meio do ser da literatura. Para tanto, inicialmente, levantaram-se as principais pesquisas e estudos em relação à oralidade, concretizadas no mundo ocidental e no Brasil. Em seguida, enveredou-se pelas discussões sobre a alteridade poética e o estatuto ficcional da arte tradicional de narrar e os imbricamentos com as práticas culturais e identitárias.

A Seção 4, *A Performance do Contador Tradicional de Histórias e o Entrecruzamento de Linguagens*, propicia discussões e análises que emergiram da pesquisa de campo junto aos contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá, na Chapada Diamantina do Estado da Bahia. De início, lida-se com a percepção teórica adotada acerca de como a *performance* enunciativa e o entrecruzamento de linguagens (oral, gestual, performática e corporal) se materializam durante a contação de histórias. Em seguida, discute-se a *performance* enunciativa dos contadores tapiramutenses e o modo como se esses homens e mulheres se transformaram em contadores, evidenciando-se o diálogo com heranças culturais, históricas e identitárias. Por fim, discorre-se sobre as subjetividades performáticas e os lugares enunciativos de cada contador na sua singularidade.

A Seção 5, *Cartografias da Ficção dos Contadores Tradicionais de Tapiramutá-Bahia*, num primeiro momento, apresenta o acervo ficcional dos contadores e a diversidade que os compõe, tanto no que diz respeito aos gêneros textuais e literários como no que concerne à pluralidade de lugares enunciativos que os circunda. Na continuidade, discutem-se as marcas do heterodiscurso⁵ e do fantástico dos contos cartografados, findando com o entendimento sobre as alteridades poéticas dos contadores tradicionais tapiramutenses, demonstradas nas lendas e nos causos do Lobisomem, da Caipora, Dona do Mato, das Botijas de Dinheiro e dos homens com poderes de *invurtar*.⁶

Nas Considerações Finais, enunciam-se os resultados da investigação, que sinalizam para as razões e as motivações da reiterada escolha dos contadores tradicionais de Tapiramutá-BA, por narrarem enredos fantásticos, que corroboram as hipóteses apresentadas, bem como com o objetivo central desta tese. Vê-se, assim, de que modo as reflexões propostas atestam, para os estudos da Ciência da Linguagem, as potencialidades das poéticas orais, favorecendo futuras pesquisas, a fim de promover abordagens e perspectivas teóricas que se pautem nas singularidades e na amplitude das manifestações do texto oral, que assentem o

⁵ O heterodiscurso segundo Bakhtin (2015) refere-se as diferentes vozes sociais que povoam e dialogam no interior dos enredos, as quais admitem uma variedade de nexos e correlações entre si, uma diversidade de axiologias, modos de ver e compreender o mundo (BAKHTIN, 2015, p. 30).

⁶ O envoltamento, conforme a crença local refere-se à suposta capacidade que algumas pessoas têm de se tornarem invisíveis, mediante rezas ou outros encantamentos, geralmente atribuídos às orações contidas nos livros de São Cipriano. Muitas são as narrativas que relatam casos de envoltamento, em que as pessoas, de forma encantada, se transformam em pedras, árvores, calangos, troncos de madeira, pássaros, riachos etc.

poeta, mais especificamente o contador de história tradicional, como figura central da investigação, valorizando os saberes e as poéticas orais, tantas vezes colocados à margem.

1. COMPOSIÇÃO DE LUGAR

O homem comum, diante da instabilidade da vida, vale-se da capacidade de imaginar outra história e, por isso, sonha, fabula, cria metáforas em lugar de descrever, com rigor e precisão, os fenômenos conhecidos.

Cremilda Celeste de Araújo Medina

Nesta seção, esboçam-se as escolhas e os desenhos metodológicos que guiaram o percurso da pesquisa. Relatam-se, de forma panorâmica, o *lócus* da investigação, as abordagens e os paradigmas metodológicos adotados, os instrumentos empregados na construção das fontes orais e coleta dos dados e, por fim, os métodos teórico-críticos de análise e interpretação dos dados.

1.1 Contextualizando o *lócus* da pesquisa

Antes de se expor o desenho e as escolhas metodológicas utilizadas na pesquisa, deixam-se considerações quanto ao *lócus* da investigação, a cidade de Tapiramutá, no Estado da Bahia. Situada na Chapada Diamantina, na região do centro-norte baiano, o município pertence ao território de identidade Piemonte do Paraguaçu, localizado a 353,2 Km de Salvador, Capital do Estado, como detalhado na Figura 1.

Figura 1 – Mapa da Bahia com a localização de Tapiramutá



Fonte: Rigeo (2023)

Tal escolha decorre do entendimento de que a cidade em questão reúne as condições básicas para a finalidade deste estudo, considerando, em primeiro lugar,

haver em Tapiramutá a tradição de se contarem histórias, com a forte presença dos contadores tradicionais, como evidenciado na pesquisa de Mestrado da pesquisadora, entre 2014 e 2016. Em segundo lugar, por existir, nesse local, uma carência de estudos e obras que deem visibilidade a esse manancial literário, linguístico e cultural. Menciona-se que, até a atualidade, o único trabalho que toma as poéticas orais dos contadores tapiramutenses, no desejo de ressignificá-las como formas literárias que, efetivamente, fundamentam-se social, política e poeticamente, dialogando com outros saberes, espaços e esferas sociais é este que ora referendamos.

Tal fato causa enorme preocupação, uma vez que muitos desses contadores chegam a falecer sem serem valorizados como poetas e, nem mesmo, registram-se as singulares *performances* enunciativas de suas vozes poéticas e de suas histórias, seja por áudios, vídeos e/ou por escrito, perdendo-se uma vastidão de conhecimento e sabedoria. O que culmina na terceira motivação, isto é, na necessidade de se deixar como legado um estudo que coloque na centralidade das discussões essas poéticas e esses prosadores populares, na forma de uma cartografia.

Isso porque Deleuze e Parnet (1998) defendem que qualquer mapeamento é insuficiente e incompleto, pretensioso e deficiente, na medida em que qualquer cartografia esculpe apenas um esboço ou um recorte de um universo de dimensões superiores, sendo um desenho matizado por olhares e tonalidades esteticamente construídas social, axiológica e historicamente. Além disso, considerando-se a vida como um rizoma, com linhas de fuga e seus pontos de conexão, não se pretende, de forma alguma, ofertar verdades absolutas, discussões fechadas e inabaláveis, mas apresentar orientações, direções, entradas e saídas, sobre a literatura oral tapiramutense. Desse modo, o caminho permanece franqueado para que futuros pesquisadores possam, em outros momentos e sob outras visões, percorrer direções diferentes, podendo reinventar e ressignificar os respectivos olhares correspondentes a essa temática.

Como se trata de uma cidade pouco conhecida, há que se ponderar que, nos primórdios, o Município de Tapiramutá foi habitado pelos índios Payayás, que dominavam um amplo território, desde os atuais Estados do Ceará e da Paraíba até a região do Sertão das Jacobinas, na Chapada Diamantina da Bahia, no lugar

conhecido por Vale do Rio Paraguaçu, onde se situam os Municípios de Morro do Chapéu, Jacobina, Saúde, Utinga, Bonito e Tapiramutá.

De acordo com Silva, Payayá e Silva (2019), no ensaio diagnóstico e na análise do Movimento Associativo Indígena Payayá (MAIP), atualmente, encontram-se remanescentes ancestrais dos povos payayás, na zona rural e distritos das cidades de Bonito, Morro do Chapéu e, mais especificamente, no Povoado de Cabeceira do Rio, situado no Município de Utinga, sob a liderança do cacique Juvenal Payayá, do irmão Otto Payayá e do Pajé Esmeraldo Payayá, como apontado na Figura 2.

Figura 2 – Povo Payayá no Mapa de Curt Nimuendaju.



Fonte: Nimuendajú (2017).

Entre o final do século XIX e o início do século XX, o lugarejo é habitado por caçadores que, atraídos pela grande quantidade de antas que compunha a fauna do local, vinham abatê-las, no intuito de comercializá-las na Vila do Ventura, que está a 55 Km daquela localidade pertencente à cidade de Morro do Chapéu. Em conformidade com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2023), a Vila do Ventura foi formada por garimpeiros foragidos do Município de Lençóis, no Estado da Bahia, por volta de 1840. Como eram muito experientes na lida do garimpo, logo averiguaram uma semelhança geológica daquele local com a região de Lençóis e descobriram diamante e carbonato. A partir de 1850, com a proteção do Coronel Porfírio Pereira, na Fazenda Vargem da Cobra, passam a explorar, de maneira mais intensa, os minerais. Como forma de escoamento da produção, nomearam o garimpeiro Ventura como responsável por vendê-la na

cidade de Lençóis. Por essa razão, o nome Ventura é referência para o local (IBGE, 2023).

Esta Vila (Figura 3) era o centro econômico da região naquele período; em consonância com relatos orais, a localidade já chegou a ter uma população de cerca de 30.000 pessoas devido ao garimpo de diamante e à exploração de carbono.

Figura 3 – Vila do Ventura atualmente.



Fonte: Viva o Sertão (2023).

Ao mesmo tempo, em meio a uma vegetação que destoa do restante da região, cercada de muitas matas, grotas e rios, os caçadores vinham cada vez mais e em maior quantidade. Existem relatos de moradores antigos que, posteriormente, foram registrados no manuscrito Tapiramutá, antes Espera D'Anta, contendo 100 páginas, em que se narra a história da cidade até 1992. Esses registros se encontram na Superintendência de Cultura do Município de Tapiramutá, sendo de autoria de Reynaldo Jônatas La Banca, escritos entre 1989 e 1992 (La Banca, 1992). No documento, consta que os primeiros caçadores foram: Modesto Alves de Oliveira, Ângelo Ramos de Oliveira, os irmãos Alexandre e Julião Alves de Oliveira, Romualdo Dourado, Avelino (coletor), Zeca (alfaiate), Waldemar Barreto e Daniel Nery Barreto, os quais residiam no aglomerado conhecido como Poço dos Negros, vizinho ao povoado de Palmeiral.

No final do século XIX, chegam os agricultores que se instalam na localidade: Pedro Carcará, José Avelino de Araújo (primeiro comerciante dono de uma bodega de cereais e bebidas), Cândido Benício, Gaudêncio Preto, Ananias Gonçalves e Amaro Saracura, sob a liderança do Senhor Hilário Bispo dos Santos. Esses

homens começam a construir as pequenas casas de palha, de modo que o lugarejo recebeu a denominação de Palha (primeiro nome), por volta de 1901.

Em 1910, o lugar ganha um novo nome, Espera D'Anta, e é oficializado como Distrito de Mundo Novo, pelo Decreto Estadual nº 9337/1935. Em 1962, acontece a emancipação política, a partir da Lei 1747, que promove uma nova alteração no nome da cidade, uma espécie de homenagem aos primeiros habitantes, os indígenas da etnia Payayá, passando de Espera D'Anta para Tapiramutá, denominação formada pela junção de duas palavras da língua tupi: *tapira* que significa anta e *mutá* que quer dizer espera.

As homenagens aos payayás não estão apenas no nome da cidade, como também no hino de Tapiramutá, cuja letra é de autoria de Maricas Barreto e a música, de Juarez Gusmão, canção oficializada pela Lei Municipal 153/1978, conforme como demonstrado no refrão:

Na flecha certa do índio Payayá
Espera D'Anta, Tapiramutá.
O futuro está sendo lançado
Tapiramutá, meu berço adorado.

Outra homenagem aos povos originários está no monumento da entrada da cidade (Figura 4), uma réplica do arco e da flecha dos indígenas. Em conformidade com relatos orais, além de representarem os principais instrumentos usados para guerrear, pescar e caçar dos payayás, esses objetos materializam um valor profundo, traduzindo uma simbologia milenar: alcance dos sonhos.

Figura 4 – Monumento do Portal da cidade de Tapiramutá-BA



Fonte: Autora (2023).

De acordo com os dados do IBGE (2022b), Tapiramutá possui uma população de 15.818 habitantes, o que representa uma queda de 4,29% em comparação com o censo de 2010, quando a população era de 16.528 habitantes. Esses dados já configuravam uma queda de 7,28% em comparação com o censo de 2000, pois a população era de 17.061 habitantes.

Outro traço característico em Tapiramutá é o fato de a população ser majoritariamente rural. Por conseguinte, o acesso a alguns bens e serviços se encontra em expansão, necessitando de ampliação. Cita-se o acesso à água encanada que, em consonância com o Plano Municipal de Saneamento de Tapiramutá (2021) é de 50% das residências. Desse total, na zona urbana, o cenário é positivo, já que 92% da população têm acesso à água encanada, serviço prestado pela Empresa Baiana de Águas e Saneamento (EmBASa). No entanto, na zona rural, o cenário não é tão favorável e os sistemas que atendem àquela população funcionam de forma deficitária, uma vez que a água ofertada não tem tratamento adequado, deixando as comunidades expostas à contaminação. Além disso, o acesso a esse bem tão essencial só ocorre por meio de caminhões-pipa ou, em poucas regiões, por meio de poços artesianos.

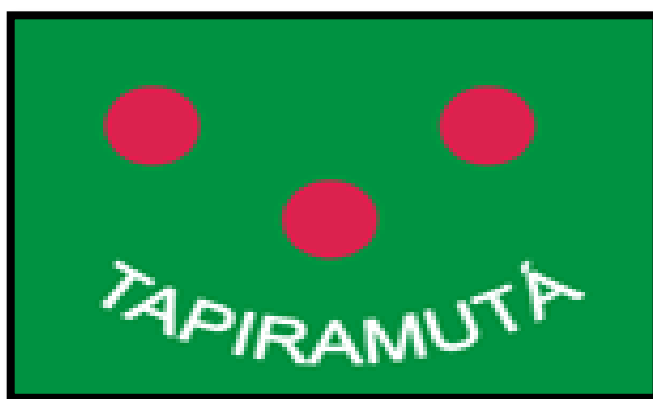
E, no que se refere à energia elétrica, esse recurso está disponível em apenas 40% dos domicílios tapiramutenses, uma vez que, na zona urbana, esse acesso contempla 79,9% da população, que é atendida pela Neoenergia – Coelba. Quanto à zona rural, apesar de ter havido, nos últimos cinco anos, uma expansão devido ao Programa de Eletrificação Rural do Ministério de Minas e Energia, 70% das residências rurais não contam com esse serviço.

Acrescentam-se a essa conjuntura as poucas possibilidades de emprego e renda do município, visto que não há indústrias ou grandes empresas instaladas na região, o comércio local também é pequeno. Conforme o Departamento de Tributos da Prefeitura Municipal de Tapiramutá, há, na cidade, apenas 922 estabelecimentos. Por conseguinte, a economia tapiramutense está fundamentada no labor rural, na vida do campo, com expressão da agricultura familiar, com a produção de laranja, limão, tangerina, maracujá, hortaliças, abacaxi, milho e mandioca, esta última beneficiada nas casas de farinha e transformada em beiju, tapioca e farinha. A agricultura tapiramutense, até a década de 1990, exercia relevância elevada para a

economia local e a microrregião, com a produção de banana e café, sobressaindo-se a cultura cafeeira, tanto em grande escala – com fazendas que chegavam a produzir individualmente 25 mil sacas por ano.

A relevância da banana e do café era tanta que, por longos anos, foram utilizadas como uma espécie de metonímia para nomear a cidade: Tapiramutá – A terra do café e da banana. Isso sem contar que os grãos do café são simbolizados na própria bandeira do município (Figura 5), por meio da cor vermelha, contida nos círculos que retratam os Povoados: Ingazeira, Pau de Pilão e o distrito da Volta Grande, ao passo que o verde evoca a quantidade de matas.

Figura 5 – Bandeira de Tapiramutá, criada pela Lei 152/1978.



Fonte: Tapiramutá (2023).

Em consonância com o Censo Agropecuário de 2006, do IBGE, após o áureo ciclo da banana e do café, passou-se ao cultivo, em larga escala, das plantações de feijão, em decorrência de um inverno favorável para essa cultura, quando a cidade chegou a produzir 1406 toneladas do grão por ano, contando com 2500 hectares cultivados. No entanto, a produção também entra em declínio, a partir da década de 2010, devido aos baixos índices pluviométricos registrados no período. Desde então, as áreas destinadas a essas plantações estão sendo transformadas, pouco a pouco, em pastagens ou completamente abandonadas.

No que se refere à cultura, Tapiramutá é permeada por ricas manifestações populares e religiosas. O reisado (Figura 6), conhecido como Folia dos Reis ou Terno dos Reis, é um evento que acontece todos os anos, entre primeiro e seis de janeiro, com a presença de chuleiros, sambadores e foliões que saem batendo de porta em porta pelas ruas, cantando e dançando ao lado do bumba-meu-boi. Entre o repertório escolhido para ser tocado, está o Reisado de São José, que é o mais

cantado ao longo do percurso. Assinala-se que uma figura marcante entre os sambadores na Folia dos Reis é o siríaco, responsável por coletar os presentes e os donativos ofertados pelos donos das casas e, ao final do dia seis de janeiro, repartir as ofertas reunidas igualmente entre os chuleiros e os sambadores.

Figura 6 – Folia de Reis em 2004



Fonte: Ponto de Cultura e Arte (2004)

Também são marcantes entre os meses de janeiro a setembro as rezas seguidas de sambas, fruto de promessas religiosas que, muitas vezes, atravessam gerações. Sem dúvida, uma manifestação na vida de muitas famílias tapiramutenses. Nesses eventos, o que se poderia considerar como sagrado e profano se encontram e, mesmo que seus ritos sejam realizados no mesmo momento e ambiente, encontram-se divididos em duas etapas. Primeiramente, são feitas as rezas ao redor dos altares particulares, compostos, geralmente, pelas Lapinhas – um presépio católico que simboliza o nascimento de Jesus Cristo – e por imagens dos santos de devoção que, ornamentados com o colorido das flores e das velas acesas, seguem fielmente um ritual de orações e cânticos. Na segunda etapa, os sambas são feitos, sempre regados de muitas chulas⁷ e batuques, como ilustrado na Figura 7.

⁷ A chula é uma vertente musical do samba de roda, herança secular dos povos africanos. As letras, geralmente autorais, empregam linguagem simples e exibem-se sob o formato de versos ou de narrativas. Podem passar uma mensagem clara ou ser simbólica, como metáfora ou poesia livre, cujo significado, em alguns casos, perdeu-se no tempo ou é de compreensão entre os mais velhos (Graeff, 2015, p. 51).

Figura 7 – Chuleiros na reza em homenagem a Santo Antônio, no Povoado de Pau de Pilão em 2008.



Fonte: Ponto de Cultura e Arte (2008)

Nessa esteira de manifestações culturais e religiosas, encontra-se, também, a Romaria de Bom Jesus da Lapa, cidade que está a 519 Km de Tapiramutá. Esse evento religioso é realizado, anualmente, na primeira semana do mês de agosto. Os devotos, além da fé, incorporam na indumentária um chapéu de palha forrado com pano branco e fita verde – o branco simbolizando as vestes do Bom Jesus e o verde a esperança.

Outro bem cultural proeminente para os tapiramutenses são os festejos a São Cosme e São Damião, devoção sincretizada no catolicismo, pois são os santos padroeiros dos médicos e, nas religiões afro-brasileiras, representam o orixá Ibeji, divindade infantil protetora das crianças, como visualizado na Figura 8. Essa manifestação, cultuada tanto por famílias em que se registra o nascimento de irmãos gêmeos como por promessas feitas aos santos, acontece no mês de setembro, geralmente, em datas com o número 7, por exemplo, 07/09, 17/09 e 27/09, quando são realizados os carurus⁸, ritual em que os devotos ofertam primeiro aos santos, no altar, um almoço composto por arroz branco, vatapá, galinha cozida, feijão, couve e farofa de dendê.

O número indica o processo de passagem do conhecido para o desconhecido, um número místico por excelência, resultado da combinação entre os números três e quatro. O três, representado por um triângulo, é o Espírito. O quatro, representado por um quadrado, é a matéria. Assim, o sete simboliza o espírito na terra, apoiado nos quatro elementos, ou a matéria iluminada pelo espírito. (Almeida, 2019, p. 78)

⁸ O termo caruru é polissêmico; de acordo com Oliveira e Casqueiro (2008, p. 58-59), é um “ritual religioso, ritual festivo de comensalidade, prato emblemático da culinária baiana, de origem africana, comida de santo e conjunto dos pratos que, ao lado do caruru, corresponde ao cardápio da refeição dos rituais citados”. Aqui, utiliza-se o vocábulo para se reportar ao ritual religioso.

Figura 8 – Caruru de São Cosme e Damião em 2022



Fonte: Ponto de Cultura e Arte (2020)

Para as religiões afro-brasileiras, o número sete funciona como um número sagrado. Assim, sob rezas e cânticos, há sete crianças de até 7 anos de idade, batizadas, sentadas em círculo. Quando a última criança termina o almoço, é rezado o terço, só então é que são distribuídas as refeições para os demais convidados.

Além de todas essas manifestações, somam-se ao patrimônio cultural de Tapiramutá, as festas de cavalcadas, as argolinhas e os tradicionais festejos de São Pedro, que acontecem, anualmente, no mês de julho, desde a década de 1990, como indicado na Figura 9. Inclusive, já se tornou um evento conhecido em todo o Estado da Bahia, devido à grade de programação, que reúne artistas locais, regionais e nacionais, além de contar com exposições de grupos de quadrilhas, grupos de tranças de fitas e casamento caipira com as brincadeiras tradicionais, como: fogueira em pé; pau de sebo; e quebra-potes.

Figura 9 – Festa de São Pedro em 2016.



Fonte: Jornal da Chapada (2016)

Esses festejos instauram alterações significativas na dinâmica socioeconômica da cidade, com a vinda de visitantes da região e até mesmo dos filhos da terra que moram em outras cidades e agendam as férias e as viagens para a tão esperada data, instituindo-se uma temporalidade outra, da ordem do reencontro e da afetividade. Confia-se em que todo esse cenário sociocultural, histórico e geográfico é considerado frutífero para as contações de histórias, a disseminação de contos orais e a construção dessa literatura ficcional que povoa há longos anos as vivências e os diálogos desse povo, como a manutenção dessa literatura oral, tão viva e tão forte como a que se tem em Tapiramutá.

Diante desse fato, assinala-se que, mesmo diante de tamanha riqueza, com a contação de histórias, existem lacunas imensas no contexto local, quanto aos estudos e até mesmo registros, que deem conta, não apenas da literatura como também das histórias e da origem do lugar onde se vive. Tudo isso está expresso nas falas dos moradores, no desejo e na necessidade de conhecer registros do passado, das origens, da história e das tradições socioculturais e políticas do povo.

Por isso, mesmo não sendo foco desta pesquisa, as questões históricas e etnológicas, estes estudos motivam outros pesquisadores a ir atrás de respostas a tais lacunas, uma vez que se compreende que todo exercício acadêmico possibilita deixar as categorias mediadoras, como as discutidas aqui, não apenas para revisitar lugares já explorados, mas para fecundá-los com outras ideias, considerando as vozes antecedentes como sinais para a polifonia dos dizeres, sem perder de vista a necessidade de contribuir, alargar e acrescentar novas perspectivas ao campo científico em estudo.

1.2 Caracterizando a investigação

As tramas metodológicas, que se construíram nesta investigação, orientaram-se sob a abordagem cartográfica, tendo em vista que os objetivos tomaram como central um modo de conhecer, aprender e experienciar que não primava por respostas únicas e definitivas, uma vez que o propósito investigativo – narrativas da tradição oral dos contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá-BA, desafiava a constituir uma geografia do pensamento capaz de agregar linhas de força para se

subverterem anacronismos históricos dos estudos da linguagem e da literatura. Logo, não se permite guiar sob os parâmetros da imutabilidade ou da linearidade. Longe disso, incitava-se a caminhar sob os princípios do rizoma, das bifurcações, das ramificações e das diferenças.

1.2.1 Abordagem cartográfica

Ao longo da história das Ciências Humanas, no mundo ocidental, privilegiou-se o estudo de uns saberes em detrimento de outros. Fomenta Veiga-Neto (2002, p. 23) que “o paradigma da ciência moderna operou calcado na razão, na consciência, no sujeito soberano, no progresso e na totalidade do mundo”, por esse motivo, muitos conhecimentos, modos de ver, observar, experienciar e explicar o mundo, como as literaturas advindas da oralidade, foram invisibilizados.

O cartógrafo se incumbe de dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades do tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias [...]. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago. (Guattari; Rolnik, 2011, p. 23)

Diante desse contexto, esta investigação centra-se nas poéticas orais, produções semióticas heterogêneas que engendram modos coletivos de agenciamentos, enunciações e subjetividades, produções que, na movência e na singularidade da linguagem oral, imperam pela efetivação de uma pesquisa rizomática, no sentido deleuzeano do termo, que busque por romper com a lógica arbórea que regeu o modo clássico de se produzir ciência, conformando-se num movimento de desterritorialização, de subversão. Dessa forma, trabalha-se sob a ótica da abordagem cartográfica, tal como proposta por Deleuze e Guattari (1995, p. 21), cujo “princípio de cartografia e de decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda”.

Nessa perspectiva, vislumbra-se trilhar caminhos metodológicos que dialoguem com a pluralidade de saberes que permeiam o rizomático campo das poéticas orais tapiramutenses. Por isso, a importância da escolha de uma abordagem como esta, dado que “a abordagem cartográfica é uma análise descritiva e interventiva que considera os efeitos de subjetividade dos agentes envolvidos na conduta. Ela lida com a identidade nascente, isto é, no porvir” (Fernandes, 2011, p.

151). Diante disso, adverte-se, em primeiro plano, os contextos de produção das enunciações performáticas dos contadores tradicionais e a imbricada relação com os múltiplos processos de subjetivação que estão em constante entrelaçamento com as relações afetivas e socioculturais, com diferentes modos de temporalidade e espacialização dos poetas pesquisados. Não como um plano fechado e soberano, mas como uma base, movente e aberta a possíveis adaptações e remodelagens, em constante diálogo e em atenção às situações, às desordens, aos acasos, às eventualidades e aos encontros impensados que surgiram no interior da caminhada investigativa. Afinal, cartografar é, na visão de Passos, Kastrup e Escóssia (2009, p. 52):

[...] acompanhar processos e não representar objetos, [...] pois além de produzir conhecimentos, produz mundos; é um método que não formula regras e não tem protocolos fixos, uma vez que se configura como processual na investigação de objetos também processuais, de subjetividades, de um território, de uma instituição; é complexo, nos desloca da atitude habitual, da captura de dados, do interesse do pesquisador para o conhecimento movido pelos afetos, do plano de produção coletiva do conhecimento.

Nessa concepção, atenta-se ao que Passos, Kastrup e Escóssia (2009) sinalizam quanto à relevância da compreensão da cartografia como método *hódos-meta*, aquele que deve ser pensado não na ótica da aplicação, mas para ser experimentado. Sendo assim, dada a necessidade de acompanhar a dimensão processual, o passo a passo da pesquisa, que requeria a escuta e o olhar ampliado das poéticas orais dos contadores tradicionais, adota-se, como ponto de partida, um plano de produção como este, um decalque. A partir desse paradigma, orienta-se por um plano composto por um conjunto aberto de pistas, como caminhos sinuosos. E muitas foram as vezes em que se errou, no sentido específico de deambulação que o termo traz, percorrendo-se bifurcações e estradas vicinais que transportam a diferentes destinos.

De modo geral, a territórios rurais distantes e desconhecidos, lidando com as surpresas advindas dos acasos e os empecilhos do cotidiano investigativo na pesquisa de campo, a saber: inúmeros desencontros, quando mesmo chegando na hora e no dia marcado, o contador não estava; ou, ainda, os momentos de dúvida e angústia nas transcrições para proceder às análises e à transcrição do material. Estabelecer relações, conectar territórios e entremear as fronteiras dos saberes que

a literatura oral dos contadores tapiramutenses deixa entrever nunca foi tarefa simples nem fácil.

Em vista disso, o olhar cartográfico ajudou a compreender o fenômeno pesquisado:

[...] uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. [...] procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma refere-se a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com as linhas de fuga. (Deleuze e Guattari, 2011, p. 32-33)

Isto posto, a visceral complexidade que compõe a literatura oral dos prosadores tradicionais tapiramutenses compõe-se de evidências de heterogêneas redes de conhecimento que atravessam gerações. Trata-se de polifônicas vozes e contextos, produções performaticamente verbalizadas que abarcam um coletivo de forças que regem os espaços simbólicos, enunciativos e performáticos dos contadores. Diante dessa multiplicidade enunciativa, cada performance que se acompanhava, bifurcava-se e duplicava-se infinitamente, sobretudo evidenciando uma recorrência de narrativas fantásticas, por exemplo, acerca do Lobisomem, da Caipora ou Dona do Mato e das almas penadas.

No acervo analisado, verificaram-se, ainda, contos tradicionais com versões diferentes do João Borralheiro, por exemplo, que, por vezes, acarretam discussões até então impensadas e que serviram para considerar novos rumos, como as narrativas que versam sobre a ocorrência de corpos incorruptos, as que envolvem, diretamente, questões religiosas e de Ciências da Natureza, para citar algumas delas. Na ótica de Simonini (2019, p. 9), essas situações alertam para o fato de:

[...] que, mais importante do que encontrar a verdade, é seguir o rizoma, as conexões e, nestes atravessamentos, entender quais produções de verdade foram alcançadas naquelas redes construídas. A verdade é construção, ela não é um estado dado de coisas. Se encontra uma verdade, ela é circunstancial, funciona por um momento.

A partir dessas diretrizes, compôs-se uma cartografia ficcional derivada de um conjunto de narrativas que emergiram das produções de fontes durante a pesquisa de campo. Teve-se acesso, como se poderá ver mais adiante, a uma espécie de fotografia das narrativas ficcionais que compõem o repertório dos contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá. Por essa razão, cartografar permitiu estar

em constante construção, buscando as lentes que melhor se adequassem a discutir as questões junto de um mapa sempre inacabado, aberto, composto de diferentes linhas, ou seja, “conectável, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 21). Até porque o desejo é que essa cartografia seja, como sugere Deleuze (2006, p. 48), “apenas marcar caminhos e movimentos, com coeficientes de sorte e perigo. [...] análise das linhas, dos espaços e dos devires”, para que outros pesquisadores possam revisitar, refutar, ampliar e reconduzir rumos a novos itinerários e a novas compreensões.

1.2.2 Desenho e escolhas metodológicas

Além de ancorar esta investigação na abordagem cartográfica, optou-se por realizá-la em conformidade com a base qualitativa, sob o horizonte do sujeito e da interação com o meio. Considerou-se que este acontecimento se dá na partilha sensível e densa com os contadores tradicionais, na descoberta e escuta das narrativas e, por vezes, das experiências e dos fatos vividos e compartilhados *in loco*, geralmente, no seio das residências (salas, cozinhas e quintais), ambiente de aconchego, confiabilidade e afetividade. Tudo isso requereu um compromisso e um respeito maiores ao longo do desenvolvimento de todas as etapas do estudo, porque, como Fernandes (2003, p. 14) constata, a pesquisa com as poéticas orais exige do pesquisador “um letramento sensível, cartográfico e etnográfico para tratar os envolvidos”. Nesse sentido, a pesquisa qualitativa alinhou-se produtivamente ao desejo de encontrar possíveis respostas para as interrogações:

Por que os contadores tradicionais de história de Tapiramutá-BA fazem a frequente e reiterada escolha por narrar enredos ficcionais? Como esse conjunto ficcional compartilhado e repassado de geração em geração se constitui em alteridades poéticas que refletem a vida social e as formas desses sujeitos atuarem e perceberem o mundo na teia de saberes, conhecimentos e crenças?

Segundo Dezin e Lincoln (2006), vale ressaltar, ainda, que a pesquisa qualitativa tem como característica localizar o pesquisador na observação crítica e reflexiva do mundo, o que demanda o agrupamento de diversas estratégias investigativas. Abriga um conjunto de procedimentos, instrumentos, práticas materiais e interpretativas, os quais são utilizados, se reformulam e se alteram para

se adequarem ao objeto de estudo. Essa liberdade é essencial para que o pesquisador consiga dar visibilidade aos pormenores descritivos oriundos dos participantes da pesquisa, dos locais, dos espaços e das conversas, enfim, do fenômeno investigativo em toda a sua complexidade e contexto natural. Afinal, nessa abordagem, Dezin e Lincoln (2006, p. 17) creem que os pesquisadores estudam as coisas em cenários naturais, tentando entender, ou interpretar, os fenômenos em termos dos significados que as pessoas a eles conferem. Os autores assinalam para o fato de que tão importante quanto esse conjunto de procedimentos e práticas materiais e interpretativas na pesquisa de qualidade é que o pesquisador transforme toda essa interpretação do mundo e do objeto investigado, inserido no cenário, em uma série de configurações. Desde as notas de campo, as entrevistas, as fotografias, os vídeos, as gravações, as conversas, as possíveis dúvidas e as impressões ao longo do percurso.

Os dados construídos na pesquisa acontecem, então, a partir dos indícios apresentados em campo, oriundos de uma observação minuciosa, da descrição detalhada dos rastros, das impressões e das possíveis evidências no fluxo da investigação. Além da base qualitativa, pensando no objeto de pesquisa, apoia-se, nesta investigação, em um cunho etnográfico, tendo em vista que a etnografia parte do princípio “[...] da compreensão do olhar do outro, a relação com a vida, como também, a visão do mundo” (Malinowsky, 1976, p. 25).

Tudo isso se alia consubstancialmente com os anseios por conjecturar a construção de sentidos a partir da prática cultural de contar histórias, o que inclui a recolha de informações, de coordenadas e regimes culturais encontrados implícita e explicitamente nas produções literárias dos contadores tradicionais tapiramutenses. Esse processo determinou a “descrição de um sistema de significados culturais” (Lüdke; André, 1986, p. 13-14), referentes aos costumes, às visões de mundo, crenças e manifestações culturais, muitas vezes desconhecidas por algumas gerações e até mesmo para possíveis leitores de outras regiões.

Trabalhar com esses registros, também, segundo Leite (1998, p. 38), é relevante porque:

O texto literário deve ser olhado já não como um espelho reprodutor de elementos culturais, mas antes como um campo prismático de interação entre discursos culturais e literários. A esta luz pode-se descrever a literatura como um processo de meditação sobre a cultura.

Além da perspectiva etnográfica, lança-se mão da pesquisa de campo que, de acordo com Herskovits (1963, p. 104), é condição *sine qua non* para as pesquisas que se centram em estudar bens culturais, o que demanda do pesquisador a vivência real e próxima, *in loco*, para que possa escutar, promover e participar de conversas, assistir aos ritos, verificando as nuances da prática cultural em investigação. Assim, num primeiro momento, debruça-se na pesquisa bibliográfica, quando se seleciona o referencial epistemológico que foi estudado em um plano de leitura, cujo objetivo era oferecer suporte teórico para se amparar os estudos e as concepções relativas à temática.

Por conseguinte, necessita-se estar em contato com os narradores, no meio social, como aponta Gonçalves (2001, p. 67):

A pesquisa de campo é o tipo de pesquisa que busca pela informação diretamente com a população pesquisada. Ela exige do pesquisador um encontro mais direto. Nesse caso, o pesquisador deve ir ao espaço onde o fenômeno ocorre, ou ocorreu e reunir um conjunto de informações a serem documentadas.

Isso se deve ao fato de que se deseja conceber como os efeitos ideológicos provam visões de mundo formadas por lugares axiológicos, na compreensão bakhtiniana, a fim de se refletir sobre a relevância na consolidação da identidade coletiva e na manutenção da literatura oral de Tapiramutá-BA. Além do cuidado em se traçar o desenho metodológico, outro ponto essencial se refere às dimensões éticas, tendo em vista que esta pesquisa aconteceu a partir da participação direta dos contadores tradicionais. Por isso, a fim de proteger os sujeitos e contribuir com a qualidade da investigação, seguiram-se as orientações determinadas na Resolução do Conselho Nacional de Saúde (CNS) nº 466/2012 e complementares, tanto no que se refere aos riscos da pesquisa, à vulnerabilidade e à incapacidade. Incluem-se, ainda, as exigências relacionadas com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), as considerações sobre os riscos e os benefícios.

1.3 Exploração do campo: diagnóstico inicial das fontes orais no cenário atual

Após a aprovação do Projeto de Pesquisa, foi imprescindível reunir informações atuais e concretas sobre os contadores e as narrativas, mesmo com

contato prévio com os sujeitos durante o estudo de Mestrado, realizado entre 2014 e 2016, visto que, com o próprio curso natural da vida, registraram-se significativas perdas. Nesse contexto, como meio de seleção e identificação dos contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá-BA, no mês de abril de 2023, iniciou-se a primeira fase de coleta de dados, a partir de uma pesquisa para exploração do campo junto aos Agentes Comunitários de Saúde (ACS), exímios conhecedores da população tanto urbana quanto rural. Também se vislumbraram os professores de Escolas Rurais, já que têm contato e até mesmo possuem laços afetivos com as comunidades de distritos e povoados, facilitando o mapeamento de novos contadores. Com essas estratégias, somou-se um total de dez, todos oriundos de povoados e distritos, como delineado na Tabela 1.

Tabela 1 – Contadores por distribuição geográfica

N	LOCALIDADE
3	Povoado de Volta Grande
2	Distrito do Brongo
1	Distrito do Morro Bonito
1	Distrito de Palmeira de Léguas
1	Distrito do Riacho Fundo
1	Distrito de Capim Branco
10	TOTAL

Fonte: Autora (2023)

O segundo momento da pesquisa de exploração do campo ocorreu a partir do vislumbre junto às famílias dos contadores falecidos. O desejo nessa fase era o de, além de realizar as devidas homenagens e agradecimentos aos poetas por todos os saberes e encantos compartilhados sensivelmente, descobrir se havia algum herdeiro cultural daqueles contadores, entre os familiares ou entre membros da comunidade. Infelizmente, dentre os familiares dos oito contadores falecidos, apenas um herdeiro cultural foi encontrado, tratava-se do genro do Senhor Martinho Santos, o Senhor João, conhecido como Dãozinho, do Povoado da Volta Grande.

Por fim, na terceira fase dessa etapa, estabeleceu-se contato com os nove contadores remanescentes da pesquisa de Mestrado. Desse universo, dois estavam impossibilitados, por problemas de saúde, e outros dois estavam residindo com familiares em outra cidade, devido à necessidade de cuidados médicos, restando apenas cinco contadores: Aguinanes Bispo, Jorge Alvim, Geraldo Martins, Nivaldo Lima e Sônia Rocha, como evidenciado na Figura 10.

Figura 10 – Diagnóstico inicial do cenário da pesquisa.



Fonte: Autora (2023)

Desse modo, acentua-se que houve momentos de busca e aproximação com os contadores e os familiares, sendo decisivos para estabelecer vínculos de confiança e colaboração, tendo em vista a necessidade de proporcionar aos contadores de histórias um ambiente de segurança, sensibilidade e liberdade, para que tivessem a certeza de que seriam plenamente respeitados na sua dignidade, na sua cultura, nos seus espaços enunciativos. Pretendeu-se, com essa conversa prévia, garantir-lhes a autoridade necessária para partilharem as histórias, destacando a autoridade de narrar, a partir do que destaca Benjamin (1996, p. 207), para quem o narrador é aquele que é autorizado a narrar.

Nessa perspectiva, só pode passar a experiência quem tem autoridade para compartilhá-la, isto é, aquele que é legitimado pela coletividade ou pelo grupo ao qual pertence. Para tanto, nesse primeiro contato, explicitaram-se os objetivos da tese, os anseios com a pesquisa, demonstrando as concepções quanto à relevância do ofício de cada um deles como contador, e dos enredos que compõem os acervos literários.

Comprovaram-se os motivos que moveram a investigadora a pesquisar a temática, os quais perpassam pelo desejo de conferir legitimidade a esses saberes, dialogando com as poéticas e com as compreensões de mundo dessas formas literárias, muitas vezes, à margem do debate acadêmico. Em seguida, leram-se os termos de consentimento exigidos, a fim de assegurar que os contadores tivessem o entendimento do que a pesquisa envolvia e de que as entrevistas deveriam ser gravadas, filmadas e fotografadas, para serem transcritas fielmente. Na sequência, o

material seria apresentado e avaliado por eles. Informou-se, também, que as identidades e as autorias seriam reveladas, além dos depoimentos, das narrativas, das imagens e das vozes utilizados nesta tese, com a finalidade de constar em artigos e comunicações em eventos científicos, para que os contadores e seus familiares tivessem consciência dos possíveis riscos e benefícios da investigação e pudessem avaliar e expressar o consentimento em participar ou não da investigação.

1.4 Instrumentos para a construção de dados

No que se refere aos instrumentos para a construção de dados, em conformidade com a pesquisa de campo, utilizaram-se as entrevistas narrativas, como modo de estabelecer uma conversa produtiva, tal como proposta por Larrosa (2003). Estabeleceu-se uma conversa na qual não se visava, unicamente, à coleta de informações, tampouco à produção de conteúdo, mas à produção de uma textualidade nascida na emergência do dizer, na partilha do sensível, como afirma Rancière (2020), para se ter acesso às experiências, aos sistemas-mundo, às reflexões pessoais e socioculturais dos participantes.

Por suposto, a conversa é algo no que se entra e, ao entrar, pode-se ir para o não-previsto, “pode-se dizer o que não queria, o que não sabia dizer, o que não podia dizer, posto que nunca se sabe até que ponto uma conversa pode induzir [...]” (Larrosa, 2003, p. 212). Dessa forma, tratam-se as entrevistas como um acontecimento dialógico. Sendo assim, as problemáticas surgidas daí deram origem à investigação e, a partir da conversa prévia com os contadores mapeados na pesquisa de exploração do campo, elaborou-se um roteiro básico, aberto a possíveis modificações, a depender das necessidades que ocorressem nos contextos.

Foram incluídas, por conseguinte, questões de história de vida, uma vez que se necessitou das vivências, no percurso de cada pessoa, isto é, saber como cada contador se via, como experienciou determinados fatos e situações ao longo da existência. A construção da subjetividade, da identidade do participante e da individualidade, além do fato da consciência de ser quem é e se ver e se constituir como contador tradicional de histórias, tudo isso é sumamente importante para a construção dos entendimentos teórico-críticos. Foram consideradas, ainda, questões

de abrangência temática para que os contadores se sentissem provocados a falar acerca delas.

A respeito do roteiro das entrevistas, Pimentel e Fares (2014, p. 24) tecem as seguintes considerações:

[...] é natural que as entrevistas se pautem em um roteiro básico, que pode ser modificado diante dos narradores, pois são eles que constroem as teias para o diálogo avançar. Assim, quem conduz o trabalho deve conhecer a matéria e ser sensível ao tratamento da questão, para encontrar a questão necessária; reconduzir alguns temas; escolher a palavra compreensível naquele universo; conceber várias formas de expressar a pergunta; saber calar e ter disponibilidade de ouvir, de ouvir muito; não deixar a ansiedade saltar caminhos e chegar à pergunta final, sem ter chegado ao fim da entrevista; deixar espaços abertos para uma próxima entrevista, ou um próximo pesquisador; para tantas outras aprendizagens e trocas.

Sob essa direção, o roteiro (em anexo) foi composto de dez perguntas indutivas, aquelas que vão além do sim e do não como respostas, exigindo do entrevistado a elaboração reflexiva de uma narratividade, uma textualidade como resposta. O formato adotado nas questões se mostrou útil, já que forneceu pressupostos para se aprofundar esta investigação, envolvendo o porquê de os contadores tapiramutenses, recorrentemente, escolherem narrar enredos fantásticos. As conversas apontaram para pistas acerca dos elos entre o acervo literário oral tapiramutense e as identidades dos participantes, tendo em vista que esses espaços de enunciação materializaram múltiplas formas, modos de ver, escutar e narrar a vida, as experiências e as histórias que se inscrevem nos domínios das poéticas orais. Além disso, a questão 9 permitiu a descoberta de um número de contadores maior do que se pressupunha antes da investigação de campo, totalizando 22 contadores, como se vê na Figura 11.

Figura 11 – Cartografia atualizada dos(as) contadores(as) tradicionais de histórias de Tapiramutá-Bahia.



Fonte: Autora (2023)

Seguindo esse itinerário, as entrevistas foram realizadas durante o período de abril a agosto de 2023. Todas foram devidamente gravadas e filmadas, totalizando 24h31'27" (24 horas, 31 minutos e 27 segundos) de gravações e um *corpus* de 277 narrativas. Alguns contadores sentiram-se, extremamente, tímidos e constrangidos durante as filmagens da entrevista, o que nitidamente ocasionou alterações de comportamento durante as gravações. Notou-se que, em alguns participantes, havia a preocupação com a linguagem; por vezes, mostraram-se envergonhados e embaraçados, especialmente para aqueles a quem, no primeiro contato, a pesquisadora é apresentada como aluna de universidade. Era como se eles tivessem de tratá-la a partir de uma hierarquia, numa relação verticalizada de poder.

Essas situações exigiram um cuidado e um zelo para dirimir esses problemas durante a execução das entrevistas. Aprendeu-se a ouvir e a ler nas entrelinhas, para não perder a percepção das nuances, dos ditos e dos não ditos, as margens borradas das irregularidades do dizer, os silêncios, os olhares, as repetições e as variações performáticas. Estávamos muito atentos ao que propõe Demo (1995), quando avalia que, em uma pesquisa qualitativa, deve-se pensar em tudo, tanto aquilo que é dito quanto ao não dito, mas está empregado na linguagem performática – gestos, olhares, movimentos corporais e expressões fisionômicas. Como explicitado pelo autor, toda a comunicação humana é feita de inúmeros ecos, vozes e lugares enunciativos, assim, ao se realizar uma entrevista, deve-se atentar não apenas à fala, mas às sutilezas dos não ditos, dos silêncios, dos gestos, das expressões faciais, pois tudo está repleto de sentido. Não é possível, de modo algum, reduzir o entrevistado a um mero objeto de análise.

Nesse sentido, obtidos os dados, por via das produções textuais orais e escritas, estabeleceram-se as categorias em atendimento aos apelos que emergiam, os quais proporcionaram certas regularidades que já os reuniam de alguma forma. Portanto, essa categorização não se apresenta, propriamente, como uma determinação da investigadora, mas uma disponibilidade em aceitar que, ao escolher trabalhar com um objeto assentado numa relação dialógica e heterodiscursiva, deve-se acolher não só os produtos, mas, também, os percursos do processo constituídos pelas subjetividades dos participantes da pesquisa na coletividade, os sujeitos vivos, historicamente situados.

A condição mais importante de todas, porém, é saber renunciar ao hábito de julgar tudo segundo critérios pessoais. Para descobrir um novo mundo, é preciso saber esquecer o próprio mundo, do contrário, o pesquisador estará simplesmente transportando o mundo consigo ao invés de manter-se à escuta. (Hampâté Bâ, p. 212)

Para facilitar o processo da construção de dados, utilizou-se um diário de campo, como dispositivo que complementasse a investigação, que serviu como recurso de registro e interlocução ao longo das entrevistas, constituindo-se como um válido instrumento de pesquisa, em que se registraram as dúvidas, impressões, lembretes e se fez a descrição das cenas enunciativas desenhadas: as expressões que eram desconhecidas, os espaços e os tempos das entrevistas, os movimentos performáticos, as temáticas de maior recorrência, os saberes e elementos culturais pertencentes àquele grupo social.

[...] o diário tem sido empregado como modo de apresentação, descrição e ordenação das vivências e narrativas dos sujeitos do estudo e como um esforço para compreendê-las. [...] O diário também é utilizado para retratar os procedimentos de análise do material empírico, as reflexões dos pesquisadores e as decisões na condução da pesquisa; portanto, ele evidencia os acontecimentos em pesquisa do delineamento inicial de cada estudo ao término. (Araújo *et al.*, 2013, p. 54)

Uma das dificuldades das pesquisas sobre a oralidade e as poéticas orais reside na mediação, ou seja, em como configurar todo o vivido apenas por meio da escrita e das transcrições das entrevistas. Adverte-se que esses registros, infelizmente, não conseguem dar conta da integridade do texto oral, porque é impossível transpor em palavras os efeitos e as reações que se operam nas produções performáticas enunciativas: “[...] as versões escritas dos textos orais não transmitem os efeitos das pausas dramáticas, dos olhares e do gestual” (Fernandes, 2003, p. 29).

Como se nota, o diário de campo foi relevante, já que, embora gravadas, filmadas e fotografadas, as entrevistas com os contadores tradicionais de histórias são reconhecidas por peculiaridades que permeiam o texto oral, especialmente quanto à *performance* do ato enunciativo do contador. E isso, de algum modo, só pôde ser resgatado por meio dessa espécie de âncora em que se afinaram os fios e as nuances das visualidades cênicas e performáticas das contações de histórias e das especificidades que compuseram esses momentos.

1.5 Transcrição dos dados construídos na Pesquisa de Campo

Termina-se a pesquisa de campo em setembro de 2023, após a construção das fontes e da coleta de dados. Entretanto, mesmo antes de se encerrar essa etapa, iniciam-se, conjuntamente, as transcrições, porque, para se recuperarem as nuances das ações, optou-se por realizá-las logo após o final de cada entrevista, o que totalizou em 564 páginas.

Esta, sem dúvida, foi uma etapa complexa, demorada e a que mais demandou cuidado e atenção, considerando a densidade do material construído, a seriedade para com a fidedignidade no tratamento dos dados e a necessidade de se detalharem as respostas às entrevistas e às histórias enunciadas pelos contadores, não apenas em linguagem verbal, mas atentando para as particularidades das *performances*, as quais se constituem no entrecruzamento da linguagem verbal e dos mais variados aspectos paralinguísticos: gestos, diferentes tons de voz, movimentos corporais, onomatopeias, silêncios, olhares e expressões faciais, postura do informante e hesitações.

Por se tratar de material também etnográfico, a transcrição desses textos exige certo grau de detalhamento que permitirá maior confiabilidade, quando da interpretação da memória oral de determinado grupo, e garantirá a qualidade científica da recolha. Assim, o registro escrito desses textos engloba não apenas a fala do transmissor, mas também as interferências do público presente à *performance*. Essas intervenções, por vezes silenciosas, as onomatopeias e outros aspectos paralinguísticos devem ser esclarecidos em notas, sempre que necessário. (Alcoforado 2008b, p. 71)

Nessa perspectiva, sentimo-nos guiados pelas transcrições, com o auxílio dos sinais, oferecidos com base no modelo adotado no trabalho de Cintra (2011), que se fundamenta no Manual do Sistema de Transcrição de Dados de Gonçalves e Tenani (2008). Assim, para cada história narrada, definiu-se título específico, tendo como parâmetro os títulos ou as expressões utilizadas pelo contador para nomeá-las, como indicado no Quadro 1.

Quadro 1 – Sinais de transcrição

(Continua)

OCORRÊNCIAS	SINAIS	OBSERVAÇÕES/EXEMPLOS
Marcadores discursivos	Ocorrência seguida do ponto de interrogação (?), quando	ele gritô pro Rei dos Gavião, o gavião veio depressa – o quê que cê qué Joãozinho?

	for o caso	
Nomes próprios	Iniciais maiúsculas	o Rei do/ dos Boi veio... passô a mão nela foi embora... aí ficô a/ a Maria do Meio
Fáticos/ Interjeições	Ocorrência seguida do ponto de exclamação (!)	falô – êh minha irmã Maria do Meio! – ah num tenho irmão, não!
Numerais	Por extenso	a dona casada ela tinha três fia... aí... quando passô uns tempo ela ganhô: ganhô um menino, ganhô um menino...
Truncamento (palavras incompletas)	Ocorrência seguida da barra (/)	chegô e entrô lá pra dentro de casa, aí, ele tav/ escondeu ele lá na/... atrás da porta lá...
Sobre elementos prosódicos	a. Ponto final (.) – final de oração declarativa ou interrogativa indireta, com pronome interrogativo. b. Vírgula (,) – enunciado anterior incompleto. c. Ponto de interrogação (?) – oração com entonação de pergunta. d. Ponto de interrogação e reticências (?...) – pergunta com admiração ou intrigante. e. Ponto de exclamação (!) – admiração e surpresa. f. Ponto de exclamação e reticências (!...) – admiração com surpresa e informação incompleta na visão de quem fala ou do escritor. Secundário, com valor enfático g. Reticências (...) – fala ficou incompleta ou que o autor deseja que o leitor continue pensando no assunto tratado. h. Aspas (") – destaques, mudança de tessitura, com mudança de ritmo, volume ou registro de voz. i. Parênteses () – ideias secundárias; tessitura mais baixa ou entonação normal.	a. Tom 1 b. Tom 3 c. Tom 2 d. Tom 1 secundário e. Tom 3 ou tom 1 f. Tom 1 ou 3 tom1 ou tom 5 g. Tom 4 ou um tom 2 secundário, com valor de ênfase

(Conclusão)

OCORRÊNCIAS	SINAIS	OBSERVAÇÕES/EXEMPLOS
Pausa	Reticências (...) para qualquer tipo	aí, o boi rubentô a caixa, o véio já tava de cama... aí... rubentô a outra caxinha... aí, dento da caxinha tin/ tinha a pomba juriti...
Ênfase	Utilização de caixa alta	– ah meu marido quando chega, ele chega bateno a aas, chega rasgano tudo na

		unha, meu braço como que tá todo raNHADO...
Discurso direto	Travessão	quando o dia tava clareano, falô – bota e chapéu, me põe lá no terrero – ...
Trecho ininteligível	Indicação entre parênteses	com um pote d'água na cabeça (trecho ininteligível) – êh minha irmã... Maria Caçula!
Comentário descritivo do transcritor	Colchetes [] para esclarecer a fala ou os gestos dos contadores.	Fazeno averão... assim [gesticulando o braço direito em círculos], fazendo averão e sentô lá e entrô lá para dentro de casa...

Fontes: Adaptado de Gonçalves e Tenani (2008); Cintra (2011).

1.6 Sistematização, interpretação e análise teórico-crítica dos dados emergidos em campo

Após as transcrições, realizou-se a leitura cuidadosa dos dados obtidos, estabelecendo-se critérios para se definirem as categorias de análise. Referente a essa etapa, Fernandes (2010, p. 26) aponta que há três caminhos possíveis a serem percorridos:

[...] proceder a uma leitura cuidadosa de todo o material para decidir quais cortes deverão ser feitos; procurar, nos dados colhidos, as informações que lhe interessam, segundo as questões propostas no projeto; e combinar ambas as alternativas, localizando no documento não apenas as questões previamente definidas, mas, levantando outros temas não previstos no projeto, mas que se afiguram ao pesquisador como importantes.

Diante de tais possibilidades, as leituras se guiaram pelos caminhos demonstrados na Figura 12.

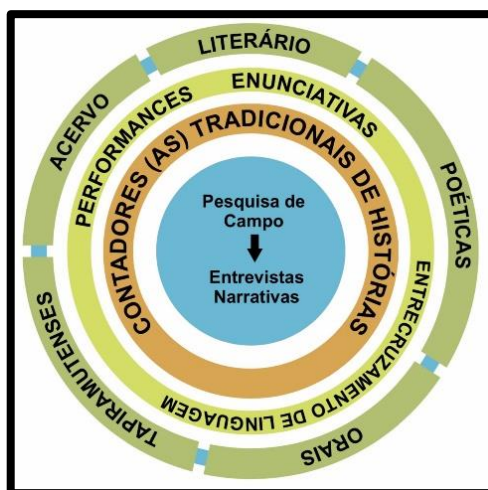
Figura 12 – Leitura dos dados



Fonte: Autora (2023)

Após a leitura cuidadosa do material construído em campo, mapearam-se os gêneros ficcionais que emergiram desses dados, no desejo de se obter uma mostra cartográfica da literatura oral desses poetas da voz, de Tapiramutá-BA, como contemplado anteriormente, não simplesmente conformando uma antologia. Nesse momento, uma das categorias a ser discutida orbitava em torno das questões das *performances* enunciativas dos contadores e das diferentes técnicas e traços subjetivos dos atos performáticos daqueles poetas. Ademais, salienta-se a funcionalidade desses atos para a construção de sentidos. Dessa forma, na Seção 4 apresentam-se, individualmente, os contadores, as *performances* enunciativas e os repertórios poéticos (Figura 13), para, na sequência, vislumbrar, sob uma abordagem aproximativa e dialógica entre a linguística e a literatura, e se analisar como o entrecruzamento das linguagens contribui para a construção de efeitos de sentido na recepção dessas poéticas.

Figura 13 – Performance enunciativa dos contadores tradicionais.



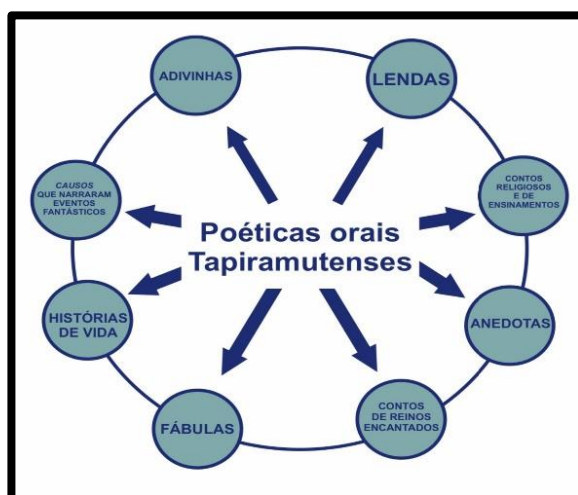
Fonte: Autora (2023)

Outra categoria constatada mediante os achados foi a larga ocorrência dos enredos fantásticos, no total de 277 narrativas, dos mais variados gêneros textuais (Figura 14): contos de reinos encantados, contos religiosos, contos de humor e de ensinamentos, fábulas, lendas e causos que corporificam experiências com o fantástico. Aparecem, assim, referências a almas penadas, botijas de dinheiro, corpos incorruptos, círculos de fogo e pessoas com poderes sobrenaturais de se tornarem invisíveis ou se transformarem em diferentes coisas ou, como dizem os

contadores, com o poder de *invurtar*, como acontece, por exemplo, na narrativa sobre a Mulher de Sete Metros.

Para fins de análise, devido à vastidão de narrativas partilhadas e à densidade da totalidade do *corpus*, considerando o tempo e a qualidade das discussões, de modo a não ser enfadonho e cansativo o estudo, selecionaram-se os cinco contadores que mais se mostraram nos repertórios e nos enredos fantásticos.

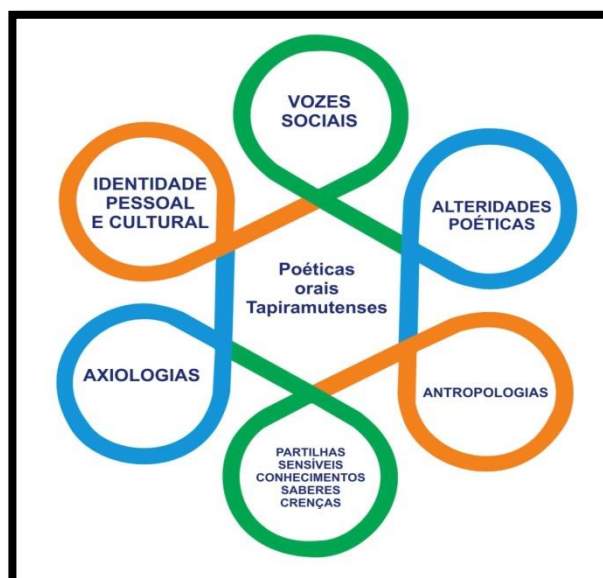
Figura 14 – Os diversos gêneros textuais nas poéticas orais tapiramutenses.



Fonte: Autora (2023)

Em seguida, do universo literário desses contadores, elegeram-se duas narrativas de cada temática, mais recorrentes, para serem analisadas, a saber: a botija de dinheiro, a alma penada, os corpos incorruptos, o Lobisomem, a Caipora e os reinos encantados. Procedeu-se às análises, realizadas na Seção 5 concebendo como se entrecruzam as linguagens (oral, gestual e performática) das vozes sociais, poéticas, ficcionais e cotidianas, nas histórias narradas pelos contadores tradicionais de histórias, e como esse entrecruzamento de linguagens constituía alteridades poéticas, traços e representações identitárias, nas múltiplas instâncias, crenças, valores e interesses (Figura 15).

Figura 15 – Temáticas e categorias que emergiram do *corpus* discursivo



Fonte: Autora (2023)

Ao se tratar de análise dos dados construídos em pesquisas qualitativas, é imprescindível pensar na multiplicidade imanente que as compõe, principalmente, devido ao caráter subjetivo, ao processo indutivo que tem como foco a fidelidade ao universo de vida cotidiana dos sujeitos. Toda essa complexidade exigiu da pesquisadora, consolidar, balizar e interpretar o que os sujeitos da investigação disseram e como disseram, a partir de quais contextos, bem como referendar as leituras e o referencial teórico em que se fundam no processo de produção de sentido. Ressalta-se, ainda, que as análises foram realizadas na perspectiva dialógica, considerando o contexto trilhado, permeado pelo emaranhado da riqueza de experiências, vivências e significações dos poetas da história oral tapiramutense nas práticas artísticas cotidianas.

1.7 Procedimentos de interpretação e análise: à luz da perspectiva da Análise Dialógica do Discurso

Antes de iniciar a discussão e a análise dos contos, expõe-se uma breve explanação a respeito dos procedimentos para a seleção do *corpus* analisado. Inicialmente, partiu-se de três prerrogativas, como pontuado no Quadro 2.

Quadro 2 – Prerrogativas para a seleção do *corpus*

(Continua)

PRERROGATIVAS	PROPÓSITO
Identificação entre contos cartográficos	Apresentar mais marcas da heterodiscursividade e do fantástico, sendo os contos: de ensinamento, reinos encantados e religiosos.
Verificação dos Contadores	Recorrer aos repertórios desses enredos ao longo das <i>performances</i> : Agemiro Ferreira, Maria Gomes, Nivaldo Lima e Osércio Ramos.

(Conclusão)

PRERROGATIVAS	PROPÓSITO
Seleção por critérios	Ccontos de ensinamento, 5 de reinos encantados e 5 religiosos, cujas marcas do fantástico e do heterodiscurso se acentuam.

Fonte: Autora (2023)

As análises se fundamentaram na perspectiva teórica de Bakhtin (2015, p. 63): “[...] a própria linguagem literária – falada e escrita – já sendo única não só pelos traços linguísticos abstratos, mas também pelas formas de assimilação desses elementos abstratos, é estratificada e heterodiscursiva no aspecto semântico-material concreto e expressivo”. Essa abordagem corrobora com Todorov (2014, p.17) quando define o fantástico como “[...] a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural”.

O que significa que os contos da tradição oral se configuram em complexas e dinâmicas tramas discursivas, pela dialogicidade criativa do autor (narrador-criador), pela regência harmoniosa do contador tradicional em emoldurar, enformar e reformar os enredos, em embaralhar estilos composicionais, personagens, espaços e cenários e diferentes planos de linguagem que os penetra do extrínseco ao intrínseco. Contudo, inserindo-se os acentos e as expressões, cria-se a situação e todas as condições para que ecoe a narrativa em um lugar de diálogo, segundo os enlaces próprios e o alargamento de metáforas do cotidiano nas (des)ordens das condições socioafetivas e ideológicas de um meio discursivo.

Quanto à análise dos dados, dessa riqueza literária das poéticas orais, das experiências performáticas dos contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá, na Chapada Diamantina, na Bahia, buscaram-se respostas às questões particulares e subjetivas, que demandavam a compreensão do contexto, no *lôcus* da interação

entre os sujeitos da pesquisa. Para tanto, trabalhou-se à luz das teorias críticas da literatura, numa perspectiva aproximativa e dialógica entre a linguística e a literatura, na linha da Análise Dialógica do Discurso (ADD), de orientação bakhtiniana, que acolhe o texto como ponto de partida para o estudo do homem e da linguagem.

Dessa maneira, abrangeram-se as narrativas orais como produções da linguagem que se materializam na tessitura social da interação verbal, por meio de atos de enunciação dos contadores tradicionais de histórias, que apontam para lugares sociais e enunciativos, a partir dos quais participam os interlocutores dialogicamente. Portanto, a análise, nas próximas seções, apoia-se nas relações dialógicas de enunciados concretos e das vozes que reverberam na produção de sentidos, baseando-se no “[...] corpo de conceitos, noções e categorias que especificam a postura dialógica diante de um *corpus* discursivo, da metodologia e do pesquisador” (Brait, 2006, p. 61). Sob esse feixe dialógico, pontua-se o valor do outro na constituição do sentido, pois, para Bakhtin (2017a), há uma limitação intransponível no olhar que só o outro pode preencher.

Nessa perspectiva, assim como o ser humano precisa da visão do outro para se completar, também a palavra de uma pessoa precisa da outra para ter sentido (interação verbal). Dito de outro modo, nenhuma palavra é, especificamente, de uma pessoa. E, como exposto por Bakhtin (2017b, p. 19), um sentido só “revela as profundezas encontrando e contatando o outro, o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas”.

Consideram-se, ainda, as proposições bakhtinianas quanto às questões da neutralidade do fazer científico, tendo em vista a relação do pesquisador com o objeto, que permeiam horizontes e ações valorativas e avaliativas. Diante do fazer científico, o pesquisador é um outro não-neutro que entra em diálogo com os discursos acurados e produzidos anteriormente acerca do objeto. O objeto, portanto, na visão de Bakhtin (2018), não é dado ou coletado, mas expressivo, responsivo e construído na relação dialógica.

Corroborar, pois, com Ruiz (2017) que alega que as relações dialógicas são plenas de projeções e posicionamentos valorativos e ideológicos. Portanto, o homem social só é observado e compreendido por meio dos enunciados (verbais ou não) que os constituem. Aqui, Brait (2012, p. 15) menciona que os sentidos são

forjados “[...] no confronto de duas consciências e dois interlocutores na conjunção dos discursos histórico, social e culturalmente situados”.

Sendo assim, é imprescindível considerar que o enunciado é marcado pela responsividade, o que confere à linguagem a característica da dialogicidade. Com isso, o enunciado constitui “[...] um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (Bakhtin, 2020, p. 272). Portanto, ele não emerge espontaneamente, solitário, mas se encontra com outros enunciados que lhe conferem a sustentação para existir. Consequentemente, entende-se que as análises não são respostas únicas e fechadas, verdades incontestáveis, pois “vive-se sempre em defasagem em relação à atualidade das experiências”, por ser “íntimo dessa incessante desmontagem de territórios: treina-se, dia a dia, o jogo de cintura para manter um mínimo de equilíbrio nisso tudo” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 12). Nesse sentido, as análises desenvolvidas nesta tese constituem formas de conceber as experiências dos fenômenos da linguagem literária desses contadores, abertas a muitas outras possibilidades e linhas de investigação.

2. LINGUAGEM E LITERATURA: LUGARES DA ENUNCIÇÃO: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Mesmo parecendo óbvio que línguas e literaturas formam uma parceria inquestionável, nata, atestada pela cumplicidade firmada entre criadores, criações e diferentes estudos da linguagem, muitas vezes opera-se uma dicotomia, por força de contingências institucionais, que dissimula a natureza dessa confluência incontornável.

Beth Brait

O mundo pós-moderno configura-se como um espaço cada vez mais amplo, aberto e volumoso para a produção, a divulgação e a circulação das mais diversas mensagens, de infinitos dados e informações. Trata-se de enunciações materializadas sob diferentes formas e tramas linguísticas: oral, escrita, paralinguística, visual, verbivocovisual, no dizer dos irmãos Campos, e performática. Esse contexto promove a compreensão acerca do quanto o ser humano é, incontestavelmente, ser de linguagem, com algo a dizer e contar sempre, fios discursivos a tecer, desejoso de imprimir no mundo suas posições e historicidade.

Na linguagem, a partir dos lugares enunciativos, situados temporal, espacial e axiologicamente, constrói-se e expressa-se o eu e, por que não, os *eus*; o eu de agora e os *eus* que foram outrora, em outros momentos da vida. Com isso, os indivíduos enunciam, em consonância com as condições do seu tempo ou, como reitera Machado de Assis (1986, p. 639) quando afirma que “o homem é um filho do próprio tempo”. Portanto, é como filhos do tempo que se constroem enunciados a partir de lugares e de condições de enunciação.

Nesse sentido, fazendo uso da linguagem, assimila-se, reflete-se, interpreta-se e compõe-se o que foi refletido e desejado a respeito dos acontecimentos da vida, dos modos de ser e de estar no mundo. Na e pela linguagem, desvelam-se entendimentos e vontades, num processo inacabado e contínuo, localizando sentidos não concebidos, visto que se modificam e se adaptam infinitamente conforme novas proposições são feitas. Afinal, as pessoas são seres inacabados, moventes e incompletos, como afirma Bakhtin (2020, p. 341), “[...] o homem não

tem um território inteiro e soberano, está todo e sempre na fronteira, olhando para si e o outro nos olhos ou com os olhos do outro”.

Nessa perspectiva, a linguagem está para além dos horizontes privativos das subjetividades, visto que é por meio dela que se dialoga com as diversas vozes sociais, as quais, muitas vezes, são dissonantes e discordantes dos ideais mesmo de quem aqui se inscreve. Nessa conjuntura, é na alteridade, a partir da relação com o outro, na escuta e na dialogicidade ativa das relações cotidianas, no interior da realidade prática vivida, que se abrem e se instauram espaços de dúvida e de incerteza. Consequentemente, possibilita-se a compreensão de outros sistemas-mundo e se fornecem indicativos condizentes com outras percepções de mundo.

Do mesmo modo, por meio de densas e finas camadas, a linguagem esclarece que não há como se ter exatidão e transparência sobre ela. Ao contrário, manejá-la exige que se considerem, sutilmente, nuances, interações, movimentações, ritmos, eixos valorativos e escolhas de expressões de cada enunciado.

É esse todo que constitui a linguagem e que compõe os fios das diferentes perspectivas discursivas que se encontram na vida mais cotidiana e concreta que se experimenta. Até porque, assegura Foucault (2002, p. 437), “nas palavras e nas coisas, a linguagem é um campo em erosão, de existência múltipla, lugar da reduplicação nas dobras, nos reflexos do espelho”. Desse modo, há que se compreender a linguagem na fertilidade e na amplidão de possibilidades, na existência múltipla, manifestada nas mais diversas esferas da atividade humana e nos mais variados horizontes sociais, orientados por finalidades discursivas específicas.

Desde os mais simples enunciados da vida, quando nos deparamos com situações comunicativas cotidianas, numa linguagem espontânea, não elaborada e informal, é por meio da linguagem, por exemplo, que se oferece um conselho afetivo a um filho. Analogamente, ainda nas atividades mais complexas, permeadas por uma linguagem formal, mais elaborada, geralmente, sob a égide da escrita, é por meio da linguagem que se constituem os romances ou qualquer outro texto da esfera científica.

Coadunando com essa ótica, Bakhtin (2020, p. 261) advoga que “todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem”.

Explicita, dessa forma, que todo enunciado reflete as condições e as finalidades de uma determinada ciência, não só pelo teor programático, mas também pela seleção dos recursos formais que utiliza os recursos de conteúdo que essa atividade exhibe nas malhas discursivas. Comumente, esses elementos temáticos e de construção de cada gênero aparecem bem articulados no conjunto dos enunciados, de acordo com a particularidade de cada ciência humana a que pertence e a peculiaridade daquilo que se produz como enunciado pessoal e individual.

Bakhtin (2020) assegura, ainda, que os gêneros do discurso estão relacionados com a infinidade de situações comunicativas. Cada situação social origina um gênero, com as características que lhe são peculiares. Por essa razão, são ilimitados e jamais estáveis, uma vez que sofrem modificações devido ao momento histórico e social no qual estão inseridos.

Com efeito, é em meio a essa imensidão de possibilidades e construções, no interior da linguagem, que a literatura se situa, nos diferentes murmúrios, longe da dominação, das regras, na trapaça ou, como afirma Barthes (1989, p. 15): “[...] essa trapaça salutar, língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, chamada de literatura”. Assim, pensando na linguagem longe de qualquer grade de dominação, como ato de rebeldia e de criação estética, capaz de revelar diferentes interfaces e diálogos com as mais diversas áreas do conhecimento humano, desejamos nos situar num para além dos limites epistêmicos, auxiliados pela História, pela Antropologia, pela Sociologia, pela Psicologia, mas ainda por tantos outros saberes, com os quais a literatura mantém íntima relação e se constitui.

É assim que a literatura se apresenta como lugar enunciativo polifônico, de interseção, mobilizando intercessores, como dito por Deleuze (2017, p. 155-172), “de diálogo e cruzamento, dado que o processo de construção é permeado por uma diversidade de discursos, de vozes”. Não é, pois, de forma alguma, produto da voz individual de um criador (autor, poeta e contador), mas fruto de uma coletividade de vozes, lugares e valores axiológicos que refletem e refratam múltiplas e heterogêneas formas de ser, conceber e agir no mundo. Ou, como nas expressões de Blanchot (2010, p. 106), a literatura é capaz de instaurar mundos, mundos-imaginários e realidades outras, dado que, por meio da linguagem, garante

“manifestar-se, anunciar-se e comunicar-se, eis o ato inesgotável que institui e constitui o ser da literatura”.

Exemplo dessa perspectiva é a literatura oral que, como obra viva e corporificada na linguagem e na literatura, torna-se um espaço privilegiado para inscrição de práticas enunciativas emancipatórias, constitutivas de sentidos que, por meio de uma dramaturgia própria, é capaz de retratar, representar e verbalizar diferentes formas de vida, experiências, crenças e identidades. Ademais, nas contações de histórias, a cada performance, os contadores dialogam com discursos que passaram de boca em boca para (re)construírem os enunciados e os enredos de discursos plurivocais que partilham espaços, tempos e formas de vida.

Como assinala Rancière (2020, p. 17), “as práticas artísticas são maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade [...]. A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição de lugares”. Portanto, por meio desse emaranhado de fios artísticos, tecidos em conversas infinitas, convoca-se a reaprender a escutar, a sentir e a musicalizar os gritos, os ecos e os silêncios de vozes potentes de uma literatura que têm transgredido e resistido no tempo e no espaço para encantar, comunicar e enunciar diferentes tempos, lugares, sujeitos e compreensões.

Nas poéticas orais, caracterizadas pela movência e pelo nomadismo, no enlace entre literatura e linguagem está, no estatuto ficcional, a inscrição de práticas estéticas que anunciam uma literatura cujos modos discursivos conformam-se como espaço sem lugar, um mundo aberto de possibilidades, onde tudo pode acontecer. Assim, à luz do adágio blanchotiano, a literatura é uma experiência extrínseca, que não se prende às verdades absolutas, às aferições e às comprovações, especialmente devido ao fato de estar assentada numa linguagem aberta, que fala por si, livre de significados fixos, ordens ou regras, mesmo porque, na literatura, as palavras se mostram não pelo que significam e pela intencionalidade imediata, mas pelas possibilidades e sugestões, imagens despertadas, sonoridades que perambulam desnudas, dança rítmica e ambiguidades que estimulam.

Em face do exposto, amalgamam-se os estudos da linguagem e da literatura, pelo que sempre despertaram enorme interesse e fascínio sobre os seres humanos, manifestando as reflexões em torno das enunciações linguístico-literárias, inquietos desde os primórdios. Por conseguinte, em meio à dinâmica da construção do

conhecimento linguístico-literário, que foge à linearidade e ao ordenamento puro e simples, encontram-se produções de diferentes épocas e contextos, com muitas leituras, linhas investigativas, concepções e teorias de amplo espectro. Nesse percurso, serão mais que necessárias revisitações, transformações, redirecionamentos, acréscimos e refutações, pois que são comuns entendimentos e análises que propõem que essas duas áreas, dos estudos da linguagem e da literatura, estejam como que desconexas e/ou deslocadas.

No entanto, essa compreensão tende a localizar a literatura na exterioridade da Linguagem, como se fosse da ordem da mera criação, alheia ao que acontece no mundo. Esse pensamento, infelizmente, está presente no cenário atual, visto que muitas instituições, inclusive de Ensino Superior, mantêm os estudos separados, encastelados e isolados, como sinalizam Araújo e Boëchat (2019, p. 231), dado que a maioria dos Programas de Pós-Graduação “das universidades brasileiras mantém os domínios separados: de um lado, os Estudos Literários e, de outro, os Estudos Linguísticos”.

Tal problemática não é uma discussão recente, até porque alguns estudiosos, no século XX, elaboraram determinadas sinalizações para as interfaces, diálogos e conexões possíveis entre a literatura e a linguística. Barthes (1968), por exemplo, alega que publicou muitos trabalhos tecendo considerações relevantes sobre a relação de convergência entre esses dois campos, aproximando-os pela via da criação literária, de conceitos teóricos e de procedimentos metodológicos.

Linguística e Literatura: esta aproximação parece-nos atualmente bastante natural. Não será natural que a ciência da linguagem (e das linguagens) se interesse por aquilo que é incontestavelmente linguagem, a saber, o texto literário? Não será natural que a literatura, técnica de certas formas de linguagem, se volte para a teoria da linguagem? (Barthes, 1968, p. 91)

Incitados por tais questões, inerentes ao cenário cultural contemporâneo e considerando o objeto de estudo, a literatura oral que se corporifica no seio da linguagem e da literatura, delineia-se como objetivo, nesta seção, discutir as relações e os ângulos convergentes entre linguagem e literatura, ponderando quanto esses campos do saber dialogam acerca de lugares enunciativos. Para tanto, será necessário empreender uma breve explanação dos processos e dos percursos dos modelos epistêmicos, concepções e arcabouços teóricos que podem ter contribuído para o entendimento de que essas áreas deveriam ser estudadas separadamente e

arquitetadas de maneira isolada. Isso posto, não se peticionou uma análise pormenorizada dessas concepções e teorias.

Por outro lado, ambiciona-se visibilizar um panorama sobre como se deu a construção dessas áreas do conhecimento ao longo do tempo, que permita refletir sobre os possíveis motivos que contribuíram para o entendimento de que os estudos da linguagem e da literatura se constituem como polos desarticulados e como essas construções epistêmicas cooperaram com a invisibilidade, o não-lugar e o apagamento da literatura oral na historiografia das teorias linguísticas e literárias.

2.1 Os Estudos da Linguagem e da Literatura na Antiguidade Clássica: o espaço da representação

De início, nota-se que, embora só tenham sido amplamente divulgados no final do século XVIII, estima-se que os primeiros registros sobre os estudos formais da linguagem datam do século IV e VI a.C., realizados na Índia, com a Gramática do Sânscrito, também conhecida como Gramática de Panini, em virtude de a elaboração ser atribuída ao sábio da religião hindu, Panini⁹. Segundo Renou (1940), em *Durghata vrtti de Saranadeva*, há, na Gramática de Panini, dez autoridades, das quais não se tem nenhuma informação ou estudo. Aparecem apenas a menção genérica dos *prâncah* (orientais) e dos *udañcah* (setentrionais); o termo *pûrvasûtra* em *Patañjali*. São apenas tratados pré-paninianos.

O objetivo central do trabalho de Panini era promover um estudo gramatical a partir de uma descrição minuciosa, amparada em regras gramaticais sistemáticas para garantir que as estruturas sonora e linguística fossem bem utilizadas nos textos e nas canções sagradas. Por conseguinte, a gramática indiana oferece uma teoria complexa em relação aos sons e à articulação dos sons, como também a ligação deles com a significação “[...] espantosa [...] pela precisão das formulações que tanto se referem à organização fônica como à morfologia da língua sânscrita” (Kristeva, 1969, p. 124).

Pelo que se observa, essas primeiras incursões no campo da linguagem se detinham apenas em questões formais, referindo-se aos elementos constituintes da

⁹ Panini teve uma longa linha de predecessores que já se debruçavam sobre os estudos da língua sânscrita, mas que, até então, se encontravam apenas na modalidade oral.

língua hindu, em particular ao sânscrito, tido como a língua perfeita, refinada, uma vez que se tratava da língua falada pelos reis, sábios, ministros, generais e brâmanes de grau elevado. Faz lembrar que já havia uma aproximação dos Estudos da Linguagem com a literatura produzida naquele período, visto que, como descrito por Kristeva (1969, p. 122), “[...] foi essa decifração da poesia que já não se falava que deu origem à gramática de Panini e a toda a linguística indiana”.

No entanto, nota-se que a concentração desses estudos que culminaram na gramática indiana restringia-se a efetivar uma descrição gramatical da estrutura da língua sânscrita. De todo modo, a literatura apareceria como ponto de partida para se estabelecer uma conexão com a linguagem, evidenciando a relação com a religião, mais precisamente, com os textos sagrados. Por essa razão, “o homem e a linguagem são implantados como um espelho que reflete um exterior” (Kristeva, 1969, p. 122).

Posteriormente, exprime-se que, na Grécia, surgem as discussões que abordam aspectos linguísticos, literários e filosóficos que influenciaram e influenciam, até na contemporaneidade, os estudiosos das ciências da linguagem e da literatura. Na visão de Kristeva (1969), por exemplo, essa influência e legado dos gregos, cujos princípios, conceitualizações e fundamentos dos estudos da linguagem e da literatura serviram de base, passaram por aperfeiçoamentos e releituras, percebidos por várias teorias e pela sistematização linguística e literária ao longo de muitos séculos.

Nessa conjuntura, os estudos clássicos da linguagem, apesar de serem desprovidos da visão científica, tal como a concebemos atualmente, abarcam análises fecundas sobre a linguagem, a partir de reflexões filosóficas que se baseiam na lógica, numa visão pautada pela semelhança e pela representação, uma vez que tem no seu prisma a compreensão de que o vocábulo equivale ao conhecimento do real e da verdade condizente das coisas.

O que o pensamento clássico faz surgir é o poder do discurso. Isto é, da linguagem na medida em que ela representa – a linguagem que nomeia, recorta, combina, articula e desarticula as coisas, tornando-as visíveis na transparência das palavras. (Foucault, 2002, p. 428)

Seguindo nessa linha de diálogo, pontua-se que, como os estudos da Antiguidade Clássica, no que se refere às Ciências da Linguagem compreendem um

período extenso, acomodaram numerosas contribuições, tanto no campo da linguagem quanto no da literatura. Num primeiro momento, por volta do século IV a.C., mediada pela concepção dominante, a palavra era imaginada como expressão do pensamento, como se fosse uma imagem exata do mundo, um simulacro (cf. Platão, 1997). Dentre os estudiosos que merecem destaque nesse período, por se debruçarem sobre questões literárias e da linguagem, estão as reflexões dos filósofos Platão e Aristóteles, também chamados de mestres da retórica, os quais concebem a linguagem, em primeira instância, como representação das coisas e, essencialmente, do pensamento.

Logo, para Platão (1997, p. 414), a linguagem é um “simulacro das coisas pela voz, o nome por meio das letras e das sílabas, uma maneira de apoderar-se do ser das coisas, de maneira a imitar a essência”. No que tange aos estudos de Platão (1972), nota-se que se caracterizam por uma multiplicidade de questões, desde as investigações e os aprofundamentos mais densos, relacionados com os nomes e os respectivos significados, no desejo de se compreender qual a origem da linguagem e quais as relações entre as palavras e as coisas representadas, até a prática da oralidade.

Comumente, o que se observa é que as interrogações platônicas em torno da linguagem se guiavam, principalmente, para o debate sobre o caráter convencional e o natural da linguagem. Num dos mais conhecidos escritos de Platão (1997), o diálogo *Crátilo*, o filósofo propõe a relação entre a justeza dos nomes e a concepção do mundo das ideias. Logo, advoga que a linguagem é constituída de duas propriedades, tanto a natural quanto a convencional.

Diante da complexidade dessa questão, infere-se que tal controvérsia reaparece, *a posteriori*, sob diferentes nomenclaturas e roupagens, em diversos momentos dos estudos da linguagem. Para além dessa teia de ampliações acerca do caráter da linguagem, outro ponto de destaque nas reflexões platônicas são os estudos da poética e da linguagem poética, incluindo-se as análises acerca do estudo dos ritmos, uma vez que Platão (1997 *apud* Compagnon, 2010, p. 19) “[...] se interessava pelas categorias gerais ou mesmo universais, pelas constantes literárias contidas nas obras individuais (a *Ilíada*, o *Édipo Rei*), que eram como ilustrações de categorias gerais”.

No que condiz a esse aspecto, registra-se que a literatura ocupava espaço expressivo no cenário cultural daquela sociedade. Mesmo antes da escrita alfanumérica, já havia um amplo repertório literário, produzido e reproduzido, inicialmente pela oralidade e composto de poesias – feitas para serem cantadas ou recitadas, na maioria com acompanhamento musical –, referidas aos mitos e às lendas, geralmente, falando de deuses e heróis, baseados na memória ou em narrativas dos eventos históricos, com especial destaque para a *Ilíada* e a *Odisseia*, atribuídas a Homero, oriundas de narrativas da tradição oral.

No que se refere à literatura, para os gregos antigos, Gentili (1952, p. 5) tece considerações a respeito das diferenças entre as concepções daquela época com as desta era. Para os gregos antigos, a poesia era apreciada como um elemento essencial do cotidiano, sendo parte indissociável das atividades humanas e da realidade social, não somente uma manifestação artística, puramente circunscrita aos rigores melódicos, estilísticos e formais.

Frente a essa obliquidade, na obra *A República* (370 a. C.), Platão (1997), além de discutir sobre a política, a justiça, a educação e a imortalidade da alma, desenvolve significativas proposições em relação à poética. A qual, para o filósofo, seria materializada por meio da *mimese*, quando fala pela voz de uma das personagens ou pela *diegese*, quando discursa com a própria voz. Além disso, adverte-se quanto à amplitude da linguagem poética, ressaltando que se apresenta não apenas na poesia ou nas artes de uma forma geral (escultura, pintura, música e dança), mas também na relação entre o mundo material e as formas eternas, isto é, na relação entre língua e realidade.

A arte, para Platão, nos diálogos socráticos, insere-se no contexto da vida do cidadão e não se separa da vida, nos efeitos morais e políticos; envolve o ser na educação moral e política; é análoga às circunstâncias da vida do cidadão. Platão quer a arte para a educação do cidadão. (Marchezan, 2010, p. 11-12)

Em meio a essa densidade de possibilidades, Platão (1997) se enviesa por questões pragmáticas, a fim de captar a literatura como *mimese* da realidade, como espelho carregado de alegorias simbólicas potentes para educar, o que, mais adiante, por meio dos estudos de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), mais exatamente, na conhecida *Poética* (335 a.C.), recebe significativos acréscimos. Nessa obra, Aristóteles (1993) tem como ponto central sistematizar as formas estéticas dos

gêneros literários produzidos até então. O filósofo sistematizara os gêneros literários produzidos na época em três classificações: líricos (palavra cantada), épicos (palavra narrada), dramáticos (palavra representada), subdividindo este último em tragédia e comédia. Em síntese, para Aristóteles (1993, p. 25), “os gêneros poéticos se dividiram em diferentes espécies, consoante o caráter moral de cada sujeito imitador”. Sob essa esfera de classificações do fazer literário, o filósofo estabeleceria hierarquias quanto à relevância dos gêneros.

Segundo Compagnon (2010), os estudos aristotélicos da poética enfatizam, sobretudo, o gênero épico e o dramático, pois considera como primordial a existência de alguns elementos para a definição do fenômeno poético, como as funções imaginativa, imitativa e ficcional. Por essa razão, o pensamento aristotélico resguarda o gênero lírico a um segundo plano, tendo em vista que, ao se expressarem, predominantemente na primeira pessoa, os poetas deixam a subjetividade como ponto central, não havendo lugar para a ficção, para a verossimilhança. Logo, o gênero lírico, é classificado por Aristóteles (1993) como um gênero menor, sem grande valor.

Consequentemente, entende-se que os estudos platônicos e aristotélicos, acerca da criação literária, cada um à sua maneira, segundo seus recortes e metodologias, constituíram-se como marcos referenciais para outros estudos que se desenvolveram ao longo da história dos estudos da literatura. Quanto a Aristóteles, segundo Neves (1981), pontua-se uma extensa produção que mantém a linguagem como objeto de investigação.

[...] a linguagem merece a atenção de Aristóteles. Ele define a natureza do *logos* (Política) e examina a função em vista de uma concepção ontológica (Categorias), e lógica (da interpretação). Distingue, também, uma função prática da linguagem e abre um campo específico para o exame das *léxis*, a elocução Retórica e Poética. A atenção à *léxis* evidencia o significante, mas fica sempre em primeiro plano a eficiência da comunicação, garantida pelo conveniente uso dos recursos de elocução. (Neves, 1981, p. 57)

Na esteira dessa análise, Aristóteles (1993 *apud* Kristeva, 1969, p. 160) se encaminha para o entendimento de que a linguagem é resultante de uma convenção, conquanto “[...] não é encarada a partir das noções, mas das noções e das definições”. Mediante tal prisma, o filósofo delineia pontos sobre o suporte biológico da função linguística, a partir da qual examinará os diferentes sentidos e

órgãos. Além disso, estuda a retórica, na qual analisa a *léxis* da arte retórica: a composição, os recursos de linguagem, o estilo e os defeitos.

Por essa razão, Aristóteles (1993) investiga as categorias de pensamento e as linguísticas. Nesse aspecto, amplia o quadro proporcionado por Platão, referente à divisão nome-verbo, o que, atualmente, se conhece sob a nomenclatura das classes gramaticais ou das classes morfológicas, adicionando uma terceira classe, a conjunção que, naquele momento, incluía diferentes classes: artigos, pronomes, preposições *etc.*

Seguindo as discussões históricas das Ciências da Linguagem, no contexto da Antiguidade Clássica, para além de Platão e Aristóteles, encontram-se as contribuições dos estoicos, discípulos de Zenão de Eleia (490 a.C. e 485 a.C.), É daí que surge o embrião da concepção de que, nas malhas da linguagem, existe o significante e o significado, teoria que, *a posteriori*, será aprimorada por Saussure, por meio das conhecidas dicotomias, *signifiant* e *signifié*. Ademais, está o fato de os estoicos darem relevância ao contexto para a construção do significado, dado que, “[...] os significados das palavras não existem isoladamente e podem variar de acordo com a situação contextual” (Robins, 1979, p. 17).

Nesse ínterim, salienta-se o trabalho dos filólogos alexandrinos, os quais desenvolveram princípios de abordagem de textos, restaurando os textos originais de autores antigos. Lyons (1979, p. 9), por exemplo, afirma que tal fato se deve ao contexto da época, já que existiam muitos manuscritos corrompidos. Assim, os filólogos iniciaram a comparação de uma mesma obra em diferentes manuais, com o objetivo de chegar o mais próximo dos originais. Robins (1979) sinaliza que os alexandrinos estabeleciam, nos estudos, o vínculo entre linguagem e literatura, posto que os interesses na linguagem partiam, especialmente, dos estudos literários, destacando-se os estudos homéricos.

Muitos pesquisadores da história da linguística consideram que uma das contribuições desse período foi a produção do primeiro manual de gramática – *Téchné grammatiké*, de Dionísio da Trácia (século II a.C.), o qual se centrava no anseio de favorecer “o conhecimento prático do uso linguístico comum aos poetas e prosadores” (Robins, 1979, p. 24). Essa gramática propiciava “[...] as raízes eminentemente literárias, que a distanciavam completamente da língua no processo comunicativo” (Roma; Heine; Soares, 2020, p. 342). Considera-se que se tratava “de

um estudo que, pelas condições do surgimento, se limita à língua escrita, especialmente, do passado, mais especificamente, à língua literária grega” (Neves, 2002, p. 49). Dessa forma, os gramáticos alexandrinos adotaram como ideal de excelência a língua literária grega, baseada nas obras dos renomados escritores da Grécia Antiga. Logo, para se ter o domínio da língua, era imprescindível seguir os moldes da língua escrita literária, catalogada na gramática.

Soma-se, ainda, o fato da tradição gramatical dos antigos gregos serem marcas do Ocidente, sobretudo no que se refere à prescrição de regras e normas, tal como a teoria dos gêneros literários, proposta por Aristóteles. Em conformidade com estudiosos da teoria literária, essa nomenclatura vigorou até o advento do Romantismo, quando “[...] um deslocamento ocorreu ao longo do século XIX: os dois gêneros, a narração e o drama abandonavam cada vez mais o verso para adotar a prosa [...]” (Compagnon, 2010, p. 32), e a literatura passa a ser concebida a partir das relações da Nação com sua história.

2.2 Da Idade Média ao Renascimento: a Linguagem como jogo das semelhanças redobradas

Retomando as incursões históricas dos estudos da linguagem e da literatura, encontra-se, na época do Império Romano (27 a.C. - 476 d.C.), uma enorme preocupação com a prescrição da unidade linguística, sendo imposto o latim como a língua oficial dos documentos escritos ou, como destaca Lyons (1979, p. 14), “o latim não era apenas a língua da liturgia e das Escrituras, mas também a língua universal da diplomacia, da erudição e da cultura”. Todavia, devido a questões de ordem social, política e cultural, o desenvolvimento da leitura e da escrita estava restrito às elites, prevalecendo majoritariamente a linguagem oral, mesmo havendo uma diversidade de línguas locais.

Nesse cenário, surgem ampliações para além da transposição das teorias e concepções gregas, a mencionar os estudos do gramático Lucrécio (91 a.C. - 57 d.C.), que acrescenta aos estudos da linguagem a teoria do conhecimento materialista. O enfoque está centrado em explicar o pensamento por simulacros compostos por átomos.

As palavras não são entendidas indecomponíveis [...], mas como reuniões de átomos significantes, fônicos e escriturais, [...] e esta relação constitui uma infraestrutura significativa da língua que se funde com os elementos em relação ordenada do mundo material. (Kristeva, 1969, p. 175-176)

Para demonstrar tal concepção, Lucrécio (91-57 a.C. *apud* Kristeva, 1969, p. 175) emprega a linguagem poética, uma vez que a função poética propicia uma “manifestação nítida da correspondência entre a coisa material e a substância fônica da linguagem”. Entretanto, o objetivo não é fazer uma análise, propriamente literária. Nesses estudos, não se apresenta nenhuma análise de sentido, estrutura e métrica. A opção pela linguagem poética é um pretexto para que o gramático exponha a teoria e as concepções acerca da linguagem.

Outro nome que sobressai nesse período é o de Elio Donato (século IV d.C.), gramático latino, que, para fins didáticos, produz a *Gramática Normativa Latina Arte Menor*. Essa obra era composta por duas partes: a primeira consistia dos oito elementos do discurso, elaborada por meio de perguntas e respostas, dirigindo-se aos que desejavam iniciar os estudos da gramática; a segunda centrava-se na métrica, na descrição fonética e nos traços estilísticos dos referenciados autores da época (Kristeva, 1969). A respeito desse fato, o autor assinala que os cenários religioso, social e político de Roma, dominados pelo cristianismo, foram decisivos para o favorecimento dos estudos gramaticais, com objetivos didático-pedagógicos, a partir de autores eruditos como Cícero e Virgílio.

Já na Idade Média, há uma profusão de produções literárias e boa parte delas, efetivamente, relacionadas com a prática da oralidade, devido às questões socioeconômicas e culturais; sem impressão em linotipagem, as obras, geralmente, eram manuscritas em pergaminhos e reduzidas a poucos exemplares. Além disso, a difusão da leitura e da escrita eram limitadas a uma diminuta parcela da sociedade, o que fazia com que prevalecesse o hábito da leitura coletiva em voz alta. Logo, o texto literário medieval era feito para ser ouvido e não lido (cf. Kristeva, 1969).

Relacionado com esse contexto, Zink (2006, p. 80) argumenta que a obra medieval, “pelo menos até o século XIV, só tem existência plena quando sustentada pela voz de um artista, quando atualizada pelo canto, recitação ou leitura em voz alta”. Mesmo diante desse cenário de vastas produções literárias, observa-se que os estudos voltados à literatura na Idade Média aparecem num diálogo tímido com os

estudos gramaticais. Mais comuns são os estudos de suporte para as questões direcionadas, na maioria das vezes, à métrica, ao estilo e à fonética.

Só mais tarde, na Modernidade, é que essa literatura instiga a atenção de muitos pesquisadores e é aceita sob diferentes aspectos, como objeto de investigações mais profundas, densas e performativas (Zink, 2006). Quanto aos estudos, estritamente voltados à linguagem, prova-se o surgimento de várias gramáticas, as chamadas *Gramáticas Especulativas*, cujas bases teóricas, ancoradas em posições metafísicas sobre a estrutura fundamental da realidade, emergiam das discussões entre realistas e nominalistas (Kristeva, 1969).

Esse novo paradigma afeta, diretamente, as concepções de linguagem daquela época, de tal forma que, a partir dali, “concebem o estudo da linguagem como um espelho (*especulum*) que reflete a verdade do mundo diretamente inacessível” (Kristeva, 1969, p. 195). Os realistas, por sua vez, defendiam a tese de que existiam dois tipos de organizações: os particulares e os universais.

Diante dessas ideias transpostas para a linguagem, concebe-se que a estrutura sujeito-predicado do discurso seria capaz de representar o mundo. Já os nominalistas defendiam que a existência real das coisas era apenas particular. Argumentavam que as entidades universais eram produzidas pelo sistema representacional e pela maneira como se arrazoava o mundo, sendo expresso a partir da linguagem.

Mais adiante, com o advento das ideias iluministas, inaugura-se o Renascimento; passa-se, então, a primar pela racionalidade, consequentemente, com “a imprensa, a chegada à Europa dos manuscritos orientais, o aparecimento de uma literatura que não era mais oral ou pela representação nem comandadas por elas”, a linguagem passa a estabelecer “por natureza primeira ser escrita” (Foucault, 2002, p. 53). Nessa perspectiva ainda, passará a ser concebida como manifestação da razão.

Deve-se considerar que, diante dessas mudanças que se instauram na ordem do saber a partir do século XVI, os campos linguístico e literário tomam proporções mais alargadas, haja vista que, além de se transformarem, a partir dali em objetos de ensino, a linguagem passa a ser “[...] entendida não como um episódio na história da língua, mas como uma experiência cultural global” (Foucault, 2002, p. 57).

No ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam o enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar. A metáfora do livro que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza não é mais que o reverso visível de uma outra transferência, muito mais profunda, que constrange a linguagem a residir do lado do mundo, em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais. (Foucault, 2002, p. 47)

Nesse novo paradigma, a gramática começa a ser percebida não mais como a arte do bem escrever ou do bem falar, mas como uma ciência, e a poética, como arena de possibilidades, na qual se congregam e interpenetram a descrição da linguagem poética, a prescrição de receitas normativas e as explanações teóricas, com vistas à produção de textos poéticos nos moldes clássicos. Com as novas demandas oriundas do universo didático-pedagógico, por conseguinte, houve a reformulação dos estudos da linguagem e da poética que, a partir de então, passam a ser direcionados para os princípios básicos do empirismo.

Desse modo, diante do olhar humanista, os estudos debruçavam-se, preponderantemente, nas questões de uso, primando pelas estruturas formais da linguagem e pela perfeição da produção poética, ressaltando a capacidade crítica de apreciação e imitação. Destacam-se, nesse horizonte, as chamadas gramáticas gerais ou racionais e os manuais de estilística, haja vista que os nomes de maior exponencial foram: Septem de Pierre Ramée ou Ramus (1515-572), Júlio César Escalígero, ou Scaliger (1540 1609), Antoine Arnauld (1612-1694) e Claude Lancelot (1615-1695).

No século XVII, Antoine Arnauld e Claude Lancelot, autores da *Gramática de Port-Royal* (1660), que tem por base o cartesianismo de René Descartes, *Discours de la méthode*, delineiam um estudo filosófico e racional da linguagem, sob o entendimento da lógica como a arte de pensar, primando por uma investigação acerca das leis da linguagem. Almejam, assim, a construção de uma gramática fundamentada na lógica, capaz de sistematizar a teoria do signo. Para tanto, a obra de ambos retoma a tríade medieval *modi essendi*, *modi signandi* e *modi significandi*, e “acentua a diferença entre *modi significandi* (signo) e orienta a gramática para uma sistematização das relações entre ambos, por consequência, das relações com o objeto” (Kristeva, 1969, p. 230).

Dessa forma, a *Gramática de Port-Royal* se constitui como um referencial de ruptura para com os modelos das gramáticas anteriores e para com as concepções e teorias dos estudos da linguagem promovidos até então. Por se tratar de um trabalho que estuda a linguagem a partir de uma perspectiva racional do uso e das regularidades do uso da língua, trazendo o conceito de signo como espelho do pensamento, aberto às múltiplas possibilidades, distancia-se das ideias que se limitavam a investigar o que representavam os enunciados somente no nível frasal.

Quando a Lógica de Port-Royal dizia que um signo podia ser inerente àquilo que ele designa ou dele separado, mostrava que o signo, na idade clássica, não é mais encarregado de tornar o mundo próximo de si e inerente às próprias formas, mas, ao contrário, de estendê-lo, de justapô-lo segundo uma superfície indefinidamente aberta e de prosseguir a partir dele o desdobramento sem termo dos substitutos com os quais se pensa. (Foucault, 2002, p. 84)

A partir de tais mudanças epistêmicas, essa gramática é considerada por estudiosos da área como precursora das demais, posto que o desenho teórico servirá de base para estudos contemporâneos. Desse modo, “a gramática já não é um inventário de termos ou de correspondências formais de construções, mas um estudo das unidades superiores – juízo e raciocínio” (Kristeva, 1969, p. 230).

Sobre esse aspecto, Foucault (2002) considera que, a partir do século XVII, quando o sistema dos signos se tornou binário, surgiu a representação reduplicada, ocorrendo o aceno decisivo para o desaparecimento da linguagem e da substituição por uma suposta transparência discursiva, já que a partir do enlace entre semelhança e signo, conhecer é interpretar e decifrar os signos que cobrem o mundo. Nesse sentido, Foucault (2002) declara que se até o século XVI significante e significado estavam ligados a uma ideia de semelhança, a partir do Renascimento, a semelhança é repelida para os confins do saber, do lado das mais baixas e humildes fronteiras. Lá, integra-se à imaginação, às repetições incertas, às analogias nebulosas, fazendo surgir a teoria dual do signo que assinala o desaparecimento da linguagem e a substituição por uma suposta transparência discursiva, dado que o signo se constituirá sob a condição de manifestar a relação que o liga àquilo que significa.

Nesses termos, Foucault (2002, p. 88) sustenta que esse sistema binário da teoria do signo implicaria ao menos “três elementos perfeitamente distintos: o que era marcado, o que era marcante e o que permitia ver nisto a marca daquilo; ora,

este último elemento era a semelhança – o signo marcava na medida em que era ‘quase a mesma coisa’ que o que ele designava”. Nessa perspectiva, os signos se encontram soltos no interior da representação, a ideia joga consigo mesma, decompondo-se e recompondo-se livremente, posto que as palavras são a própria representação. A linguagem não é efeito exterior ao pensamento, mas o próprio pensamento, “a linguagem representa o pensamento como o pensamento representa a si mesmo” (Foucault, 2002, p. 107), o signo não é a coisa, mas a representação.

Em princípio, a *episteme* que rege a corrente da Idade Média até o Renascimento é regulada pelas ideias de semelhança, de similitude direta, sob o horizonte teórico de que o conhecimento do mundo é condicionado à interpretação das expressões, as quais, como numa passagem ininterrupta, assemelham-se imediatamente às coisas, como se nas formas da linguagem estivessem refletidas as configurações substanciais dos seres. Tudo bem considerado, embora houvesse uma relação de proximidade e diálogo entre os estudos da linguagem e da literatura, indica-se que há, nesse período, um enfoque maior para as questões das estruturas linguísticas. O texto literário e as leituras e análises feitas explicam conceitos gramaticais: os fonemas, os morfemas, as construções sintáticas, as disposições métricas, os traços estilísticos. Isso se deve às concepções e às bases epistêmicas que regiam o saber naquela época, já que, nesse momento, o estudo e a elaboração do sistema da língua, as regras formais da construção e a interpretação dos signos linguísticos eram as diretrizes que davam inteligibilidade às investigações.

Evidentemente, o entendimento e a consciência epistemológica de literatura, que havia ali não é tal como os concebemos na atualidade, dado que “a literatura, em consonância com a etimologia, eram as inscrições, a escritura, a erudição, ou o conhecimento das letras” (Compagnon, 2010, p. 30). Presume-se, assim, que as reflexões desenvolvidas ao longo dessa época em torno da literatura estivessem atreladas, por um lado, à recolha e à decifração de manuscritos das obras de tradição oral, visto que era “[...] preciso recolher, numa única e mesma forma do saber, tudo que foi visto e ouvido, tudo que foi contado pela natureza ou pelos homens, pela linguagem do mundo, das tradições ou dos poetas” (Foucault, 2002, p. 55).

Por outro lado, podiam tais reflexões estar centradas nos estudos normativos da técnica, voltadas à explicação do verso, das rimas e do estilo. Uma espécie de pedagogia da produção de textos poéticos, focada na prescrição de regras formais para a construção, nos moldes dos clássicos literários, sem contar que, outras vezes, a literatura e a linguagem literária eram abraçadas como pretextos para meras transcrições de normas e regras gramaticais.

A esse respeito, Castilho (2010, p. 32) adverte que a literatura e a linguagem literária não devem ser vistas de forma simplória, a ponto de terem como função a mera prescrição de regras e normas gramaticais. É preciso que não se exclua a fruição das obras literárias, possibilitando o entendimento da literatura não como uma prática mecânica de decodificação de signos linguísticos, mas como suporte para se compreender e problematizar diferentes áreas do conhecimento, tanto no campo das Linguagens como no das Ciências Humanas, Sociais, Artísticas e Culturais.

Além disso, outro viés que desperta a atenção é o fato de os estudos realizados naquele período estabelecerem como padrão a língua usada pelos prolíferos poetas, tida como língua bela e perfeita. Não obstante, há a supervalorização da escrita alfabética, cujos moldes eram os textos eruditos e literários clássicos. Essa forma de ajuizar vê nascer a “tese de que a pureza de uma língua é mantida pelo uso das pessoas cultas e corrompida pelos iletrados” (Lyons, 1979, p. 9-10). Essa tese foi incorporada ao longo da história e se mantém enraizada atualmente por meio de concepções e estatutos binaristas que primam por critérios e visões dicotômicas, classificatórias e hierarquizantes quanto às modalidades da língua e as produções, a declarar o regime valorativo e dogmático construído em torno da literatura canônica.

Foi, então, sob a matriz conceitual de valores erguidos em pares dicotômicos da tradição universal (erudito *versus* popular, literário *versus* não literário, oral *versus* escrito, real *versus* imaginário etc.) que os cânones literários foram construídos.

A fixação de cânones literários resultou do aparecimento de ensaios de interpretação da herança cultural do Ocidente, quase sempre movidos por um forte apelo classicizante, dando como resultado uma rígida hierarquização de gêneros, raças e modelos culturais, que somente será abalada pelos movimentos multiculturais de anos recentes. (Barbosa, 1996, p. 23)

Nessa literatura canônica, de um lado, encontra-se o desprestígio das produções poéticas advindas da modalidade oral da linguagem. De outro lado, testemunha-se a continuação da supervalorização da escrita alfabética e das produções enquadradas nos rigores que advêm dela, como os cânones da literatura mundial. Lógica inerente à contemporaneidade.

2.3 Do Romantismo à Contemporaneidade: Linguagem e Literatura livres da função de representar e de significar - o aparecimento do Ser da Linguagem e do Ser da Literatura

O limiar entre século XVIII e o século XIX, influenciado pelos princípios do Romantismo, pelas raízes filosóficas de Immanuel Kant e Hegel, pelo evolucionismo alemão e pelo historicismo viu emergir marcantes alterações na organização social, nos interesses culturais e na esfera científica. As ideias e os conceitos, encerrados na ordem das similaridades, das representações, da ordenação, das regularidades e da classificação hierárquica das coisas, instauravam, pois, um novo paradigma no pensamento ocidental.

Na perspectiva de Foucault (2002), era mister evidenciar-se uma nova lógica para pensar a linguagem para além da representação, um novo paradigma que apontasse para as investigações transcendentais, situadas na exterioridade da metafísica, regulamentadas pelos princípios do empirismo e do positivismo. Via-se com muito bons olhos a emergência de novos discursos, portadores de novos saberes, advindos dos campos da experimentação, capazes de dramatizar, questionar e suscitar reflexões filosóficas, éticas, históricas, políticas e sociais, bem como de provocar a problematização e a leitura do mundo e do estar no mundo.

Diante desse cenário, a literatura e a arte têm como foco uma tarefa mais minuciosa quanto aos sistemas de significação. A linguagem não mais é vista apenas sob o interesse linguístico, encarcerada, majoritariamente, nos aspectos estilísticos, mas encontra-se aberta a outros planos de significação, numa orientação epistemológica voltada à prática e aos diversos usos, nos e por meio dos quais o sujeito conhece e organiza o real.

A propósito dessa conjuntura, a partir da segunda metade do século XVIII, registram-se mudanças na compreensão da literatura, devido às influências da

crítica kantiana que designará os preceitos para a apreciação estética das obras literárias e artísticas. Com isso, a literatura, muitas vezes considerada como arte da imitação e da verossimilhança, rompe “[...] com toda definição de gêneros como formas ajustadas a uma ordem de representação” (Foucault, 2002, p. 416), para vincular-se ao belo e ao uso estético da linguagem.

Essa espécie de ritual prévio que distingue o espaço da consagração das palavras possibilita, assim, um conjunto de produções literárias que não se enquadram nos rigores técnicos prescritos, sendo negadas, excluídas, inferiorizadas e, por vezes, abolidas (cf. Foucault, 2002). Por conseguinte, o Romantismo, mais do que um movimento literário ou uma referência na história da arte, firmou-se como um movimento de contradição, trazendo oposições e ideias revolucionárias, sendo responsável por introduzir um modo inteiramente novo de realização, que alterou o estatuto da escrita literária. Isso culminou na construção de uma literatura outra, capaz de: “manifestar-se, anunciar-se, comunicar-se, eis o ato inesgotável que institui e constitui o ser da literatura” (Blanchot, 2010, p. 106).

A mudança epistêmica que acontece nesse período também se refletirá nos estudos da linguagem, deixando como legado a elaboração e a consolidação do método histórico-comparativo, desenvolvido pelos neogramáticos – filólogos que analisam a estrutura gramatical interna imanente a cada língua, por meio da comparação direta e lateral, a fim de conhecer as origens, para agrupá-las, conforme as proximidades formais encontradas entre elas. Nesse sentido, “as línguas são confrontadas não mais por aquilo que os vocábulos designam, mas pelo que as ligam umas às outras” (Foucault, 2002, p. 324).

Assiste-se, assim, ao nascimento da Linguística Comparada e da Linguística Histórica. Segundo Kristeva (1969, p. 274), “[...] a linguística do século XIX propõe a visão genealógica das línguas, que eram agrupadas em famílias, fazendo derivar cada membro de uma fonte inicial”. O ponto central das investigações feitas pelos neogramáticos residia sob a perspectiva linguístico-diacrônica, que culminou no desenvolvimento da teoria das flexões e do radical, dado que focavam na pesquisa do desenvolvimento das línguas e no processo de evolução, amparados na ordem investigativa que apontava para o entendimento de que “as línguas humanas não constituem realidades estáticas, ao contrário, a conformação estrutural se altera

continuamente no tempo. É essa dinâmica que constitui o objeto de estudo da Linguística Histórica” (Faraco, 1991, p. 10).

Com isso, surge uma nova concepção de linguagem, para além do espaço da representação e do nominalismo. A linguagem, a partir daí, desenvolve-se como ciência objetiva, adquirindo um ser próprio, fruto da ação produzida pelo sujeito. Nesse ponto, “[...] a linguagem não é um instrumento ou um produto [...], mas uma incessante atividade – uma energia” (Foucault, 2002, p. 402). Mesmo Saussure (2021, p. 46) considera que os estudos realizados pelos neogramáticos “[...] contribuíram, particularmente, para aproximar a linguística do seu verdadeiro objeto”.

Esse cenário foi decisivo para o surgimento, no século XX, da Linguística Moderna, melhor dizendo, para o nascimento da Linguística como ciência e, conseqüentemente, para o desenvolvimento de uma profusão de correntes teóricas: o estruturalismo, o funcionalismo, o gerativismo, o pós-estruturalismo, a sociolinguística, a teoria enunciativa da linguagem, a análise do discurso de linha francesa, a análise dialógica do discurso, a análise crítica do discurso etc. No século XX, ainda, a Teoria Literária se desenvolveu por meio do *New Criticism* estadunidense e do formalismo russo. Em seguida, surgiram várias correntes teóricas: “o Estruturalismo de Praga, a Fenomenologia alemã, a Psicologia genebres, o Marxismo internacional, o Estruturalismo e o Pós-estruturalismo franceses, a Hermenêutica, a Psicanálise, o Neomarxismo e o Feminismo” (Compagnon, 2010, p. 16).

No século passado, segundo Foucault (2002), a *episteme* moderna, a partir de um contexto histórico, filosófico e cultural bem distinto dos anteriores, caracteriza-se por um alargamento epistemológico nas Ciências Humanas, tendo como objeto o homem – ser que vive, fala e produz. Esse alargamento faz emergir um panorama de possibilidades, especificamente, porque esse ser é considerado duplo empírico e transcendental, pois que busca, incansavelmente, dominar o mundo em que vive, ao mesmo tempo em que deseja compreender e explicar tudo que existe nele.

Inevitavelmente, a linguagem é um elemento central nessas concepções, devido ao caráter imanente, isto é, inerente ao homem. Por meio dela, o homem pode significar, interagir, comunicar e construir universos simbólicos na dinâmica social de interseções e articulações entre a subjetividade, o passado, o outro e a coletividade que o circunda. Ou, como afirma Benveniste (1976), o homem está na

língua, a linguagem é um fato humano e está no homem tanto quanto a interação por meio da vida mental e cultural.

Nessa esteira, surge a obra póstuma de Ferdinand de Saussure, intitulada *Cours de Linguistique Générale* (CLG), organizada por Charles Bally (1865-1947) e Albert Sechehaye (1870-1946), publicada em 1916. Essa obra é vista como responsável por uma nova noção, a qual vê a língua como sistema, por meio das conhecidas dicotomias: paradigma-sintagma, língua-fala e sincronia-diacronia. A teoria saussureana exerce enorme influência sobre os estudos linguísticos posteriores, notadamente, a partir da segunda década do século XX, quando diversas investigações se basearam nos seus princípios metodológicos.

Referente a esse aspecto, Flores (2016, p. 79) considera que a leitura das obras de Saussure “[...] deu origem a uma série de possibilidades teórico-metodológicas para a linguística, e o dito estruturalismo é o melhor exemplo disso”. Ao se abrir essa gama de possibilidades teórico-metodológicas, não se pretende afirmar que surgiram apenas abordagens confirmando e/ou seguindo *stricto sensu*, as ideias do linguista genebrino, mas afirma-se que deram origem a muitas abordagens que reformularam, modificaram ou até mesmo se opuseram a elas.

Sendo assim, o *efeito Saussure*, usando os termos de Faraco (2016), norteia o surgimento de novos estudos, como: a Fonologia Estrutural, a Semiótica Narrativa e a Semiologia, repercutindo nas articulações entre a linguagem e outros campos do saber; na visão de Kristeva (1969, p. 310), por exemplo, dali em diante, “o estudo da linguagem ultrapassa largamente os quadros da linguística, e a análise é empreendida por meios se não inesperados, pelo menos radicalmente novos”. Por isso, citam-se a Antropologia, a Sociologia, a Psicanálise e a Literatura como mediações importantes.

Em vista do exposto, indica-se que, apesar de, geralmente, ser reconhecido pelas descobertas no campo da Linguística, a ponto de ser considerado “o pai da Linguística Moderna”, o estudo de Saussure não se restringe ao *Curso de Linguística Geral*. As incursões intelectuais do linguista evidenciam a presença de estudos literários significativos, embora pouco investigados, referindo pesquisas

sobre as lendas germânicas chamadas de Nibelungos¹⁰, além dos famosos anagramas.

Com as produções anagramáticas, por sua vez, Saussure investiga as combinações fônicas que figuram nos versos saturninos, em textos gregos e latinos de períodos distintos e de autores diversos, revelando as palavras-tema, um dos pilares para a comprovação do fato anagramático. Frente a isso, elabora-se uma série de pressupostos quanto à ordenação e à composição poética em torno de um tema, para, então, se definir o conceito de anagrama e de hipograma.

Diante da complexidade desse processo, nota-se que as pesquisas anagramáticas saussureanas se centram, predominantemente, nas questões formais da poesia, devido à necessidade de vincular as análises aos preceitos científicos e às inspirações por analisar os pontos estruturais da língua. No entanto, as apreciações vão além de uma simples análise poética tradicional, visto que há uma apreciação das leis internas que regem a estrutura composicional da poética.

Nesse sentido, Starobinski (1974, p. 19), um dos principais estudiosos do tema, relata que, nessas análises: “Saussure pensou num texto sob o texto, num *pré-texto*, no sentido lato do termo”. Portanto, essa linha de diálogo entre os estudos da linguagem e da literatura, mesmo que desenvolvida sob influências de bases estruturais registradas nos estudos do formalismo russo, a partir do Círculo Linguístico de Moscou¹¹ (1915-1924), impulsionou o estruturalismo e a escola semiótica russa.

Dentre as produções desses grupos, merecem destaque os estudos de Jakobson, no que se referem à linguagem e à diversidade das funções, à fonologia e à poética. As produções partem do entendimento de que a língua é um instrumento de comunicação, logo, para se abarcar a linguagem, observam-se as funções linguísticas e os elementos organizadores do texto e do discurso.

Para tanto, Starobinski (1969, p. 34) referencia o caráter multifacetado e complexo que compõe a linguagem: “A linguística interessa-se pela linguagem em

¹⁰ *A Canção dos Nibelungos* e *A Saga dos Volsungos* são dois dos mais importantes livros do ciclo de narrativas sobre o herói Siegfried (Sigurd). O primeiro é uma epopeia cortesã que foi escrita em uma sociedade cristã que rejeita o paganismo, enquanto o segundo é uma obra arcaica (*fornaldarsaga*) que propicia muitos elementos da religiosidade nórdica pré-cristã (cf. Pereira, 2008).

¹¹ Movimento que reuniu vários estudiosos de literatura e da *Проверка пределов поэтики, ориентированной на работу* (OPOIAZ) – Sociedade de Estudos da Linguagem Poética (Petrogrado, 1914-1923).

todos os aspectos – pela linguagem em ato, pela linguagem em evolução, pela linguagem em estado nascente, pela linguagem em dissolução”.

Partindo desse olhar amplificado em que devem operar as Ciências da Linguagem, Jakobson (1974) elabora, então, por sua vez, a conhecida teoria das funções da linguagem, na qual descreve de forma esquemática os elementos da comunicação (emissor-locutor, receptor-destinatário, referente-assunto, mensagem, canal e código). Propõe, a partir do elemento da comunicação, que a linguagem exerce uma das seguintes funções: expressiva, poética, conativa, referencial, metalinguística e fática.

Outro ponto que merece destaque nesses estudos é a construção do conceito de literariedade, por meio do qual assinalam-se as marcas e as formas de organização linguística que conduzem um texto a ser considerado literário ou não-literário. Encontram-se ainda, nos estudos de Jakobson, as produções acerca das leis que regem os temas folclóricos e literários. Dentre as investigações que envolvem o tema, sobressai o ensaio: *O folclore como forma específica de arte*, de 1929, produzido em parceria com o folclorista Piotr Bogatyriov. Nesse texto, os autores reconhecem o caráter interdisciplinar da literatura oral e a relevância como produção artística e cultural da tradição popular que se produz, reproduz e se altera na coletividade, a cada repetição.

Diante disso, definem as fronteiras entre o folclore e a literatura, delimitando os limites entre a oralidade e a escrita, partindo das concepções saussureanas de *langue* e *parole*. Para tanto, Bogatyriov e Jakobson (2006) estabelecem que, assim como a *langue*, a obra folclórica é interpessoal e existe somente em potencial quando se socializam e se tornam fatos da *langue* – como consequência do folclórico. Da mesma forma, atuam os produtores da *parole* em relação à *langue*, quanto mais essas neoformações individuais na língua – igualmente no folclore – corresponderem às exigências do coletivo e anteciparem a evolução natural da *langue* – bem como do folclore.

No entanto, apenas a partir dos estudos de Roland Barthes, Michel Foucault e de Mikhail Bakhtin, este último com a teoria dialógica do discurso, é que se registra, de forma efetiva, uma aproximação maior entre os estudos da linguagem e da literatura, para além das dicotomias já tão discutidas e da conhecida divisão entre os departamentos das Faculdades de Letras e dos Programas de Pós-graduação

existentes. Com esses autores, parte-se do pressuposto, largamente, discutido por vários linguistas e teóricos da literatura de que a Ciência da Linguagem e das Linguagens se interessa por aquilo que é, incontestavelmente, linguagem, ou melhor, por uma Ciência do Discurso, como proposto por Barthes (1977).

Não obstante, pensar nessa perspectiva linguístico-literária tem foco em uma dimensão discursiva, para além da materialidade e das formas fechadas das estruturas, pois implica avaliar uma dimensão capaz de estabelecer elos entre a forma material e os elementos semântico-axiológicos. Desse modo, sentimo-nos provocados a analisar em que medida a teoria literária se volta à teoria da linguagem, discutindo possíveis irradiações e contribuições mútuas entre a linguística e a literatura.

De acordo com Foucault (2002), por exemplo, uma aproximação como essa foi plausível a partir da segunda metade do século XX, quando então se historicizou, propriamente, um olhar para a exterioridade e a linguagem como atividade evolutiva incessante e mutável, capaz de entender a constante sincronia com as transformações vivenciadas pelos falantes. Consequentemente, as interrogações se ampliaram: o que se fala? Por que se fala? Para quem se fala? Como se fala? O que se entende sobre o que se fala? Quais são as significações que se produzem a partir do que se fala?

Esses movimentos interrogativos são decisivos para o entendimento da linguagem como um *lócus* enunciativo-discursivo. Afinal, é na linguagem que se expressam, compõem-se as ideias e os pensamentos, explicitam-se as dúvidas e se tangenciam os mundos. Os atos enunciativos carregam, pois, acentos avaliativos, posições semântico-axiológicas, marcas e representações que refletem e refratam o modo de ser e de conceber o mundo. Ou, como recomenda Stam (2000, p. 26), “é imperativo pensar que [...] cada enunciado concreto, seja prático ou poético, é um ato social, no fundo um evento histórico, mesmo infinitesimal”.

Por conseguinte, o objeto dos estudos da linguagem não será jamais a linguagem isolada do homem, mas a linguagem produzida por esse ser constituído por um complexo universo simbólico, situado temporal, espacial e axiologicamente. “[...] esse ser que, do interior da linguagem pela qual está cercado, representa-se ao falar, o sentido das palavras ou das produções que enuncia” (Foucault, 2002, p. 488).

A partir desses horizontes, novos caminhos são abertos, possibilitando-se conceber a linguagem como um espaço multifacetado e único, extrapolando os princípios da taxonomia, como espaço de fronteira, fazendo dialogar com os diversos campos da atividade humana. Nesse prisma, a literatura se amplia para lá dos modos da representação, única referência do mundo real, para ser a apresentação de si como um mundo aceitável e diversificado, tendo em vista que cada escritor, poeta e contador de histórias possui uma maneira diferente de se adaptar ao mundo por meio da linguagem.

De tal modo, teóricos como Barthes (1989), Foucault (2002), Derrida (2004), Blanchot (2010), Volóchinov (2019), Bakhtin (2020) e Rancière (2021), para se aludir a alguns nomes, trazem discussões sobre a existência de implicações semióticas e discursivas entre a linguística e a literatura. De acordo com Derrida (2004), menciona-se uma conjunção linguístico-literária, nos limites ou não dos cânones literários, principal objeto de estudo dos teóricos da Antiguidade até a Contemporaneidade, para buscar, no cerne dessas investigações, literaturas atemporais, literaturas das minorias e da diferença. Além disso, o foco de tais estudos não é apenas o aspecto formal ou a estrutura linguística, mas, o conteúdo, a expressão semiótica, que deriva de diferentes textos, gêneros e enunciados.

São postos na centralidade dessa cena epistêmica personagens, por vezes emudecidas, lugares e espaços diversos, isolados e distantes das metrópoles. Tais personagens são convidadas a protagonizar essas tramas, mediante vozes sociais outras, polifônicas, de distintos grupos e sentimentos de pertença, que, até então, estavam na exterioridade, na contramão, na invisibilidade dos estudos e das teorias linguístico-literárias. Doravante, esse novo paradigma evoca e dialoga com uma diversificada rede de enunciações, discursos ávidos por ocupar o espaço, de fato e de direito, nos estudos da linguagem e da literatura.

A contar desse momento, tais análises apontam para a urgência de se subverterem ideias simplistas, enclausuradoras, isoladas e reducionistas que se têm da linguística e da literatura; abandona-se, assim, a busca obstinada pela ordem organizacional, pela pura dialética das coisas, posto que, na linguagem, a palavra literária não é da ordem da aferição e da comprovação, mas da possibilidade e da sugestão. Como afirma Blanchot (2010), a linguagem, principalmente, a palavra

literária, desamarra-se de toda e qualquer certeza para se entregar por completo ao nada e ao vazio, ao porvir do texto literário.

Desse modo, o fio condutor dessas investigações não é a mera busca por novas ordens que substituam, simplesmente, o estatuto anterior, mas por novos corpos de sentido, usando as expressões de Bakhtin (2017b), leituras que atentem para a complexidade dos enunciados linguístico-literários, análises capazes de compreender as peculiaridades, as riquezas e as amplitudes materializadas nas interlocuções, por vezes declaradas e expressas ou ocultas e dissimuladas, nas tramas discursivas. Uma espécie de testemunho singular e universalizável do acontecimento se corporifica e se abriga em atos enunciativos, encontra-se, nos estudos desses teóricos, a partir da análise de obras literárias de diferentes nacionalidades, escritas em diversos tempos. Além disso, muitos têm se esforçado por confirmar outras literaturas, numa saída da autorreferencialidade, num para-além do eixo do que se idealiza como Ocidental.

Esse desejo por vislumbrar obras ditas menores, de acordo com os critérios do logocentrismo e do racionalismo clássico e pelas posições binárias excludentes (centro ou periferia, branco ou negro, homem ou mulher etc.), evidencia critérios que, ao longo da história das Ciências da Linguagem, relegam essas obras a um não-lugar. Essa visão dogmática, sob o pretexto de não serem dignas do rigor científico, depara-se com uma instigante provocação de Bakhtin (2017a, p. 32-33):

Do infinito mundo da literatura, a ciência do século XIX destacou apenas um pequeno mundinho (e se estreita ainda mais). O Oriente quase não esteve representado nesse mundinho. O mundo da cultura e da literatura é, em essência, tão ilimitado quanto o universo.

Diante desse novo paradigma epistêmico, sumariamente, teóricos como Derrida, Rancière, Bakhtin e Blanchot partem da premissa de que, ao se estudar e ao se analisar um discurso elaborado desde as margens, não há como separar o que é meramente linguístico nem tampouco o que é puramente literário. Mesmo porque, ao se estudar um texto, não se trata de uma mera análise de enunciados e de uma interpretação do somatório de frases, totalmente isoladas dos contextos comunicativos. Pelo contrário, a interpretação linguístico-literária exige pensar o texto, quer oral ou escrito, como uma singularidade, como um encontro dialógico e interativo do eu, do tu e do ele. Esse diálogo desafia a generalidade da verdade e da unicidade, por se tratar de um evento complexo e multifacetado. Desse modo, ao

se analisar um texto, enuncia-se, imediatamente, uma teoria do sentido, composta por uma multiplicidade de horizontes enunciativos: social, pessoal, cultural, histórico e axiológico.

Compreende-se, assim, que interpretar é uma atividade cultural criadora, por meio da qual se descobre uma diversidade de sentidos. Para tanto, Volóchinov (2019, p. 114-115) propõe que a palavra seja analisada “[...] de modo mais amplo, como um fenômeno da comunicação cultural, que deixa de ser um objeto autossuficiente, não sendo abarcada fora da situação social que a gerou”. Além disso, Volóchinov (2019, p. 114) adverte para os cuidados com a fetichização da obra de arte como coisa, para os estudos do método formal que tomam o texto e a obra de arte, como fechada e reduzida a si, focando apenas na estrutura linguística, “no material verbal que a forma organiza de um determinado modo”.

Esse posicionamento coaduna com as ideias de Deleuze e Guattari (1997), quanto aos processos de subjetivação que obrigam a superar as leituras ingênuas, conduzindo à subversão das taxonomias, visto que a compreensão de um sistema-mundo acontece a partir das potências dos componentes heterogêneos, das linhas e dos vetores distintos relativos à existência. Desse modo, a construção de sentidos se materializa sob variadas formas de agenciamentos e múltiplos sistemas: percepções, afetos, desejos e valores.

Nessa perspectiva, Foucault (2002) também acrescenta provocações quanto à necessidade de se encontrar e reencontrar, no espaço multifacetado e único do jogo da linguagem, o ser da linguagem e da literatura, no seu modo de ser múltiplo. Para o filósofo, só a partir desse encontro é que se conseguirá dar um salto qualitativo para um outro estado de conhecimento, capaz de suplantar os dispositivos de cárcere ou de hierarquização e, criativamente.

De maneira semelhante, Rancière (2017a) harmoniza o ser da linguagem, mais especificamente, o ser da literatura, que se furta às ordenações, proporcionado aos corpos vozes próprias. Segundo Rancière (2017b, p. 31), “existe uma perturbação na língua análoga à perturbação democrática dos corpos, quando só a contingência igualitária os põe juntos”. Diante disso, o ser da linguagem e, conseqüentemente da literatura, é o ser que ecoa seus murmúrios nos mais diversos territórios geográficos, em todas as sociedades e civilizações, quer seja

nos mitos, nas lendas, nas cantigas e nas conversas infinitas da literatura oral, como a que se propõe estudar aqui.

Esse ser da linguagem e da literatura se encontra nas bordas limítrofes entre escombros e ruídos, entre linhas de fuga e angústia; ser que enuncia discursos, não mais como abstrações evacuadas nas próprias alocações, mas como lugares enunciativos carregados de existência, resistência e reexistência.

[...] o ser da linguagem carrega em si as marcas da subversão linguístico-literária ao manifestar essa plurivocidade enunciativa em que, certamente, linguística ou literatura seriam nomes genéricos de uma manifestação maior e mais privilegiada, dando-se para além de qualquer ato empírico. [...] se aloja, na relação entre a ordem do discurso e a ordem dos corpos na comunidade. Ele desenha modos do discurso na ordem dos corpos e nas relações intrínsecas. Ele encarna o poder do logos na polissemia das análises possíveis. (Araújo; Boëchat, 2019, p. 241)

Nesse sentido, objetivamente, Blanchot (2011), assinala o ser da literatura como ser livre das exigências das objetividades e da subordinação ao mundo das utilidades, para que, nessa abertura infinita, possa, por meio da palavra literária, adquirir o poder de fundar a própria realidade, ou melhor, tenha o poder de ser, ao invés de simplesmente representar. Até porque, como arte, mediante as proposições de Blanchot (2011, p. 217), “é mundo subvertido: a insubordinação, a exorbitância, a frivolidade, a ignorância, o mal e o absurdo”

Desse modo, o ser da linguagem e, por extensão, da literatura, ao se desvendar e se desnudar, no emaranhado dos discursos, nas fabulações e nas confabulações, nas tramas discursivas, nos desempenhos de enredos coletivos, evoca múltiplas vozes, sentidos, significações e lugares de enunciação que, por vezes, dialogam com tantos outros pensamentos, lugares, vivências, memórias e experiências a partir de inúmeras narrativas performadas pelos contadores de história. Essas *performances* são polifônicas, sedentas por enunciar, nas produções languageiras, novos conteúdos, formas, roupagens e estilos, carregados de múltiplos sistemas-mundo, os quais incitam a pensar numa nova territorialidade.

Por conseguinte, essas abordagens teóricas, que primam por ratificar as linhas de convergência entre os campos do saber linguístico-literário, dialogam com o objeto de estudo ora proposto: as narrativas orais e a literatura da tradição oral. Como apresenta Cascudo (2006), os contos populares cumprem essa função, dado que se veem em cena mundos ficcionais de encantamento, fantasia, magia, aventuras, humor e suspense, que convergem, muitas vezes, para ensinamentos

sobre a essência humana. Uma espécie de alegoria para os ouvintes refletirem acerca das condutas diante de muitas situações reais da vida, numa possibilidade de fazer, mesmo a plateia, modificar, redimensionar atitudes e valores e, quem sabe, lidar melhor com o cotidiano e os novos sistemas-mundo que se instauram, velozmente, na contemporaneidade.

Vale lembrar que a literatura oral brasileira, por reunir manifestações literárias compostas por elementos indígenas, portugueses e africanos, materializa aspectos relevantes sobre a linguagem e a literatura na atualidade. Os enredos tratam de experiências transgressivas do pensamento, estratégias de existência e resistência, por serem, obras de linguagem e de saberes outros, com discursos híbridos e miscigenados, que por longos períodos da história da ciência foram postos à margem e invisibilizados.

Esse novo paradigma epistêmico, que ora se instaura, parte da relação profícua entre a linguagem e a literatura, exigindo divisar o intercambiar de vozes e saberes dos diferentes povos que formam a Nação e que compõem a literatura oral brasileira, em vista de pensar no rompimento com a ideia de narrativa única, composta, exclusivamente, pela hegemonia das vozes europeias colonizadoras. Assim, de maneira geral, propomos refletir sobre uma mostra cartográfica revolucionária da literatura, que coloque em cena vozes marginais, habitantes de ambiente outros, aquém ou além dos discursos canônicos. Uma literatura que maneja saberes diversos, não apenas literários, mas também culturais, antropológicos, históricos e sociológicos, que se materializam em diferentes formas de ser, pensar e se expressar, por meio de uma diversidade de gêneros textuais-discursivos. Apontam, assim, para a construção da alteridade e a formação multiétnica de nossa identidade como Nação, estabelecendo leituras e análises das poéticas orais, a partir de uma abordagem aproximativa e dialógica entre linguística e literatura.

3. ORALIDADE E LITERATURA: PRÁTICAS FICCIONAIS, IDENTITÁRIAS E CULTURAIS

Compreender a importância do oral na área de Letras corresponde também a dar um tratamento diferenciado ao que se entende por literário. O trabalho com oralidade, não é demais enfatizar, é, essencialmente, o trabalho com a voz. Dessa maneira, a literatura deixa de ser captada pelo sentido etimológico de littera (letra). Tudo o que está escrito, e passa a ser entendido lato sensu como cultura. Ela figura como uma espécie de arte do cotidiano, isto é, requisitada para diferentes manifestações e ocorrências no dia a dia, o que varia das contações de causos, das cantigas entoadas, despreziosamente, durante as lidas domésticas ou nas variadas profissões.

Frederico Fernandes

A interlocução entre linguagem e literatura sob a ótica de uma teoria do discurso, no solo da transversalidade de saberes, entende-se como fenômeno literário e é uma constituição estética da linguagem. A partir da compreensão de Rancière (2021, p. 7-8), o termo constituição estética significa “a partilha¹² do sensível, como o que molda a comunidade”. Com efeito, adverte-se, que quando se reporta à linguagem, não se restringe à ideia que a concebe nas égides da escrita alfabética, refere-se à linguagem aberta, murmurante e múltipla que se concretiza no ecoar de diferentes vozes, corpos, afetos e modalidades.

Com isso, o estatuto artístico da literatura não é privilégio exclusivo do texto escrito. Nesse sentido, depreende-se que tal concepção possibilita fissurar a lógica cartesiana, de ordem hierárquica e classificatória, que imperou por longos anos nas Ciências Humanas, provocando a reflexão referente a possíveis linhas de fuga, caminhos para transgredir os pensamentos binaristas que tentam aprisionar a essência da literatura em meros territórios e modelos. Propõem-se, assim, frestas capazes de colocar em cena outras ecologias de saberes, culturas, memórias, axiologias e literaturas. Melhor dizendo, poéticas outras, produzidas por corpos, vozes e estilos ou formas marginalizadas, que, no entanto, tão bem quanto as literaturas canonizadas, legitimadas nas cátedras acadêmicas, são capazes e

¹² Partilha significando duas coisas: por um lado, a participação em um conjunto comum e, inversamente, por outro, a separação das partes numa distribuição, no dizer do próprio autor.

potentes para tecer, artisticamente, diferentes modos de pensar, fabular, enunciar e performar.

Efetivamente, essa compreensão auxilia a dialogar com os objetivos que se apontam nestes estudos, os quais reivindicam uma nova ótica para avaliar a grandeza das obras literárias advindas da oralidade, mais especificamente, as narrativas dos contadores tradicionais de histórias. O que motiva esta pesquisa é o fato de que essa literatura “excede a materialidade da folha escrita” (Rancière, 2020, p. 20), sob um paradigma epistêmico que visibiliza as diferentes formas do literário, para além de qualquer dicotomia.

Por conseguinte, o exercício epistemológico que se faz nesta investigação, exibido, detalhadamente, nas Seções 4, 5 e 6, não foi o de classificar quem é melhor ou mais qualificado, quem é superior ou oficial, mas colocar em cena as “potências heterogêneas do sensível”, isto é, produções artísticas de indivíduos anônimos que “precisam primeiro ser reconhecidas como artes” (Rancière, 2020, p.46). Igualmente, deseja-se trilhar caminhos que deem visibilidade à diversidade, às singularidades e às características que as compõem, como meios de mostrar as contribuições para os estudos linguísticos e literários.

Em vista disso, acentua-se como ponto central, neste trabalho, a figura do contador tradicional, que tem como subsídio e suporte a memória, uma vez que se recorda das histórias que ouviu ou vivenciou ao longo dos anos e que o marcaram, dado que esses contadores são “depositários da memória coletiva” (Zumthor, 1993, p. 86). Trata-se, assim, de histórias arquivadas nas reminiscências e nos recônditos das lembranças, revestidas por significados de cunho afetivo e subjetivo, além do artístico. Não se trata apenas de ler em voz alta histórias de um livro, pois o ofício do contador tradicional de histórias exige uma série de habilidades que precisam estar cadenciadas “numa produção sonora: expressão e fala juntas, no bojo de uma situação transitória e única” (Zumthor, 1997, p. 219).

É a partir desse estatuto de interlocução entre linguagem e literatura, sob a ótica de uma teoria do discurso, que se pretende, nesta seção, dialogar e discutir acerca da literatura oral, doravante uma dimensão ampla que inscreve o conceito de literatura como produção artística da linguagem, vivificada por meio do ser da literatura que “[...] seria o ser da língua, que se furta às ordenações, propiciando aos corpos, vozes próprias para colocá-las no lugar e na função” (Rancière, 2017a, p.

31). A literatura oral como prática ficcional materializada na oralidade performática, é, pois, capaz de, em diálogo com a teia de saberes, conhecimentos e crenças identitárias e culturais, compor alteridades poéticas insurgentes que enunciam outras formas de atuação e compreensão de mundos e modos de vida.

Contudo, encontram-se, na cena cultural contemporânea, resquícios da “[...] tradição que entende a escritura como única fonte teorizadora do texto artístico” (Alcoforado, 2008a, p. 110). Sob esse ponto de vista, haveria uma superioridade das formas literárias escritas frente aos moldes literários da oralidade, como sinalizado por Zumthor (1997, p. 25): “até cerca de 1900, na linguagem dos eruditos, toda a literatura não europeia era relegada ao folclore”.

A historiografia das literaturas europeias, equivocadamente, só admite uma tradição escrita que vem desde Homero, considerado o primeiro escritor da civilização ocidental. Essa tradição não considera as milenares tradições orais, nem mesmo a literatura medieval, firmada em bases da oralidade, em que a autoridade do texto cantado ou recitado, difundido pelos trovadores, jograis e menestrelis, era conferida pela voz, em cuja transmissão da boca ao ouvido ressaltava o aspecto teatral. As referências, por acaso, feitas à produção poética oral, possibilitam tratamento e avaliação a partir de modelos e critérios da tradição escrita, distorcendo e afetando os procedimentos inerentes ao texto oral. (Alcoforado, 2008a, p. 111)

Consequentemente, vê-se ocultada, diminuída e relegada a um não-lugar uma gama de produções linguístico-literárias que não se enquadram nesse paradigma. A literatura oral carrega marcas desses pensamentos arraigados de conotações negativas e de juízos valorativos que tendem a colocá-la à margem, na subalternidade, na invisibilidade. Uma das razões para que tal fato ocorra é condizente com a classe social que as produz, posto que subsiste um princípio de exclusão que rejeita e não propicia legitimidade aos conhecimentos produzidos pelas classes de menor prestígio social. É como se as construções e saberes oriundos das classes populares nada valessem ou até mesmo não existissem, sendo irrelevantes, sem valor estético, cultural ou acadêmico.

Outra razão reside, nitidamente, no paradigma dualista que ora considera as manifestações artísticas da oralidade como opostas à erudição, ora como prática folclórica, sob o pensamento que compreende as poéticas orais como expressões populares de indivíduos iletrados. Por conseguinte, devido à diversidade de enfoques, à multiplicidade de entendimentos e conceitos, por vezes cercados de noções anacrônicas, construídas no decorrer dos tempos, a contar das primeiras

iniciativas para a coleta das manifestações populares, no século XVI, as produções literárias advindas da oralidade vêm recebendo diferentes nomenclaturas: literatura popular, literatura da tradição oral, poéticas da voz, arte verbal, poéticas orais etc.

Sendo assim, diante dessa multiplicidade de conceitos, conotações e significações peculiares, inicialmente, mapeiam-se essas acepções e como foram construídas, para, em seguida, lançar mão da terminologia adotada aqui, em conformidade com os princípios que regem a investigação. Nessa perspectiva, tendo em vista os objetivos planejados nesta tese, também são relevantes as principais pesquisas sobre a oralidade, efetivadas no mundo ocidental, para se adentrar nas discussões quanto à alteridade poética e ao estatuto ficcional da arte tradicional de narrar e os imbricamentos com as práticas culturais e identitárias.

3.1 Mapeando conceitos

O termo literatura oral foi utilizado pela primeira vez, no século XIX, pelo folclorista francês Paul Sébillot, no livro *Littérature Orale de la Haute-Bretagne*, publicado em 1881, para indicar uma diversidade de textos (anedotas, contos, lendas, mitos, adivinhações, provérbios, cantos etc.) transmitidos oralmente. Tal definição se ampliou, com o passar dos tempos, segundo estudo de Cascudo. A literatura oral, “que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações e cantos, ampliou-se, alcançando horizontes maiores. A característica é a persistência pela oralidade. A fé é pelo ouvir, ensinava São Paulo” (Cascudo, 1972, p. 23).

No entanto, entende-se que, além de literatura oral, outras denominações, como: literatura tradicional, literatura popular, literatura de tradição oral, literatura folclórica e, até mesmo poesia anônima, etnoliteratura ou etnopoética e, mais recentemente, poéticas orais e poéticas da voz, também são termos comumente utilizados para designar todo um conjunto de produções artísticas transmitidas pela voz, pela performatividade, nos variados recursos linguísticos: entonação, ritmo, imitação, dramatização vocal, gestos e expressões faciais. Diante dessa multiplicidade de terminologias, faz-se necessário reconstituir as redes de pressupostos, racionalidades e implicações que estão expressas em cada uma delas, dado que, como advogam Scholes e Kellogg (1977, p. 10 *apud* Coutinho,

1997): “[...] em história literária, as mudanças se operam antes por evolução que por revolução”.

Após essas revisitações, fazem-se as escolhas quanto ao termo que será utilizado nesta pesquisa, de modo a expressar os princípios e as concepções quanto às formas literárias advindas da oralidade. De início, destaca-se que muitos pesquisadores, como Luís da Câmara Cascudo, renomado estudioso, com obras significativas sobre o folclore e a cultura popular brasileira, do mesmo modo que o etnógrafo português Alexandre Parafita, responsável por significativas pesquisas acerca do patrimônio de tradição oral de Portugal, utilizaram em suas respectivas obras alguns vocábulos (Literatura Oral, Literatura Popular e/ou Literatura Popular de Tradição Oral), considerando que, como etnógrafos, objetivavam, em suas investigações, a recolha, a descrição das tradições culturais, das marcas identitárias construídas na coletividade. Em síntese, debruçaram-se sobre o conjunto das formas artísticas que compõem o acervo de um povo, desde as crenças, as cantigas, as canções, os costumes populares e os provérbios, até as lendas e os contos.

No entanto, para além da recolha e da descrição das obras da oralidade, Cascudo (2006) faz apontamentos para a existência de duas fontes da literatura oral no Brasil: uma primeira, cuja transmissão é puramente oral, abarcando uma diversidade enorme de gêneros, desde as danças populares até as brincadeiras e jogos infantis – do mesmo jeito que as anedotas, as lendas, os mitos, os contos etc; uma segunda fonte, mesclando o oral e o escrito, com a memorização e a recitação de romances, como os de origem espanhola ou portuguesa, dos séculos XIII ao XVI, além das produções contemporâneas em versos, cordéis etc. De forma geral, a preocupação de Cascudo (2006) não é com o termo literatura oral, mas com a dicotomia instalada entre literatura oral e literatura canônica, contidas em produções da poética oral e os grandes nomes da literatura clássica, frisando a elevação da segunda e a negação ou a invisibilidade da primeira.

Sendo assim, Cascudo (2006) apresenta conceitos sobre a literatura oral a partir de comparações com o texto da literatura oficial, caracterizando a primeira como mantida na marginalidade, trazendo como marca a diversidade de manifestações do povo, ecoando nas vozes, nos corpos e nas palavras. Mantém-se viva, pois, e resistente nas inúmeras manifestações populares, desde o falar, ao

cantar, ao dançar, ao representar, ao rimar, ao contar, nos mais diversos cenários, como o terreiro das fazendas, as praças, os pátios das igrejas, as procissões, as novenas, as rezas, os sambas, as romarias e os carurus de São Cosme e Damião.

A segunda, por sua vez, é tida como a grande literatura, canônica, intelectualizada, fixada nos rigores formais: “a literatura que se chama oficial, pela obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual” (Cascudo, 2006, p. 25). Contudo, é necessário ponderação, pois considerar apenas a literatura escrita alfabeticamente incide em recusar e negar toda uma vastidão de produções literárias produzidas em outras modalidades de linguagem. A esse respeito, Foucault (2009), no texto *Linguagem e Literatura*, proferido numa conferência nas *Facultés Universitaires Saint-Louis*, de Bruxelas, faz referência ao assassinato da literatura, uma crítica aos conceitos tradicionais de literatura.

A historicidade da literatura no século XIX não passa pela recusa, pelo afastamento ou pela acolhida das outras obras; ela passa, obrigatoriamente, pela recusa da própria literatura. [...] essa recusa [...] implica, ao menos, quatro negações, recusas, tentativas de assassinato: primeiro, recusar a literatura dos outros; segundo recusar aos outros o próprio direito de fazer literatura, negar que as obras dos outros sejam literatura; [...] recusar, contestar a si o direito de fazer literatura; [...] recusar fazer ou dizer, no uso da linguagem literária, outra coisa que não o assassinato sistemático da literatura. (Foucault, 2002, p. 143)

Configura-se, assim, a morte da literatura dita menor, a que não atende aos pré-requisitos da ordem positivista, uma realidade que bate à porta, uma vez que, comumente, a literatura oral tem outros gêneros negados e postos à margem. Mesmo em face dessas negações, Cascudo (2006) nos coloca diante de uma característica singular da literatura oral: a resistência. Por isso, mesmo num não-lugar, teimosamente persiste, resiste e transgride tempos e lugares, mantendo-se viva no cotidiano, sobrevivendo a essa ótica binária.

A Literatura Oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome na antiguidade, viva e sonora, alimenta fontes perpétuas da imaginação, colaboração da criação primitiva, com os gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato. (Cascudo, 2006, p. 25)

Essa visão inclui a literatura como produção estética da linguagem. De todo modo, nota-se que tais denominações (Literatura Oral, Literatura Popular, Literatura

de Tradição Oral e Literatura Tradicional) são levantadas entre os estudiosos das manifestações artísticas da oralidade diante de muitas advertências e objeções quanto às possíveis conotações negativas, comprometimentos e limitações que estão implícitas nessas terminologias. A primeira problemática reside na etimologia da palavra literatura, que provém do latim erudito *littera* que, segundo Compagnon (2010, p. 230), compreende “[...] as inscrições, a escritura, a erudição ou o conhecimento das letras [...]”. Em vista disso, encontram-se, no meio acadêmico, oposições quanto à expressão literatura oral, sob o argumento de que a palavra literatura se mostra inconsistente e contraditória, dado que, ao se referir à cultura da letra, restringe-se apenas à linguagem escrita, logo, não consegue designar, de modo satisfatório, as peculiaridades das produções artísticas provenientes da oralidade.

Por essa via, Ong (1998) advoga que todas essas formulações e conceitos que envolvem o termo literatura (Literatura Oral, Literatura Popular, e Literatura da Tradição Oral) não permitem, de fato, que haja uma compreensão eficaz das formas artísticas orais, posto que trabalham com a visualidade em detrimento da complexidade e das nuances que engendram os fenômenos da oralidade. Lamentavelmente, até o momento, não se formulou um conceito que possibilite o entendimento eficaz e adequado da arte proveniente da modalidade oral da linguagem. Como dito por Ong (1998), como o próprio termo literatura, advém do latim *littera* que significa letra do alfabeto, essencialmente, refere-se ao que é escrito.

Assim sendo, não há nenhum termo que faça referência às produções artísticas cujas heranças sejam puramente orais, a citar: as narrativas orais, as fábulas, os contos tradicionais, as cantigas, as preces, os provérbios etc. Faz-se, pois, urgente pensar numa nomenclatura que consiga abarcar a arte proveniente da tradição oral, desde os gêneros e os estilos. Primeiramente, há que se compreender que o ato enunciativo oral tem suas singularidades, sendo a dialogicidade a marca a ser observada, posto que, conforme sinaliza Ong (1998, p.118), a performance enunciativa é dirigida por um sujeito real, histórica e socialmente situado para outro(s) sujeito(s) também real(is), em um cenário e tempo específico, que demanda “sempre muito mais do que meras palavras. As palavras faladas constituem sempre modificações de uma situação que é mais do que verbal”.

Coaduna com essas observações as linhas de raciocínio de Finnegan (1977, p. 16) quanto ao termo literatura oral, argumentando que a palavra literatura, originariamente, foi criada na intenção de designar as obras da modalidade escrita da linguagem, mas, posteriormente, foi ampliado para abranger as produções da oralidade, porém, sem lhes dar o devido enfoque como pertencente ao estatuto literário. De todo modo, para o autor, a questão da oralidade está muito longe de ser diferenciada ou de constituir uma categoria unitária. Além disso, continua a carregar juízos negativos de valor e olhares depreciativos, sendo, frequentemente, vinculada como produções folclóricas, produzidas por culturas iletradas e desprovidas de valor estético.

O que está implícito no cerne das questões levantadas por Finnegan (1977) e Ong (1998), que colocam em causa o termo literatura oral, é que se está diante de um problema de ordem conceitual quanto ao que se concebe como literatura. Nesse sentido, Rancière (2017b) chama a atenção para o que vem a ser a opacidade do nome literatura¹³, uma vez que sob essa denominação atribuíram-se inúmeras definições e o termo passa por diversos deslizamentos conceituais: da ideia de mimese, uma imitação da vida real e reflexo da realidade até a noção de belas-lettras que “[...] compreendiam tudo que a retórica e a poética podiam produzir” (Compagnon, 2010, p. 31). Ademais, continua existindo uma conotação interpretativo-valorativa, no que refere aos fenômenos da oralidade, os quais são ingenuamente vistos como produtos de comunidades iletradas, por isso, produções rudimentares, precárias e desprovidas de técnica. Essa visão estreita acaba por reduzir o seu estatuto e, por sua vez, o estatuto do literário.

Em razão da ênfase e da relevância de tais problemáticas, sinaliza-se que se trata de termos polissêmicos, por vezes, cercados de ambiguidades interpretativas e que, felizmente, os conceitos têm sido criados e recriados incessantemente, alargando-se e alterando-se.

Reduzir o conceito de literatura à forma escrita ou a algumas concepções modernas (ou ocidentais) seria perder de vista a universalidade de um fenômeno que, como a linguagem, parece ser próprio do homem e, como tudo que é universalmente humano, apresenta-se marcado de diferenças capazes de garantir a identidade cultural dos grupos que o produzem e consomem. (Brandão, 1997, p. 230)

¹³ Esses deslizamentos apontam para a passagem de um saber para uma arte.

O caminho é sinuoso até se entender a literatura como obra da linguagem, inspirada na forma da revolução e espaço aberto, subversivo da liberdade, da transgressão. Ou, como declarado por Blanchot (1997, p. 307), “ação revolucionária [...] tal como é encarnada pela literatura: passagem do nada ao tudo, afirmação do absoluto como acontecimento e de cada acontecimento como absoluto”.

Feitas as devidas considerações, há sérias objeções referentes às denominações: Literatura Popular e Literatura Tradicional. No primeiro caso, em face da ambiguidade do adjetivo popular que, muitas vezes, tem a significação assentada na dicotomia: a erudição da elite intelectual *versus* a falta de instrução das culturas populares, pensadas na esteira classificatória de opiniões excludentes que concebem as produções populares como inferiores devido à linguagem utilizada que não segue os rigores da norma culta padrão, o que culmina na marginalização das produções da oralidade. Quanto ao termo tradicional, as críticas referem-se aos possíveis entendimentos do substantivo tradição, por vezes vinculado à ideia de fixidez e imobilidade, como se os textos provenientes da tradição oral fossem estáticos e imutáveis, provenientes da ideia herdada das concepções românticas que incentivaram a aproximação da literatura com a cultura popular, como forma de se estabelecer uma identidade nacional. Salienta-se, ainda, a valorização dos costumes interioranos, das práticas distantes e do passado mítico que imperou até “[...] as primeiras três décadas do século XX, período em que a cultura oral foi tratada como primitiva, em razão de noções forjadas a partir dos conceitos de literatura canônica e folclore” (Relucé, 2010, p. 15).

Ao retomar as articulações entre Literatura Oral e folclore, aí introduzindo a noção de Etnoliteratura, Relucé lembra que os folcloristas do século XIX mantinham a divisão entre sociedade e periferia. Para o folclore, a Literatura Oral pertencia ao campo da literatura popular ou tradicional. Pela década de 1930, surge a ideia de culturas vernáculas. Mais tarde, as Ciências Sociais passam a associar os termos etnocentrismo e folclore, permitindo que a literatura andina seja designada como literatura étnica. Durante a década de 1970, passou-se a empregar o termo contraliteraturas para formas discursivas não coincidentes com aquilo reconhecido pela cultura dominante como literatura, caso da Literatura Oral. (Relucé, 2010 *apud* Medeiros; Pinho, 2010, p. 5)

Mesmo que os textos orais tenham como característica o fato de se manterem vivos na memória coletiva e serem transmitidos de geração em geração, incontestavelmente, as produções artísticas da oralidade se atualizam e se

modificam, ganham adaptações e novos elementos. Considera-se, ainda, que, como textos vivos, materializados e vivificados a cada enunciação performática, tornam-se únicos e irrepetíveis, como defendido por Fernandes (2007, p. 17): “[...] longe de ser um *corpus* de sabedoria tradicional estável, herdada e preservada em contextos bem definidos, por ser a cultura oral uma coisa viva, não se deve esperar dela nem formas nem participantes fixas”.

A partir do dinamismo e da circularidade que caracteriza o ato performático das obras poéticas da oralidade, Zumthor (1993) elabora, então, as noções de movência e nomadismo, apontando para o fato de como a arte da tradição oral, a partir de algo preexistente, é uma criação constante, recriada, adaptada, modificada e transformada ininterruptamente. Está, pois, sempre em processo, dada a circularidade que invoca a função encantatória da linguagem, da voz ativa e da presença plena que ultrapassa a palavra. Nesse sentido, Guerreiro (1986) tece as seguintes objeções:

A designação de Literatura Popular, literatura do povo, associa uma entidade social que as mais das vezes não usa a escrita para representar a arte verbal. E, se assim for, o vocábulo literatura, no sentido próprio, não serve bem o fenômeno a que se aplica. [...] a literatura tradicional nos afigura mais desajustada do que as anteriores. Tradicional significa o que é transmitido de geração em geração, o que vem de longe [...]. Tem-se, por isso, que eliminar a invenção recente que não passou à voz do povo ou que, por ela passando, com pouca demora, se poderá extinguir. (Guerreiro, 1987, p. 12)

Nessa mesma direção, encontram-se as posições de Schneider (2009), quanto às simplificações terminológicas e interpretativas, ao tratar do estatuto artístico da oralidade e a concepção monolítica de literatura que a resumem em produções escritas. Responsáveis pelo aniquilamento da oralidade na historiografia literária do Brasil, por conseguinte, tem relegado as produções da oralidade a um não-lugar, a uma subcategoria da literatura escrita, a uma mera paraliteratura.

[...] a historiografia literária brasileira, com a perspectiva diacrônica, não conseguiu conceber uma narrativa que interpretasse a poesia oral como um texto poético, para além do folclórico, ou como uma paraliteratura que, apenas, serve de base para a obra literária. (Fernandes, 2012, p. 150)

Diante disso, salienta-se que, a partir da segunda metade do século XX, mudanças significativas ocorrem nesse cenário (Alcoforado, 1998b). Registrou-se um deslocamento do olhar, de modo a dissociar o anacronismo simplista que resume a literatura a produções escritas apenas, permanecendo um tratamento

etnográfico da oralidade até meados da década de 1970, quando sucederam notáveis reivindicações teóricas para que o fenômeno literário fosse compreendido como uma criação estética da linguagem.

Fares e Rodrigues (2017), por sua vez, sinalizam a necessidade de os estudos da oralidade serem aceitos como um ramo das teorias da literatura, e que, para tanto, perante as emergências do campo, impera que novas abordagens epistêmicas e metodológicas sejam julgadas e trilhadas. De modo geral, é inegável que a oralidade tem influenciado e servido de base para a literatura ao longo de toda história, inclusive na atualidade. Os enlaces entre oralidade e literatura são indivisíveis, uma não existe sem a outra. Dessa forma, não há por que a literatura continuar negando as manifestações poéticas provenientes da linguagem oral. Por essa razão, Fares (2014) alerta sobre a subversão dos dogmas que foram criados e alimentados ao longo da historiografia literária, de um estatuto consolidado pela teoria da literatura, com o propósito de refletir e reavaliar a complexidade que compõe o campo literário, sem deixar de fora os textos literários orais, no entrelace com outras linguagens, na performatividade que a constitui, por exemplo, na ótica das teorias críticas da literatura.

Nesse contexto, os estudos e as teorias literárias precisam expandir-se e reconhecer, objetivamente, o constante diálogo da literatura, incluindo as poéticas orais, com as mais diversas áreas do conhecimento, pois só a partir do estabelecimento de ressonâncias, da identificação das incompletudes, da visualização das reciprocidades que a teoria literária abrirá novos rumos e novas perspectivas (cf. Fares, 2014). Surge, nesse cenário, um movimento para que se constituam abordagens renovadas acerca da oralidade, da literatura e da tradição, colocando-se em cena os traços específicos que perfazem a poeticidade oral (voz, corporeidade e performatividade), na emergência de que se passe a reconhecer o “[...] valor intrínseco e um caráter próprio” da Literatura Oral (Jakobson; Pomorska, 1985, p. 22). Em consonância com essas reivindicações é que as expressões Formas de Arte Verbal, Poéticas Sonoras, Poéticas da Voz e Poéticas Orais são sugeridas por teóricos, como Alcoforado, Fernandes, Ferreira, Ong e Zumthor, uma vez que as entendem como uma dimensão da natureza literária do fenômeno oral, centrado na voz, no comportamento e no corpo. Como se observa na justificativa fornecida por Zumthor (2007, p. 10) sobre *performance*, recepção e leitura:

Foram as diversas formas de poesia sonora que, inicialmente, induziram-me ao estudo "científico" da voz. Esta palavra (talvez abusiva), "científica", nos remete à questão da constituição de uma ciência global da voz. Global: de fato, a voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central. Colocar-se no interior desse fenômeno é ocupar necessariamente um ponto privilegiado, a partir do qual as perspectivas contemplam a totalidade do que está na base dessas culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos da realidade.

Após analisar essa rede de pressupostos, implicações conceituais e reconhecer as pertinências das preocupações sinalizadas nas objeções quanto às terminologias usadas para reportar e definir as produções artísticas orais, passemos, pois, para o momento de definição das nomenclaturas adotadas nestes estudos, cujo objeto são as narrativas da tradição oral que compõem o acervo literário dos Contadores Tradicionais de Histórias de Tapiramutá. Nesses termos, para propor caminhos capazes de se reportarem a essas produções da oralidade performativa, na concepção de Fernandes (2002), existe a necessidade de um tratamento diferenciado do que se entende por literário, de modo a compreender a literatura produzida nesses lugares da Chapada Diamantina, no interior da Bahia, para além do sentido etimológico de *littera* (letra), tudo o que é escrito, passando a entender o termo, no *lato sensu*, como cultura. A literatura produzida pela oralidade “figura como uma espécie de arte do cotidiano, [...] requisitada para diferentes manifestações e ocorrências no dia a dia, [...] das contações de causos, das cantigas entoadas, despretensiosamente, durante as lidas domésticas ou nas mais variadas profissões” (Fernandes, 2002, p. 22).

Por essa via, acredita-se que a rota inicial nesta caminhada seja a de conceber a literatura como termo complexo e heterogêneo, segundo uma definição que abarque a pluralidade das poéticas orais, objeto desta pesquisa, a saber: as narrativas dos contadores tradicionais de histórias, poéticas que brotam nos territórios da voz, compostas por diversos gêneros (contos, lendas, mitos, anedotas, causos, provérbios, adivinhas). Ou, como reportado por Pacheco (1992, p. 59), “um conjunto de textos que não apenas ficcionalizam, bem como, encarnam, [...] a interação conflituosa de universos geográfica, social e culturalmente diversos e contrapostos”.

Vale notar, ainda, o que propõe Zumthor (1997, p. 203), “a oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. [...] implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar”. A terminologia

poética oral retoma, assim, o estatuto da arte literária produzida na vocalidade performática, circunscrevendo as características das produções, por meio da memória e da “[...] complexidade das operações de criação, recriação, que mobilizam o texto oral que provém de outras inferências” (Ferreira, 1997, p. 489), das vozes, dos corpos e das atuações de palavras vivas. Mesmo porque “toda palavra poética (passe ou não pela escrita) emerge de um lugar interior e incerto, bem ou mal, nomeando-se por metáforas: fonte, fundo, eu, vida” (Zumthor, 1997, p.167).

3.2 Os Estudos da Oralidade no Mundo Ocidental

As produções artísticas da oralidade são práticas milenares, anteriores à própria escrita alfabética, das mais diversas civilizações, nos inúmeros espaços geográficos e sociais, com múltiplas intenções: educar, divertir, difundir valores morais, éticos, religiosos etc. Uma arte cuja marca primeira reside “na condição de encantar, de significar o mundo que nos cerca, materializando e dando forma às experiências” (Bussatto, 2006, p 10).

Nesse sentido, Pimentel e Fares (2014) apontam para o conhecido fato entre os pesquisadores das poéticas orais de que as tradições orais são anteriores aos textos canônicos e literários. Destacam o fato de a literatura ter se embasado, amplamente, no imaginário dos povos de culturas orais, advertindo que a literatura, ao ter firmado o pé nas velhas tradições, não ter podido “hesitar olhar para o ontem da gênese criadora, nem tampouco negar o desempenho na história, as tradições orais” (Pimentel; Fares, 2014, p. 192).

Sob essa perspectiva, muitos são os estudos que admitem a relevância da literatura oral e quanto as suas contribuições permeiam distintos campos das Ciências Humanas, Sociais e dos Estudos Literários. Basta verificar os inúmeros ecos da linguagem literária advindos da tradição oral, para reconhecer a diversidade dos clássicos da literatura mundial que se inspiraram nas poéticas orais ou que têm sua gênese na oralidade.

A nova perspectiva dos últimos tempos acerca da oralidade da linguagem teve antecedentes. Muitos séculos antes de Cristo, o autor pseudônimo do livro do Velho Testamento, que aparece sob o nome hebreu Qoheleth (“orador de assembleia”), ou seja, equivalente grego Eclesiastes, aponta claramente para a tradição oral da qual provém o escrito. (Ong, 1998, 25)

As poéticas orais são objeto de estudo empreendido desde o século XV. Essas primeiras incursões visavam à coleta das manifestações populares feitas por “[...] compiladores de florilégios medievais a Erasmo (1466-1536) ou Vicesimus Knox (1752-1821) e, mesmo depois deles, continuaram a registrar por escrito ditos da tradição oral” (Ong, 1998, p. 25), incentivados pelos movimentos da Reforma e da Contrarreforma, tendo em vista os anseios moralizantes daquele contexto. No entanto, as conotações eram negativas, dado que “os costumes do povo eram considerados superstições ou desvios a serem corrigidos” (Ortiz, 1992, p. 11).

O interesse em coletar textos da cultura popular se mantém no século XVI. Ortiz (1992) chama a atenção para o fato de os estudos ali propostos incluírem etapas essenciais que serviram como fontes para pesquisas posteriores: a produção, a circulação e o armazenamento oral. Além disso, o autor adverte a presença de certo diletantismo, o que dava ao texto poético uma conotação, por vezes exótica, e alguma relevância, dado o caráter pedagógico, especialmente, porque entendem que algumas daquelas tradições orais serviam de códigos sociais, como orientadores da conduta, o que convergia com uma função corretiva e de valoração moral.

Nessa esteira, instala-se, por volta de 1770, já no século XVIII, portanto, a partir do movimento *Sturm und Drang* e das associações denominadas antiquários, investigações dos folcloristas, os quais propõem transformar as manifestações da cultura popular em objetos sistemáticos de estudo, demarcando como prioridade organizar a interpretação do passado para projetar o futuro. Um nome de destaque nesse período é o do alemão Johann Gottfried Herder (1744-1803), autor de várias obras sobre as composições populares, responsável por disseminar o conceito de *Volksgeist* da Nação (espírito do povo ou caráter nacional) que funcionava como o ideal da nacionalidade e meio de sobrevivência das tradições frente à Revolução Industrial. Sem dúvida, aqui se encontra a gênese do pensamento romântico de suscitar a identidade nacional, ressaltando peculiaridades individuais, regionais e nacionais (Ortiz, 1992). Nesse cenário de manifestação das tradições, uma cultura de raiz é a que seria responsável pela manutenção de uma identidade nacional. Sendo assim, a literatura passa a ter “[...] uma função de sacralização, união da

comunidade em torno dos mitos, das crenças, do imaginário ou da ideologia” (Bernd, 1992, p. 17).

Nesse sentido, Ong (1998) assinala a visibilidade que os estudos da tradição oral ganham devido ao crescente interesse pela temática. Ademais, essas produções mantinham a visão conservadora de que o folclore oral seriam apenas escombros remanescentes de uma mitologia literária.

O historiador francês Michel de Certeau (2001) tece sérias críticas quanto a um crescente interesse das classes letradas pela cultura popular nesse período, advertindo para os objetivos políticos que estavam implícitos naquelas ações, as quais, na visão do estudioso, se configuravam em colocar as manifestações culturais populares ao invés do exótico, no campo do curioso. O autor aponta, ainda, para a necessidade de inversão de perspectiva na abordagem da cultura, tendo em vista que, para muitos, a cultura popular ainda hoje é censurada, tratada como mecanismo de classificação e hierarquia social. Logo, é imprescindível circunscrever um domínio de investigação no qual as pesquisas tenham a concepção de cultura como rede de criações anônimas e práticas significantes.

Todavia, a cultura popular se tornou um objeto de interesse científico, principalmente, porque “[...] ao buscar uma literatura ou uma cultura popular, a curiosidade científica não sabe mais que repete as origens e que procura não reencontrar o povo” (Certeau, 2001, p. 55). É nesse cenário de notoriedade da cultura popular, mesmo com objetivos delineados num entendimento folclórico e alegórico, que, no século XIX, mais especificamente em 1881, a denominação de literatura oral aparece – criação vinculada à Paul Sébillot, com a obra *Literatura Oral da Alta Bretanha*. Nesse estudo, o autor vincula à literatura oral as produções da antiguidade, divulgadas pela oralidade, uma vez que as obras eram repassadas pelas pessoas iletradas, no anonimato e na persistência; estas se limitavam aos provérbios, contos, frases-feitas, orações e cantos.

Em 1881, quando Paul Sébillot, em *Littérature Orale de la Haute-Bretagne*, explica que o termo, que dava título ao livro abrange toda produção literária de pessoas que não leem, mas que se vinculam à Literatura, ele incitava, entre outras coisas, a expansão dos estudos críticos de poética para além da produção escrita. Não se pode afirmar que o trabalho de Sébillot foi pioneiro no trato destas manifestações, mas a Literatura Oral (cujo primeiro registro é a ele atribuído) deflagrou todo um rastro de preconceitos e de conceitos, de associações aos estudos folclóricos diletantes, às pesquisas em cultura popular e de ligações com diferentes disciplinas da área de Humanas. (Fernandes, 2002, p. 12)

Fernandes (2008, p. 179) se refere , ainda, a uma cronologia historiográfica dos estudos ocidentais da literatura oral, as pesquisas de Milman Parry (1902-1935), por meio das quais se observa que os estudos da literatura oral tiveram mudanças significativas, tendo em vista que “Parry conseguiu pavimentar um caminho que mais tarde seria percorrido pelos oralistas e adeptos do *oral formulaic*”. Parry comprovou que *Ilíada* e *Odisseia*, muito antes de serem difundidas pela escrita, eram composições de origem oral, devido ao padrão fixo encontrado na forma dos versos, indicadores da presença de uma dicção poética formular.

Como exposto por Parry (1933 *apud* Scholes; Kellog, 1977, p. 14), ao longo das análises, “os poetas orais [...] improvisam, usando fórmulas convencionais na tradição poética, como base para formar versos de métrica semelhante adequados”. Surge, então, a hipótese formular-oral, amplamente utilizada pelos oralistas a partir da década de 1920. Os achados investigativos de Parry apontaram para o fato de todo traço da poesia homérica se constituir de métodos orais de composição, evidenciando-se que: “[...] apenas fração mínima das palavras da *Ilíada* e da *Odisseia* não constituía parte de fórmula e, até certo ponto, fórmulas devastadoramente predizíveis” (Ong, 1998, p. 32).

Além de Parry, ganham notoriedade os estudos de Mikhail Bakhtin (1895-1975), com relação à literatura e à cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento. Muitas são as obras ligadas a essas questões: *Problemas da Poética de Doistoiévski*, de 1929; *Estética da Criação Verbal*, de 1979; *Teoria do Romance*, de 1975. Além destes, *A Ciência da Literatura Hoje*, de 1970, na qual compreende a literatura e o entrelaçamento dela com a cultura.

Inicialmente, a ciência da literatura deve estabelecer o vínculo mais estreito com a história da cultura. A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época. É inaceitável separá-la do restante da cultura e, como realizado constantemente, ligá-la imediatamente a fatores socioeconômicos, passando por cima da cultura. (Bakhtin, 2017, p. 11)

É sob esse viés de discernir os diversos mundos culturais que Bakhtin (2017) analisa a obra de François Rabelais, culminando no livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de 1987. Nela, emergem relevantes perspectivas para os estudos culturais e literários, posto que

coloca no cerne das análises a característica do grotesco¹⁴, da sátira, da transgressão e da inversão de funções e valores que subvertiam a rigidez medieval. Essa literatura revela a complexidade de visões do homem, das relações sociais e de mundo outros. Uma literatura “deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida” (Bakhtin, 2010, p. 4-5).

Nessa percepção bakhtiniana, analisa-se como os aspectos da cultura popular, enfatizando o cômico, o riso e o carnavalesco, evidenciam marcas constituidoras que revelam o sentir, o ser e o viver no mundo. Bakhtin, 2013 (p. 8-9) demonstra como tais manifestações diferem da cultura dominante, que é “oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se por intermédio de distintas formas de expressão dinâmicas e mutáveis (proteicas), flutuantes e ativas”.

Ao colocar no centro das análises manifestações da cultura popular, evidencia-se, ainda, o conceito de circularidade entre a cultura das classes dominantes e a das classes subalternas que existiam na Europa pré-industrial. Ginzburg (2012, p. 13) mostra “um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, da mesma forma que de cima para baixo”.

Além de Bakhtin, outro significativo teórico é Walter Ong (1912-2003), já acenado neste estudo, com as pesquisas que colocam a oralidade em destaque. Na obra *Oralidade e Cultura Escrita: a Tecnologização da Palavra*, de 1998, percebe-se como as discussões visam ao estabelecimento das diferenças entre os mecanismos da cultura oral e da cultura escrita, além da maneira como influenciam as formas de cogitar, sem, no entanto, propor análises meramente centradas nos contrastes e/ou oposições entre elas. Na perspectiva ongiana, a oralidade tem tanta relevância quanto a escrita. O que há entre essas modalidades não é uma relação de hierarquia, mas de complementaridade. Contudo, Ong (1998, p. 19) alerta que “em

¹⁴ Para Bakhtin (2010), o grotesco tem uma ampla relevância teórica, não apenas como uma categoria estética, como gênero discursivo, mas também como atitude e prática cultural, um modo mais abrangente de conceber e interpretar o mundo. O grotesco parte de um ponto de vista que sugere uma concepção diferente do humano. É um humanismo que consegue incorporar e processar o “lado escuro” da humanidade, o modo, por vezes, agressivo, fraco, descortês, inescrupuloso, desonesto, perverso de ser e agir dos homens.

diferentes graus, muitas culturas e subculturas, até mesmo num meio de alta tecnologia, preservam muito da estrutura mental da oralidade primária”.

O autor estabelece uma distinção entre os graus de oralidade, propondo os conceitos de oralidade primária e oralidade secundária. A primeira alude à oralidade das culturas sendo “totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão” (Ong, 1989, p. 19). A segunda se refere à cultura que recebe influências diretas do mundo da escrita e de outras tecnologias, em que a oralidade é sustentada por outros meios além da fala, por dependerem da escrita e dos meios de comunicação, para, efetivamente, existirem, como acontece com a televisão, o rádio e o telefone.

Na visão de Ong (1989, p. 19), na atual cultura de alta tecnologia, “[...] uma nova oralidade é alimentada”. Essa perspectiva é retomada e atualizada, mais tarde, pelo estudioso que motivou, no cenário dos estudos das poéticas orais do século XX, uma gama de conceitos e argumentos que perpassaram os novos prismas rumo à superação da dicotomia oral *versus* escrita, o suíço Paul Zumthor (1915-1955).

Na obra *A Letra e a Voz*, de 1993, o autor distingue três tipos de oralidade: primária e imediata, mista e secundária. Zumthor (1993) sustenta que esses tipos de oralidade variam em conformidade com as regiões, as classes sociais e os indivíduos, e não somente de acordo com a temporalidade. A oralidade primária e imediata, segundo o pesquisador suíço, é aquela que não estabelece contato algum com a escrita e se encontra apenas nas sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica ou nos grupos sociais isolados e analfabetos. Já a oralidade mista se refere às sociedades em que coexistem a oralidade e a escrita, quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada. A oralidade secundária, por sua vez, se caracteriza por “uma cultura letrada, na qual toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita” (Zumthor, 1993, p. 18).

A relevância de Zumthor para as pesquisas sobre as poéticas orais vai além desses conceitos dos tipos de oralidade. O autor coloca em cena, também, a importância do estudo da voz e das ressonâncias, do corpo e da *performance* para uma compreensão significativa do texto oral. Essa premissa, adotada aqui, culmina em significativas obras, como: *Escritura e Nomadismo*, de 2005; *Performance, Recepção, Leitura*, de 2000; *Babel ou o Inacabamento*, de 1998; *Introdução à Poesia Oral*, de 1997; *Tradição e Esquecimento*, de 1997; e *A Letra e a Voz*, de

1993. Para o medievalista, compreender a oralidade, ou melhor, a vocalidade exige abarcar “[...] a historicidade de uma voz: o uso” (Zumthor, 1993, p. 21) o que, até então, não havia sido estudado.

Uma prerrogativa como esta requer, imperiosamente, que o texto poético vocal seja concebido como um texto em ato, formado pela palavra viva, na ação oral-auditiva, uma vez que a constituição é operada na imbricada relação enunciativa entre poeta-contador, texto e ouvinte-espectador. Há que se considerar, ainda, que um tal desempenho põe em cena numerosos recursos corporais: gestos, como os movimentos das mãos; mudança de timbre de voz; silêncios; diferentes olhares; mímicas etc. Tais elementos contribuem para compor e fixar sentidos às mensagens poéticas, que são, simultaneamente, transmitidas e percebidas.

Com esse contexto de crescente interesse pelos estudos da oralidade, os fenômenos vocais, no ramo das teorias da literatura, estão em foco inúmeras pesquisas sobre as poéticas orais no mundo ocidental e no Brasil. Adiante, apresentam-se, de forma didática, os percursos dos estudos das poéticas orais no Brasil, realizados sob diferentes abordagens. É importante que se reveja a historiografia literária, agregando às multiplicidades do fazer artístico da literatura, não apenas as poéticas produzidas pela escrita, mas, também, e sobretudo, pela voz, pelos corpos e pelas memórias, instaurando um momento novo no cenário da teoria literária.

3.3 Os Estudos das Poéticas Orais no Brasil

No que se refere ao contexto brasileiro, os estudos acerca da literatura oral foram inaugurados a partir de Sílvio Romero (1851-1914). Crítico literário sergipano, foi o primeiro pesquisador dos cantos, dos contos e da poesia popular nacional, publicando, em 1883, a obra *O elemento popular na literatura do Brasil e Cantos populares do Brasil*. Depois, em 1888, também foram essenciais, os estudos de João Ribeiro (1860-1934) e Lindolfo Gomes (1875-1953), por meio das obras: *Folclore e Tradições do Brasil*, de 1915; *Contos Populares Brasileiros*, de 1918.

Ribeiro e Gomes focaram na análise de temas populares, abrindo espaço para muitos outros pesquisadores, como Gustavo Barroso (1888-1959), com o livro *Ao Som da Viola*; Pereira da Costa (1851-1923), referente ao folclore

pernambucano; Leonardo Mota (1891-1948), sobre cantadores e violeiros do Norte; Artur Ramos (1903-1949), com a obra *Folclore Negro do Brasil*; Lucas Boiteux (1881-1966), com a publicação de *Poranduba Catarinense*; Basílio de Magalhães (1874-1957), que se centrou nos contos e nas fábulas populares da Bahia; o paulista Amadeu Amaral (1875-1929), que escreveu *O Dialeto Caipira*, concentrando os estudos na trova popular.

A partir de 1939, contribuições relevantes marcaram a cena dos estudos da literatura oral no Brasil, com as produções de Câmara Cascudo, fundador da Sociedade Brasileira de Folclore, em 1941, e com o vasto estudo e produção referente aos gêneros da literatura oral: *Vaqueiros e Cantadores: Folclore Poético do Sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*, de 1939; *Antologia do Folclore Brasileiro*, de 1944; *Lendas Brasileiras*, de 1945; *Contos Tradicionais do Brasil*, de 1946; *Geografia dos Mitos Brasileiros*, de 1947 e *Literatura Oral no Brasil*, de 1949. No entanto, encontram-se, no meio acadêmico brasileiro, críticas quanto aos princípios folcloristas adotados por Cascudo, acerca dos critérios classificatórios e interpretativos dos textos poéticos da tradição oral.

Critérios como antiguidade, anonimato, persistência e oralidade estão presentes e mais do que serem compreendidos pelo sentido gerado no momento de atualização, ocorre uma leitura do texto poético fora do contexto de produção. [...] Cascudo compreende os textos em prosa e verso circulados oralmente como fragmentos de uma tradição linear, na qual o presente serve como explicação do passado e a busca pela origem do texto torna-se o objetivo principal da análise. (Fernandes, 2012, p. 139)

É grande, também, a interlocução e a influência de Cascudo para o modernista Mário de Andrade. Mesmo oriundos de contextos sociais distintos: Nordeste e Sudeste do país, há um profícuo diálogo entre esses estudiosos, devido ao interesse incomum que mantinham em pesquisar a cultura popular brasileira, na vastidão das manifestações populares. Em linhas gerais, apesar das críticas, os estudos de Cascudo foram um divisor de águas para as pesquisas a respeito das poéticas orais no Brasil, uma vez que, a partir delas, houve um alargamento substancial na área.

No cenário brasileiro, outras produções merecem destaque, a partir das pesquisas de Bakhtin e Zumthor, anteriormente assinaladas, que serviram como impulsionadoras para a ascensão dos estudos voltados às produções da cultura popular. Fernandes (2003, p. 11) admite que as relações entre oralidade e gêneros

literários estão se consolidando “em razão dos estudos bakhtinianos, que perscrutam e interpretam a cultura popular” e a difusão dos estudos de Zumthor, que alcançam repercussão no meio acadêmico e para os estudiosos da área, por meio dos trabalhos de tradução e divulgação da Professora Doutora Jerusa Pires Ferreira, responsável pelas traduções das obras: *A Letra e a Voz*; *Escritura e Nomadismo*; *Performance, Recepção e Leitura*; e *Introdução à Poesia Oral*. Além de uma coletânea na homenagem intitulada *Oralidade em Tempo e Espaço*, resultado de um colóquio que organizou na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

[...] numa visão panorâmica sobre as décadas de 1980 e a posterior, percebem-se inúmeros projetos de pesquisa em oralidade, o que levou ao debate, à reflexão e à articulação de ideias em torno das manifestações orais espalhadas pelo País. Não à parte, inúmeros congressos, cada vez mais segmentados e especializados são organizados em vários estados do Brasil. Esta fermentação, pelo turno, corresponde a uma abordagem poliédrica quando o assunto toma o rumo, parafraseando Paul Zumthor, da letra e da voz. (Fernandes, 2003, p. 12)

A partir de então, idealizaram-se disciplinas em cursos de graduação, na área de Letras e Programas de Pós-graduação condizentes com a temática, em diversas universidades do Brasil. Como afirma Silva (2013, p. 85), despontam-se, nesse universo, alguns cursos de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras realizados por universidades públicas e particulares: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); Universidade de São Paulo (USP); Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); Universidade Estadual de Londrina (UEL); Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN); Universidade Federal da Bahia (UFBA); Universidade Estadual da Paraíba (UEPB); Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Universidade Federal de Campina Grande (UFCG); Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); e Universidade do Ceará (UFC). Além dos cursos de graduação e pós-graduação, entre os anos de 1970 e 1980, diversos grupos de pesquisa sobre as poéticas orais foram fundados, antes mesmo de serem elaboradas as normas de criação e funcionamento dos grupos de trabalho, tendo alcançado notoriedade no meio acadêmico, por todo o território nacional.

3.4 Alteridade Poética no estatuto ficcional da arte tradicional de narrar e os imbricamentos com as práticas culturais e identitárias

A literatura oral parte de um conceito amplo que a abarca como arte da linguagem, assentada em bases epistemológicas que vão abolindo os limites circunscritos a meros artifícios de formas, modelos e estruturas regulamentadas por padrões estéticos grafocêntricos. Tudo isso gera uma reflexão acerca de um estatuto ficcional singular, não apenas quanto à produção, cujo suporte não está em livros ou catálogos, mas na memória de contadores que, por meio da voz, dos gestos e dos movimentos corporais performam narrativas que colocam em cena vozes sociais, alegorias e quadros interpretativos dos lugares enunciativos.

A voz questiona o traço que compõe a alteridade poética da arte de narrar, uma vez que é na vocalização que se libertam e se entendem os elementos do mundo, para além da coisificação, atribuindo-lhes uma finalidade simbólica.

Indefinível, senão em termos de relação de afastamento, articulação entre sujeito e objeto, entre um e o Outro, a voz permanece inobjetável, enigmática, não especular. Ela interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra da alteridade. Para aquele que produz o som, ela rompe uma clausura, libera de um limite que por aí revela, instauradora de uma ordem própria: desde que é vocalizado, todo objeto ganha para um sujeito, ao menos parcialmente, estatuto de símbolo. (Zumthor, 1997, p. 15)

As narrativas da tradição oral são, substancialmente, produções ficcionais que carregam marcas estéticas próprias da oralidade. Como assinala Fernandes (2002), sendo a arte de narrar por excelência artesanal, a literatura popular resulta de um trabalho com a linguagem, em que a criatividade, as maneiras de contar, o entretenimento e o plano ideológico, provenientes dela, trazem indícios de que se lida com uma enfabulação do cotidiano, no dizer do filósofo Henri Bergson.

Essa singularidade artesanal da arte de narrar potencializa uma nova gramática, tendo em vista que o sistema semiótico abrange uma diversidade de recursos paraverbais, extraverbais, cinésicos, proxêmicos e paralinguísticos. Como sinalizam Aguiar e Silva (1994, p.138), o sistema semiótico da literatura oral comporta sinais e códigos, bem como o funcionamento quanto à produção, à estruturação e à recepção do texto bastante diferente da literatura escrita.

Além das questões estruturais e estéticas, a recepção das poéticas orais apresenta-se como outro aspecto diverso no estatuto ficcional da literatura oral, posto que, “corpos vivos em cena se dirigem a corpos reunidos no mesmo lugar” (Rancière, 2012, p. 20). Nessa cena dialógico-performativa, os indivíduos (contadores) e as plateias (espectadores) intercambiam percepções, entendimentos, sentimentos e emoções.

Na situação performática, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. (Zumthor, 2007, p. 68-69)

A função ativa da plateia (espectadores) é singular na constituição do texto oral, a esse respeito Rancière (2012, p. 21) tece significativa argumentação, pois o espectador tem função ativa no ato performático, capaz não apenas de aprender, mas também de ensinar, agir e conhecer, visto que, quando ouve, recebe a arte. A todo instante, relaciona o que vê ao que viu, viveu, ouviu, fez e até mesmo sonhou.

Outra significativa diferença no estatuto ficcional da arte tradicional de narrar marca um deslocamento das temáticas que se voltam às ações do cotidiano e histórias comuns. Destarte, ganham espaço personagens corriqueiras, não apenas reis, rainhas, príncipes, duquesas, homens e mulheres da alta sociedade; entram em cena pessoas comuns de condições sociais diversas: trabalhadores rurais, donas de casa, viúvas, borralheiros, coronéis, jagunços etc. Logo, uma pluralidade de mundos, temáticas, contextos e personagens, por vezes ignorados e negligenciados na literatura clássica, vão ganhando funções centrais, com alteridades no estatuto ficcional da literatura oral. Segundo Bakhtin (2010), alteridade é uma fonte de construção de valores, uma dimensão dialógica de interconstitutividade entre o eu e o outro que se materializa em atos éticos e práticas discursivas nas diversas esferas da atividade humana.

Como afirma Rancière (2021, p. 19-20), essa nova “topografia de um mundo ficcional se abre não simplesmente à realidade social, mas para a topografia simbólica que a transforma em visível [...]”. Nessa direção, observam-se mudanças acentuadas operadas nas formas de representação, as quais se mostram para além

das margens da racionalidade ficcional clássica, sob a visão dualista, matizadas entre o real e o imaginário, o racional e o não-racional, o verdadeiro e o falso, os saberes científicos e as crendices e/ou superstições. A ficção dos contadores tradicionais é, então, percebida:

[...] não como uma reivindicação do falso [...]. O caráter duplo da ficção, que mistura, de um modo inevitável, o empírico e o imaginário. [...] o paradoxo próprio da ficção reside em que, se esta recorre ao falso, ela o faz para aumentar sua credibilidade. (Saer, 2022, p. 11)

A ordem ficcional das narrativas da tradição oral desloca esses princípios, de modo a “[...] delimitar um mundo sensível específico, [...] embaralhar as relações entre o dentro e o fora, entre o nobre e o vulgar” (Rancière, 2021, p. 14-19). E é sob essa ordem ficcional que as enunciações performáticas ultrapassam as fronteiras do verdadeiro e do falso, como relata Saer (2022), quando nomeia o ato da ficcionalidade como um exercício de antropologia especulativa, sobretudo, porque nesse entrelaçado entre verdade e falsidade, encontram-se os autores entre saberes objetivos e as subjetividades (cf. Araújo).

Portanto, o regime estético da ficção, ao forjar uma nova racionalidade para além das fronteiras do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário, mostra que “a poesia não tem contas a prestar quanto à verdade daquilo que diz” (Rancière, 2020, p. 53). O ato de fabular inclui e eleva sobremaneira a capacidade de criar mundos, dissimular e pensar novas maneiras de viver. Trata-se de uma condição humana que possibilita a abertura de linhas de fuga, no sentido deleuzeano do termo, apontando para novas possibilidades de subjetivação e modos de vida.

A criação ficcional ou poética, que é mola da literatura em todos os níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedotas, causos, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico, até a atenção fixada na novela de televisão, ou na leitura de um romance [...] ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia [...]. (Candido, 2011, p. 177)

Por isso, ao ler ou ouvir uma narrativa ficcional, avançamos pelas convenções, refletindo e até mesmo desconstruindo antigas certezas das realidades, para imaginar tantas outras possíveis e até impensadas. Nesses termos, a ficção é uma necessidade humana universal, uma vez que como antropologia especulativa é a matéria própria da vida. Sob tal entendimento, no

regime ficcional das narrativas orais, são partilhados modos de existência e (re)existência que apresentam pontos de vista, tal como as vinculações com os meios socioculturais, as identidades, as crenças e os valores.

Como obra do imaginário que se efetiva nas práticas discursivas, Rancière (2012, p.11) salienta ser “[...] uma forma de constituição estética – da constituição sensível – da coletividade [...] um conjunto de percepções, gestos e atitudes [...] formas sensíveis da experiência humana”, produtoras e reveladoras de identidades. Enquanto Klein (2014) explica que, por meio da ficção, se conhece mais o mundo, o drama da existência humana e a si, a fim de que o ser humano se transforme. Assim, o eu pode ser compreendido por meio das reconfigurações metafóricas da realidade e das variações imaginativas do ego que se realizam.

É em meio ao espaço ficcional movente, então, que as narrativas da tradição oral se constituem, por intermédio da *performance* enunciativa dos contadores, com os corpos em ação, o diálogo de vozes e os discursos que verbalizam no presente, mas remetendo-se às incontáveis vozes do passado, ao passo que projetam o futuro, engendrando reflexos que caracterizam um povo. Como dito por Bakhtin (2015, p. 63), o discurso poético é plurilíngue, povoado pelas intenções sociais de outros, já que “a própria linguagem literária (falada e escrita) é estratificada e heterodiscursiva nos aspectos semânticos concreto e expressivo”. O estatuto ficcional não se constitui, assim, de uma única linguagem, mas de um diálogo de linguagens.

O prosador usa linguagens povoadas de intenções sociais alheias e as obriga a servir às novas intenções, a servir a um segundo senhor. Por isso, as intenções do prosador se refratam, e se refratam sob diferentes ângulos, dependendo do grau de alteridade socioideológica, de encorpatura, de objetificação das linguagens que refratam o heterodiscurso. (Bakhtin, 2015, p. 77)

Considera-se, então, que essas narrativas da tradição oral são formas da expressão da existência, constituem uma maneira de explicar a existência do mundo e a própria experiência, revelando a forma como se ajuíza, se sente e se nota a si e aos outros. São, portanto, alteridades poéticas, posto que nesse movimento dialógico do eu com o outro acontece sua constituição como sujeitos. A relação entre o eu e o outro se dá, assim, em um espaço de transgressão, resistência e encontro com diferentes centros valorativos, na presença de mais de uma consciência e de uma concepção, num processo contínuo e inacabado. Não

obstante, como sinaliza Bakhtin (2003, p. 341), “[...] o homem não tem um território inteiro e soberano, está todo e sempre na fronteira; olhando para si, para o outro nos olhos ou com os olhos do outro”.

Tal proposição não é difícil de ser notada, basta analisarem-se os mitos indígenas, as histórias aterrorizantes de assombração, os causos de Lobisomem ou da Mulher de Sete Metros e até mesmo textos da literatura clássica. Estão todos povoados de elementos mágicos, nos quais se explicitam temas atemporais, situações de caráter universal, tudo permeado por conflitos, medos, aspirações e sentimentalidade. Esses elementos são oferecidos para proporcionar uma explicação do mundo ao redor que cria formas de lidar com isso. Então, emerge um lugar de confrontação, explicação e aprendizagem, como propõe Rancière (2012, p.15): “[...] no cerne da prática emancipatória”.

Além disso, afirma-se que as narrativas da tradição oral estabelecem um conjunto de significados, valores religiosos, éticos e morais para a vida social, indicando comportamentos e ensinamentos para que um indivíduo se conceba como pessoa pertencente a um determinado grupo. Dito de outro modo, esses indivíduos deixam emergir, em enredos, reflexões referentes ao seu lugar como sujeito no mundo, sua identidade e seus sentimentos de pertença. As narrativas são um intercâmbio de vozes, uma partilha sensível de afetos e de experiências.

Diante disso, percebem-se as ressonâncias e os diálogos entre as experiências, as histórias de vida do contador e as memórias socioafetivas construídas ao longo da vida, diante de todo um arcabouço de contextos históricos, culturais, religiosos e axiológicos, além da trajetória dos personagens de um conto. É sob esse processo de identificação e reciprocidade, na ótica de Matos e Sorsy (2013), que o conto deixa de ser, meramente, uma produção estética literária, conformando-se como um espaço de partilha sensível de trocas de conhecimentos, sentimentos e sabedorias.

Nessa perspectiva, adota-se o conceito de identidade a partir da perspectiva de Stuart Hall (2006, p. 25), como “lugar que se assume, uma costura de posição e contexto e não uma essência ou substância a ser examinada”. Compreende-se, pois, a identidade como uma condição movediça, em trânsito, permanente construção e reconstrução. A identidade é fluida e fragmentada, jamais homogeneizada, unificada e solidificada.

[...] o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que as identificações estão sendo continuamente deslocadas [...]. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas – ao menos temporariamente. (Hall, 2006, p. 13)

A identidade é formada e transformada conforme as relações com o outro, no modo como se lida com os diálogos que se mantêm durante a vida, com a diversidade sociocultural e histórica. Ao contrário do que se concebia, não se define, biologicamente, mas, sociocultural e historicamente. A identidade é construída simbólica e socialmente, já que as representações são o meio pelo qual um grupo cria símbolos que ganham significado e sentido a partir da experiência humana.

Nessa ótica, Bourdieu (2002) defende a identidade dos grupos por meio das representações mentais como se conhecem e se reconhecem, assim como acontece com os objetos, segundo o sentimento de pertença a uma classe ou Nação. Para ele, o mundo social é representação e vontade. Em outras palavras, a representação da vontade e a identidade estão atreladas ao sistema simbólico, que tem produzido, ao longo da história, significados universais e totalizadores, permeados de intencionalidades, a serviço de uma ideologia de dominação, cujo intento não é apenas representar uma cultura, um grupo social ou um indivíduo.

Tal pensamento coaduna com Hall (2000) quanto à perspectiva de que as identidades são formadas culturalmente, por meio das diferentes identificações ou posições que se adotam ao longo da vida, ocasionadas por um conjunto de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências únicas como sujeitos individuais. Ainda, no tocante às questões de identidade que se representam e se revelam por meio da oralidade, na voz e no comportamento do contador tradicional de histórias, que é o que particularmente nos interessa aqui, atenta-se para a relevância de se estar diante de algo que está em permanente tensão e incompletude. Sendo assim, a identidade é uma produção em constante construção, ou como propõe, também, Bernd (2003, p. 21): “uma identidade nunca é dada, recebida ou atingida; só permanece o processo interminável, indefinidamente

fantasmático da identificação”. A identidade não é elemento estático, imutável, ela está em transformação.

[...] é uma “produção” que se constitui sempre dentro e não fora de um sistema de representações e aponta duas formas – não antagônicas, mas combinadas – de pensar a identidade cultural. Primeiro como cultura compartilhada, como quadro de referências e de significados. E, segundo, reconhecendo as diversidades conformadoras de identidades possíveis, combinando “aquilo que de fato somos” com “aquilo que se pode ser”. (Hall, 2003, p. 34)

Dessa maneira, entende-se que a identidade é construída continuamente e mantém elos profundos com a imagem que se tem de si e dos outros. Por conseguinte, as concepções de identidade são formas de representações simbólicas, instituídas no meio social e pela imaginação em constante construção.

Tais pressupostos são comprovados nas narrativas orais dos contadores tradicionais de Tapiramutá, expostas na Seção 5, até porque, como elucida Bernd (2003, p.19): “[...] a construção da identidade é indissociável da narrativa e consequentemente da literatura”. Evidencia-se, assim, no acervo literário dos contadores tapiramutenses, especialmente nos contos, nas lendas e nos causos, questões identitárias que expressam crenças, hábitos e valores.

Ocorrem transposições para as tramas desses enredos e o compartilhamento de um conjunto de traços identitários e representações simbólicas, situados para além do tempo cronológico, com perfis e desenhos da memória social, da tradição popular, fundadas na lembrança, em que tantas outras subjetividades já foram enunciadas, porque essas vozes não são solitárias e individuais. Representam, outrossim, uma coletividade e cumprem uma função social, posto que “a voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver” (Zumthor, 1993, p.139).

Sem considerar, ainda, que essas histórias serão recontadas com as roupagens ideológicas do narrador atual, sendo revisitadas e repaginadas num constante devir, no vir a ser das futuras *performances* do contador, numa transmutação constante, dada a polifonia¹⁵ de vozes e de autorias que constituem as narrativas orais. Segundo Bakhtin (2018), a polifonia é parte essencial de toda

¹⁵ A polifonia pressupõe uma multiplicidade de mundos, ou seja, vários sistemas de referência, vozes plenivalentes e pontos de vista ideológicos acerca do mundo (cf. BAKHTIN, 2008, p. 38-39).

enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes expressas, pois todo enunciado é formado por diversas vozes discursivas.

Portanto, em sendo um bem cultural, uma arte tradicional, constantemente se atualiza, visto que, para Brayner (2007), a tradição se transforma ao longo do tempo e varia de grupo para grupo, de um bairro para outro, de uma cidade para outra ou de uma família para outra. E isso se verifica nas maneiras de se comemorar as tradições de São João, no Carnaval e na Folia dos Reis que ocorrem por todo país, as quais apresentam variações de forma e significado de um lugar para outro.

Assim, no que diz respeito às singularidades do estatuto ficcional do contador de histórias, o indivíduo que narra, está num estado de movência e nomadismo tal, que seus enredos se tornam únicos e irrepetíveis, dado que não se narram histórias vazias de um livro lido, mas histórias que um dia foram ouvidas e se fizeram marcantes. Narrativas que ficaram, pois, na reminiscência e nos recônditos das lembranças, permeadas por significados de cunho afetivo e subjetivo que, ao serem contadas, são constantemente atualizadas, acrescidas ou suprimidas; os espaços sociais que ambientam esses enredos também podem se aproximar, ainda, do contexto local, tal qual a voz recebe tons e acentos valorativos, de acordo com os ouvintes ou a plateia.

Como lembra Zumthor (2007), a voz nunca é apreendida totalmente, é sempre passagem, relação e movimento, atualiza-se em diferentes ocasiões e circunstâncias.

Esses valores da voz tornam-se os da própria linguagem, desde que ela seja percebida como poética. E esse reconhecimento é independente do fato de que o texto seja (fisicamente ou por efeito da imaginação) apreendido pelo ouvido ou pronunciado interiormente. Em outros termos, esses valores são o do próprio fenômeno poético, qualquer que seja o modo pelo qual a linguagem é percebida. André Spire fala de 'dança bucal', que poderia ser reproduzida por movimentos expressivos. As palavras, diz ele, não são jamais verdadeiramente expressivas, senão em força, é preciso atualizá-las por uma ação vocal. (Zumthor, 2007, p. 84)

Essa poética guardada na memória dos contadores tradicionais, além de dialogar com aspectos socioculturais, tem seu estatuto ficcional marcado por relevantes elementos do imaginário e do fantástico. Maffesolli (2001, p. 28) conceitua o imaginário como uma força social de "ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Algo que ultrapassa o indivíduo, impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo". E

Todorov (1992, p. 31) concebe o fantástico como “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”.

Tais elementos ganham relevo por meio da complexa teia das operações de criação e recriação. Com isso, ao selecionar cada enunciado, frase e vocábulo, o contador as escolhe intencionalmente. Portanto, as palavras que compõem as histórias dos contadores são carregadas de poder, o poder do símbolo que dá vida aos mitos, às fábulas e a todos os elementos fantásticos que se manifestam pela voz como enunciações, consideradas por Bourdieu (2002), como sistemas simbólicos.

Os sistemas simbólicos como instrumentos de conhecimento e de comunicação só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. Os símbolos são instrumentos de conhecimento e comunicação e eles tornam possível a reprodução da ordem social. (Bourdieu, 2002, p. 9)

Não obstante, as enunciações dos contadores são símbolos reproduzidos socialmente e que comprovam a força dessas exhibições, em que o real e o imaginário se fundem e criam formas e novos valores, construtos mentais, instaurando-se, por vezes, no sobrenatural, no mito, no fantasmagórico e nas crenças religiosas. Cria-se, por conseguinte, a imagem de seres mágicos, com poderes e encantamentos ou figuras horripilantes, almas penadas, mulas-sem-cabeça, fantasmas etc. Essas criaturas, ao serem propagadas, mantiveram-se e/ou vão manter-se vivas, por décadas, séculos e/ou milênios por meio das narrativas orais.

No que concerne a tais narrativas, demonstra-se que fazem parte do acervo literário dos contadores tradicionais não apenas de uma região ou cidade, mas circulam por diferentes espaços geográficos e socioculturais ao redor do mundo. Mencionam-se, como exemplos, a lenda do Lobisomem, o Curupira ou a Caipora ou Dona do Mato ou Caapora, os contos de reis e rainhas, as botijas de dinheiro. No entanto, apesar de terem temáticas similares, seus enredos recebem distintas roupagens, em conformidade com o contexto que as produz e reproduz, isto é, as narrativas confabulam com os símbolos e os valores de cada lugar. Portanto, há que se considerar o contexto atual, no mundo da comunicação instantânea, de

intercâmbios virtuais intensificados pelas mídias digitais, cenário cada vez mais propício para a interação com uma gama de pessoas dos mais diversos espaços.

Essas narrativas, muitas vezes, recebem, então, influências desse diálogo com outras culturas e diversos modos de viver, constituindo alteridades poéticas. E as análises sobre tais ocorrências serão demonstradas, especificamente, na Seção 5. Essas temáticas e personagens não são meras histórias de assombração, aderem-se como construções simbólicas. Consequentemente, os símbolos construídos socialmente permitem reconhecer os grupos sociais, as posições de poder, os valores e a hierarquização social, tudo codificado pelos significados do que se possui ou não: carros caros, mansões, roupas de marca etc.

Além disso, reconhecem-se como símbolos máximos de um sentimento de pertença territorial e/ou de identidade nacional: bandeiras, hinos, emblemas e brasões impregnados de ideias de territorialização. Como alega Bourdieu (2002), os símbolos são instrumentos de integração social, conhecimento e comunicação que instituem a ordem social, a integração lógica e a condição da integração moral, revelando sentidos sobre o ser, o estar e o agir no mundo.

Por outro lado, o estatuto ficcional da arte tradicional de narrar deixa emergir não somente figuras simbólicas, mas, ainda, personagens postas em cena que, ao ganhar linguagem, sentimentos, ações, contornos fisionômicos e afetos não são apenas símbolos, mas também formas de apresentação social que apontam para traços da identidade coletiva em múltiplas instâncias, crenças e interesses.

As representações sociais indicam a existência de um pensamento social que resultou das experiências, das crenças e das trocas de informações ocorridas na vida cotidiana dos seres humanos. Em outras palavras, são construções mentais que surgem de uma necessidade e ajudam a orientar a conduta no dia a dia, sendo verdadeiras “teorias do senso comum”. (Jodelet, 2001, p. 22)

Dessa forma, o contador de histórias não desenvolve um ato ingênuo, desprovido de intencionalidade, ao contrário, há uma função para além da arte. A ordem ficcional de narrar ensina a desaprender, a subtrair o olhar ao exercício habitual, demonstra-se, com isso, o “tempo dos tipos sociais fixos, o tempo das formas bem desenhadas” (Rancière, 2021, p. 28-51). Exige-se, portanto, reconhecer que “tudo é sem limitação, é preciso expor o olhar ao que não se deixa enquadrar, ao que o toca, o choca, o intriga e lhe causa horror” (Rancière, 2021, p. 51). Contar histórias é, pois, usar a imaginação de forma racional, sem perder a ludicidade e a

fantasia, deixando a voz, os gestos, a entonação e o olhar permeado de significações e interpretações, na tentativa de desenhar o mundo, projetar sonhos. Além disso, trabalham-se crenças e valores, demonstrando um meio social e os seus respectivos saberes.

4. A PERFORMANCE DO CONTADOR TRADICIONAL DE HISTÓRIAS E O ENTRECRUZAMENTO DE LINGUAGENS

Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que se é tempo e lugar: a voz o proclama emanação de nosso ser. [...] A voz aceita beatificamente a servidão. 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.

Paul Zumthor

Após situarem-se as perspectivas metodológicas e teóricas que alicerçam esta investigação, cujo objeto investigativo são as poéticas orais corporificadas nas *performances* enunciativas dos contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá-BA, assenta-se, nesta seção, num campo articulado e dialógico entre linguagem e literatura, mais especificamente, na interlocução entre oralidade e literatura, dadas as evidências e relevâncias apontadas na pesquisa de campo. Discute-se, pois, e se analisa quanto a *performance* enunciativa, no entrecruzamento de linguagens (oral, gestual, performática e corporal), se materializa durante a contação de histórias, para, em seguida, realizar as primeiras análises da cartografia desenvolvida durante as entrevistas narrativas dos contadores. Logo, apresentam-se os contadores tapiramutenses e suas atuações, como se tornaram contadores e de que modo essa constituição aponta para o diálogo com as heranças culturais, históricas e identitárias. Por fim, discorre-se sobre as subjetividades performáticas e os lugares enunciativos de cada contador na sua singularidade.

4.1 Performance Enunciativa dos Contadores Tradicionais de Histórias: demarcando compreensões

Toma-se o termo *performance* enunciativa como a experiência estética de difusão das poéticas orais pelos contadores tradicionais, lugar enunciativo que, face

a face, na encenação dos corpos e na vocalidade, concretiza a arte de narrar e modelar os discursos (cf. Zumthor, 2007). A narrativa não é transmitida apenas com as palavras, mas, também, com os gestos, os olhares, o corpo, os ritmos e todos os elementos que compõem a *performance* enunciativa.

É a partir desse conjunto de elementos performativos que se percebe como as palavras, nas histórias contadas pelos contadores tradicionais, ganham cor e nada mais é neutro. Ecoam, assim, fervorosamente, as intenções, os sonhos, os propósitos e os pressupostos dos poetas da voz, como expressa (Zumthor, 2007, p. 91): “cheiram ao homem e à terra (ou àquilo com que o homem os representa)”.

Mas, antes mesmo de continuar com as discussões em torno da temática, registram-se considerações referentes ao termo contadores tradicionais de histórias, dado que, nas últimas décadas do século XX, reapareceu, de forma potente, a profissionalização da arte de contar histórias, por meio dos contadores contemporâneos, os quais, como retratado por Bussatto (2013), ao contar histórias, estudam, pesquisam e adotam critérios técnicos para a seleção do repertório a ser performado. De outra maneira, ao se reportar aos contadores tradicionais, aludem-se aos poetas da voz, aos encantadores da palavra viva, na maioria anônimos que, por meio da memória, recorrem aos acervos literários formados, predominantemente, pela oralidade dos ancestrais, no intercambiar de conversas infinitas que dialogam com uma orquestra de inúmeras outras vozes poéticas que os antecederam.

À luz da concepção de Bussatto (2013, p. 23), então, contador tradicional é um termo usado para indicar:

Aquele que se identifica com o narrado e retira os significados do momento, construindo a leitura de mundo a partir da interpretação do universo cultural do qual faz parte, para, depois, compartilhar com o ouvinte, socializando o saber e caracterizando o ato de contar como um momento de elaboração das próprias crenças.

Define-se como contador tradicional aquele encantador de enredos, que tem na arte o poder de reger, harmoniosamente, as múltiplas linguagens; mediante a proposta de Matos e Sorsy (2013), desde os gestos, as expressões corporais, a voz, o timbre, o som e até o contato visual. Alquimistas da voz, dão vida aos textos provenientes da tradição oral, tal qual *Sherazade e as mil e uma noites* ou, quem sabe, aquele senhor com o timbre tranquilo e o presente do *era uma vez*, ou aqueles

tantos outros poetas anônimos que povoaram e povoam nossas lembranças. Mexem, portanto, com as emoções, utilizando-se da linguagem performática: quer seja, com os gestos, com as expressões fisionômicas ou, muitas vezes, com o silêncio de olhares expressivos, de discursos sem palavras. Conseguem nos marcar e estão nos recantos mais profundos dos corações.

Os contadores tradicionais são, assim, artesãos da palavra, mergulhados na sensibilidade do saber ouvir, na hibridização das linguagens, na presença ativa dos corpos, no acesso à memória, dado que o acervo literário está arquivado ali, como apresentado por Hampâté Bâ (2010, p. 17), arquivado pela memória coletiva, repositório da história de um povo: “[...] a verdadeira modeladora da alma”. Conseguem tecer, esteticamente, uma teia de conhecimentos, diferentes modos de ver, experienciar e idealizar o mundo.

Na sua singularidade poética, os contadores tradicionais transformaram a arte de narrar e os diferentes articuladores ficcionais em um tecer infinito, um campo múltiplo capaz de se atualizar, se modificar e se adaptar constantemente, instaurando outras reflexões, ordens e vertentes, especialmente, na medida em que enlaçam, na transcendência do tempo, enredos que intercambiam temporalidades como elemento amplificador do passado. Transpõem, assim, esses espaços de reminiscências para se refletir, de forma constante, sobre o amanhã e o devir.

O momento em que tem lugar a *performance*, prefigurado ao tempo sócio-histórico, não é jamais indiferente, mesmo quando deste se desliga e, mais ou menos, o transcende. Toda *performance* comporta – em si, como fragmento ficticiamente isolado do tempo real – valores próprios, que talvez mudem, se invertam [...]: pouco importa, haverá sempre valores, mesmo que sejam de negação. (Zumthor, 1997, p. 158)

Para se condensar o assunto, conceberam-se os contadores tradicionais como agentes culturais responsáveis por dar vida ao texto oral. De acordo com Paul Zumthor (2007, p. 28), trata-se daqueles que cumprem a função de situar os itinerários pelos quais se encadeiam participantes, lugares e tempos, “tanto do relato, [...] quanto da *performance*”. Convergem, desse modo, numa conjuntura sinestésica que mexe com todos os sentidos sensoriais do ouvinte-espectador, não apenas com a audição. Nesse sentido, como destaca, ainda, Zumthor (2007), na *performance* enunciativa, naquele que revela o desempenho do gesto, envolve-se um conjunto de percepções cenestésicas desde a visão até o ouvido, o tato e o olfato.

Feitas as devidas pontuações referentes às concepções acerca dos contadores tradicionais, retornemos, pois, às discussões do ato de narrar, do fazer artístico, da *performance* enunciativa dos contadores que conduz à reflexão quanto à experiência estética de difusão das poéticas orais. Para tanto, seguiremos pelas perspectivas de Zumthor (1993, 1997, 2007) e Rancière (2012).

Sob essa direção, avista-se que é na tessitura performática de enlaces das linguagens (oralidade-voz, movimentos do corpo, entonação e gestos) que se oferta a concretização da plenitude poética do texto oral. É quando os sentidos se revelam nas profundezas, uma vez que se alavancam as interpretações na plateia (ouvintes-espectadores). Seguramente, a significação, a interpretação e o entendimento do texto literário oral são potencializados por meio do comportamento, do diálogo de vozes, dos sentimentos, da entonação, do corpo, das digressões, dos comentários, das justaposições e dos questionamentos, tanto do contador como do ouvinte-espectador.

Em concordância com esse ponto de vista, Zumthor (2007, p. 89) afiança que “a *performance* é uma realização poética plena: as palavras nela são concebidas como um único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido”. É justamente a partir da arte performativa da palavra viva de corpos em cena, que as histórias são tecidas, narradas durante as enunciações dos contadores tradicionais. Melhor dizendo, é nesse jogo de interpelações, perguntas, comentários e justaposições, na permuta de personagens e nas intervenções dialógicas entre quem conta e quem ouve que o enredo toma forma e ganha sentido.

Quanto a esse aspecto, frisa-se a função ativa que o ouvinte-espectador exerce no texto oral. Para muitos estudiosos, os espectadores são interlocutores, coautores das histórias. Diante da explicação de Matos e Sorsy (2013), a *performance* enunciativa de uma narrativa oral requer uma interação ativa e imediata do contador com o ouvinte, a plateia. A linguagem é, pois, espontânea, cria-se o texto junto com o auditório, ou seja, as reações do ouvinte são fundamentais para o desenvolvimento da narrativa. Por conseguinte, na dialogicidade, forma-se um caminho de via dupla entre a interação imediata da conduta do contador com a recepção ativa do ouvinte-espectador, conferindo sentidos aos enredos produzidos, mesmo porque os textos orais se realizam e são difundidos, concretamente, no face

a face. Esses textos exigem, necessariamente, a presença de, ao menos, um ouvinte-espectador, já que para se constituírem como obra viva, para se materializarem, requerem uma relação imbricada entre o poeta-contador, o texto e o ouvinte-espectador.

Mergulhados nessa conjuntura, compreende-se o quanto as narrativas orais são produções dialógicas da linguagem. Afinal, como afirma Zumthor (2007), dado o texto, constitui-se um ato encarnado no face a face que impetra, indispensavelmente, um interlocutor. Por tais princípios, basicamente, deve-se compreender que o ato enunciativo oral tem suas particularidades, sendo a dialogicidade uma marca essencial a ser observada.

A enunciação oral é dirigida por um indivíduo real, vivo, a outro indivíduo real, vivo, ou indivíduos reais, vivos, em um tempo específico e em um cenário real que inclui sempre muito mais do que meras palavras. As palavras faladas constituem sempre modificações de uma situação que é mais do que verbal. Elas nunca ocorrem sozinhas em um contexto simplesmente de palavras. (Ong, 1998, p. 118)

Sob esse viés, realça-se o fato de que o fazer artístico tradicional de contar histórias não se constitui em um ato solitário, monológico. Contudo, Pradini (2005) faz menção que, antes de tudo, edifica-se uma dialógica ativa e próxima entre os ouvintes e o contador, posto que o conto é uma forma de comunicação singular legitimada na presença, no contato, na troca, na relação íntima e ativa que não se tem em outros meios de comunicação. Salienta-se, assim, que contar histórias é um ato interativo conduzido por intenções.

Para Bussatto (2013), a contação de histórias é uma via de mão tripla conduzida por intenções, que exigem enunciação performática como jogo de encantamento e prazer, entreando o que é narrado, o contador e o ouvinte. Além disso, possibilita os questionamentos: o que o conto quer dizer? O que o contador quer dizer narrando o conto? O que os ouvintes querem dizer a si ao ouvir o conto?

Desse modo, por meio da relação ativa e responsiva, tanto do contador como do ouvinte-espectador, cada ato enunciativo e performático é único e irrepetível. São essas peculiaridades que possibilitam às narrativas se atualizarem, ganharem novas leituras e, por meio dessas atualizações, múltiplas vozes poéticas são chamadas a um diálogo infinito. Não apenas as vozes de outros contadores do passado, dos quais os atuais ouviram as histórias que narram, mas uma orquestra de outras vozes poéticas advindas destes contadores do passado, que dialogaram com aqueles que

os antecederam. Provavelmente, muitos destes já se silenciaram pelo fluxo natural da vida. Não obstante, forma-se e estende-se uma cadeia de sucessão de elos intermináveis, a cada contação.

Essas tantas outras vozes são tocadas, amplificadas, sem que se queira ou se espere que, um dia, sejam acolhidas, refutadas, confirmadas ou atualizadas. Nessa conversa ao infinito, como num jogo de espelhos, ocorre a acolhida responsiva dos enredos, dos enunciados, das ficções, que vão ganhando novas roupagens e vão sendo sempre atualizadas, num espaço dinâmico e sem fronteiras, que passa pela voz, pelo corpo, pelo conjunto performático dos contadores tradicionais.

Dessa forma, sintetiza-se a concepção da *performance* enunciativa em quatro eixos norteadores, como se observa no Quadro 3.

Quadro 3 – Eixos da *performance* enunciativa.

(Continua)

EIXOS	DESCRIÇÕES
Identificação entre Contos Cartográficos	Apresentar mais marcas da heterodiscursividade e do fantástico, sendo os contos de ensinamento, reinos encantados e religiosos.
Verificação dos Contadores	Recorrer aos repertórios desses enredos ao longo das <i>performances</i> : Agemiro Ferreira, Maria Gomes, Nivaldo Lima e Osércio Ramos.

(Conclusão)

EIXOS	DESCRIÇÕES
Seleção por Critérios	5 contos de ensinamento, 5 de reinos encantados e 5 religiosos, cujas marcas do fantástico e do heterodiscurso se acentuam: A princesa dos sete sapatos; Dos Anjos; João Marerin – O João Borracheiro; João Borracheiro e o desafio de tirar o anel da princesa; João Borracheiro e a preá encantada; Nosso Senhor e o homem apressado; Nosso Senhor, São Pedro e o matador de aluguel; O compadre ambicioso; O encontro de Nosso Senhor Jesus Cristo e São Cipriano; O homem que não sabia fazer negócio; O menino sem medo; O príncipe e a princesa encantada; Os três conselhos; Os dois rapaiz: Nigeiro e Vagaroso.
Entrecruzamento de linguagens	No movimento, na cadência do corpo, na vocalidade e nos jogos rítmicos, impingindo as palavras não mais como simples palavras. <i>A performance</i> , na circularidade da voz ativa e da presença plena dos poetas, invoca a função encantatória da linguagem. Constitui-se a linguagem performática como uma fórmula numa vida nova, dispostas as fantasias do verbo, possibilitando a reformulação das relações estabelecidas entre os sentidos de ver, ouvir e falar.
Polifônica palavra	Ato que encarna a coletividade de vozes e memórias. Lugar de diálogo, de confrontação, de dúvida, de alargamento, de alterações, de rasuras. Em toda <i>performance</i> se une o sabido ao ignorado, traduzindo uma nova

	aventura intelectual.
Movente	Ato performático único e irrepetível, uma vez que um enredo, embora possa ser contado mil vezes, nunca será o mesmo, pois os ouvintes e os momentos são diferentes. Uma mesma história pode ganhar diferentes modulações, atualizações, contornos e significações a cada vez que é contada. Cada <i>performance</i> se torna uma obra de arte única, na operação da voz.
Atividade Estética Oral-auditiva	Exige uma recepção ativa, porque aparece como uma ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Em cada <i>performance</i>, há corpos vivos em cena que se dirigem a corpos reunidos num mesmo lugar. Quem conta tem de estar disposto a criar uma cumplicidade entre história e ouvinte, oferecendo espaços para o ouvinte se envolver e recriar.

Fonte: Adaptado de Zumthor (1997; 2007); Sisto (2005); Rancière (2012); Matos e Sorsy (2013).

De modo geral, percebe-se e compreende-se que a *performance* enunciativa dos poetas tapiramutenses situa-se num contexto sociocultural e situacional, encarnando e transmitindo os enredos de memórias, temas que integram a vida social, ambientados em cenários locais, experiências, saberes, crenças, costumes, dúvidas, medos e afetos, o ser nas suas diferentes dimensões. Além disso, observa-se que a *performance* enunciativa dos contadores tradicionais se materializa sob os mais variados aspectos que compõem a oralidade em performatividade. Há intercâmbio de linguagens do *corpus*, quer seja sob a vocalidade, nas diferentes modulações, tonalidades, ritmos e momentos diversos em que o contador imita as vozes dos protagonistas, quer seja nos movimentos corporais, nos gestos, nas expressões fisionômicas e na simulação dos movimentos das personagens. É esse conjunto intercambiante de linguagens que dá sentido, produz significações, pois permite interpenetrar nas múltiplas esferas que compõem o ser e as compreensões de si, do outro e do mundo, desde a vida concreta, na realidade vivida, até o sagrado, o subjetivo, o sensível, o ficcional.

4.2 A Performance Enunciativa dos Contadores Tradicionais de Histórias de Tapiramutá: o intercambiar de linguagens na presença ativa do *corpus*

Os contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá, a cada *performance* enunciativa realizada ao longo da pesquisa, promoveram o contato com uma poética singular, uma forma artística constituída no momento presente,

encarnada pelo intercambiar de linguagens, na presença ativa das próprias vozes, dos próprios corpos e da própria ancestralidade, mergulhando na memória para o acesso do acervo literário herdado de inúmeras gerações que os precederam.

[...] as narrativas apresentadas em performances orais são vistas como sendo de propriedade coletiva da comunidade e herdadas dos antepassados; são aprendidas desde a memória e passadas de geração em geração. O contador não se vê como criador da narrativa, e sim como uma espécie de transmissor; ou seja, ele é um elo numa cadeia infinita de repetidores e guardiões das narrativas ao longo das gerações. A cada ato de contar, não é apenas a narrativa em si que é repetida, mas também toda a tradição oral da comunidade é revivida. (Souza, 2006, p. 26)

Performativamente, os contadores tapiramutenses enunciam narrativas que convergem em autorrepresentações, além de fundar apresentações do coletivo, dado que situam tanto a oralidade no complexo e enriquecedor entrecruzamento das linguagens, quanto nos elementos da narrativa (ambiência, personagens, conflitos geradores, clímax e desfecho, nas dinâmicas socioculturais e axiológicas), como no contexto do próprio tempo e das histórias de vida, de tempos outros, histórias de vida de tantos que os antecederam ou que nem mesmo conheceram pessoalmente. Assim, após a realização das entrevistas narrativas, depreende-se que, geralmente, os contadores tradicionais de histórias tapiramutenses, durante as *performances* enunciativas, trazem como marcas os principais modos de ser do texto oral, especialmente o fato da linguagem romper as barreiras da fala, da voz, vivificando-se na cadência dos corpos, nos mais diversos movimentos.

Os poetas da voz tapiramutense proporcionam forma própria ao monumento poético oral, ao modelar o discurso com recursos próprios da boca, por meio de palavras e silêncios, golpes de glote, respiração e pelo próprio corpo. Verifica-se, ainda, ao longo da investigação, que as poéticas orais tapiramutenses tomam sentido no complexo emaranhado da hibridização das linguagens, na extensão das enunciações performáticas dos contadores. Revela-se, dessa maneira, a relevância do texto poético oral e das diferentes formas de organização que têm na vocalidade, isto é, na voz dos enunciadores, sua peculiaridade ressonante.

A voz de um enunciador em *performance* se edifica e se organiza a partir da voz numa profusão; sendo um texto em ato, os ouvintes—espectadores divisam e percebem-no tanto como autor, quanto como narrador e transmissor do discurso narrativo carregado de um coro de vozes que estão nas entrelinhas da instância

narrativa. Afinal, essa é uma voz transcendente, imemorial, que representa a voz de um eu coletivo, de uma comunidade específica. “Esse feixe dialógico, concerto de vozes e de outros códigos de linguagem, confunde-se com o eu enunciador, o sujeito da enunciação, gerando muitas vezes ambiguidades no momento da transcrição do texto” (Alcoforado, 2008a, p. 111).

A partir do atributo da voz, por meio da atuação, do entrecruzamento de linguagens, na cadência de corpos, vozes e movimentos que os contadores tradicionais pesquisados encarnam, desvelam-se as subjetividades, as emoções e as axiologias. Nas entrelinhas da performatividade dos enredos, os poetas tapiramutenses constroem e revelam mundos ficcionais conectados na interlocução entre o cotidiano, o simbólico e o fantástico, posto que, nas fabulações e contrafabulações, vê-se, para além dos mundos ficcionais, serem registradas a voz do autor-contador e uma polifonia de vozes sociais, de traços culturais, identitários e históricos evocados.

Na percepção de Saer (2004), a contrafabulação não se escreve para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da verdade exige, mas para evidenciar o caráter complexo da situação, quando o tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Assim, ao ir na direção do não verificável, a contrafabulação multiplica ao infinito suas possibilidades de tratamento, dirá Saer. Não se nega, pois, uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se na turbulência, desdenhando qualquer atitude ingênua que consista em pretender saber de antemão como essa realidade se conforma. Não é uma claudicação ante uma ou outra ética da verdade, mas se assinala a busca de uma ética um pouco menos rudimentar.

Ademais, divisa-se, nas *performances* enunciativas dos entrevistados, essa polifonia de vozes, conforme nomeado por Bakhtin (2015), num heterodiscurso que ecoa nas dobras dos enredos, infinitamente, de tal sorte que os contadores criam e recriam as narrações, aproximando espaços, caracterizando personagens de aspectos singulares na tessitura do grande tempo. O conceito de *grande tempo* é, então, adotado por Bakhtin (2017), como sendo o espaço semiótico da cultura em que a simultaneidade histórica de sentidos entra em franco diálogo, conforme a recepção de uma obra, num determinado momento histórico. Dá-se, assim, um espaço de tempo entre leituras, conferindo um sentido e um significado

possivelmente outros a um enunciado – que vai ganhando novas possibilidades de leitura e relação no escoamento da temporalidade. O Shakespeare de então não é o mesmo de outrora... ele vem crescendo dessas referencialidades que veio ganhando com o passar do tempo. Nessa perspectiva, os textos não permanecem os mesmos ao longo da história, pelo contrário, eles se expandem na interação com novos contextos e outros textos, respondendo a novas questões.

A cada atualização performática, consequentemente, as vozes são reinterpretadas, realocadas poeticamente, possibilitando, na avaliação de Zumthor (2007, p. 228), que “outro espaço se abra; capaz de despertar uma espécie de consciência; imergindo em poesia ou em verdade”. Por meio desse movimento circular de criação e recriação da arte de narrar, esses poetas convocam-nos a acessar, não apenas enredos dotados de densidade dramática, mas tecidos de elementos estéticos singulares; antes de tudo, possibilitam adentrar na narratividade performática entremeada de saberes, conhecimentos, memórias, relações simbólicas e identitárias, regidas por uma lógica encarnada pela coletividade social que os circundam.

Destarte, a *performance* dos contadores tapiramutenses se organiza em torno de cinco fundamentos (Quadro 4), como descrito a seguir:

Quadro 4 – Fundamentos da *performance* dos contadores de história

(Continua)

FUNDAMENTOS	DESCRIÇÕES
Ambiente de reminiscência	Não se refere apenas à ativação da memória, mas a um elemento desencadeador de acesso ao acervo literário e a um leque de vivências com os contadores que os formaram e/ou influenciaram, para que possam acionar os diferentes procedimentos de <i>performance</i>. Performar uma narrativa implica reorganizar densas e finas camadas de informações que perpassam os elementos culturais e artísticos que se acumulam ao longo dos exercícios poéticos, os assentos volitivos e emotivos que ecoam modos de vida, princípios éticos, morais, religiosos e afetivos, condensados nas compreensões de mundo. Possibilita que contadores deem acabamento aos enredos encarnados em cada ato que performam, uma vez que a reminiscência funciona como meio motivador, impulsionador da contação de histórias e da <i>performance</i> do contador tradicional.
Palavras vivas tecidas e rendadas pela vocalidade e pelos corpos em movimento	Modulações entre a estrutura simbólica e a experiência cotidiana. Arte performática de narrar que estabelece sólidos elos entre elementos, temas, reflexões do cotidiano e eventos fabulatórios. Envolve seres sobrenaturais, situações que processam uma reengenharia de saberes e horizontes valorativos regidos pelo fantástico.

Lugar polifônico habitado	Deriva de denúncias sociais, sonhos, medos, crenças, sentimentos, afetividades, simbologias etc. Os contadores, nas <i>performances</i> , fazem emergir leis e diretrizes das próprias axiologias, ao narrar histórias das vidas e enredos que relatam experiências com seres fantásticos (lobisomem, caipora – Dona do Mato, almas penadas, pessoas com poderes de <i>se invurtar</i> ou que estão invisíveis ou se transformaram em objetos e seres diversos.
----------------------------------	--

(Conclusão)

FUNDAMENTOS	DESCRIÇÕES
Lugar polifônico habitado	Caracteriza os personagens, a ambiência, o cenário por meio das declarações e comentários que enunciam as percepções individuais e sociais ao longo das contações.
Meio	Não apenas para materializar a textualidade das poéticas orais, mas como lugar de interação, espaço instaurador de trocas de saberes, visões de mundo, de reconfiguração de ordens filosóficas, socioafetivas e éticas.
Espaço	Rasura a ordem do real x ficcional, do verdadeiro x falso. Considerado como um lugar amplificador de uma antropologia especulativa. Elementos sociais, o cotidiano de lutas e lidas no ambiente rural, o lugar da fauna e da flora, as crenças religiosas e as divindades em constante interlocução com os enredos fantásticos que os contadores enunciam.

Fonte: Adaptado de Zumthor (2007).

Nesses locais performativos, ao se depreender uma análise atenta, percebe-se que os contadores tradicionais de histórias tapiramutenses, longe de se caracterizarem como contadores por profissão, o são pelo encantamento e pelo prazer de narrar. A finalidade primária é divertir, e a intenção pedagógica, de possibilitar reflexões e ensinamentos aos espectadores, como lírica afetiva, expressão de sentimentalidade e respeito. Indica-se que o ato de narrar para os contadores participantes desta pesquisa é um elemento comum do cotidiano, em diferentes momentos, ocasiões e espaços, como descrito no Quadro 5.

Quadro 5 – Atos de narrar de acordo com o contexto.

CONTEXTOS	ATOS DE NARRAR
Encontros familiares	Sem muito planejamento.
Feira livre	Ao encontrar um amigo de infância por acaso.
Noites longas	À beira da fogueira.
Cerimônias de velórios	Forma afetiva de homenagear o ente querido que partiu e abrandar os corações dos amigos e conhecidos diante do sentimento de perda.
Animadas conversas nas caçadas, pescarias, encontros em barbearia, na cata do café, colheita do feijão, raspas da mandioca, rezas e carurus	Forma de animar o trabalho e diminuir o cansaço da árdua tarefa.

Fonte: Autora (2023)

Como assinalado por Lima (2003, p. 29), contar histórias pode ainda ser:

Um pretexto [...] é ponto e contraponto nas conversas em noites com cadeiras nas calçadas [...] insinua-se nos lugares do acalanto, é palavra tecida e rendada no colo de avós, rendadas ao pedido, ao convite e à cumplicidade dos netos.

Desse modo, a arte tradicional de narrar, para os tapiramutenses, desenha-se como espaço dialógico de encontro, capaz de instaurar ensinamentos, reflexões, momentos de diversão, alegria e lazer. Singularmente, configura uma ocasião de troca de saberes e visões de mundo, lugar de intercâmbio, com as mais diversas esferas e ordens da vida: filosóficas, socioafetivas, identitárias, éticas e morais. Como identificado nas declarações de três contadores:

(1) Eu gostava sempre, eu gostava, sentar fazê uma vara de fogo no chão [gestos com a cabeça e com mãos indicando a ambiência].

Aí se arruinar de gente e aí agora ia contá históra [expressões fisionômicas de felicidade e riso].

E eu contava muito, eu gostava de contá históra [gestos com a cabeça].

(Seu Agenarinho – Povoado do Brongo)

(2) Conde aquele pessoal via um amigo ficá ruim mermo...

De cama [gestos faciais e com as mãos representando intensidade].

Aí ajuntava aquele rebaim, todo dia de noite, e aquela turma de amigo botava a contá [gestos com braços indicando quantidade].

No sentinela, naquele/naquela época e até hoje botava sentinela e fazia a fogueira na porta da casa da sentinela e aí Cuma...

É quem sabe as históras, aí cumeçava a históra e aí cumeçava a contá históra, um conta um, ôto conta ôta e vai puxano o da ôta...

E um conta uma mais ingraçada que ôta.

E a gente, nós, nós gostava de ficá por ali também, já pra vê os velho minti, contá mintira e com aquilo a gente foi aprendeno.

Ah, velório, rapaz, no velório, vixe Maria!

No velório, fazia uma fuguirona enorme e aí agora os cara incostava logo um bucado de lito de pinga, botava o galo de cachaça [gestos com as mãos e os braços, risos do contador].

Eles já contá, cachaça e contá históra.

E tinha hora qui isquicia até do difunto, de tanto contá históra ,entrava na pinga disgramada (forte) [gestos fisionômicos com a cabeça em sinal de negação, risos].

Contava tanta históra qui tinha hora qui isquicia até do difunto, [risos do contador].

Nem o qui tava fazeno lembrava [olhares para a plateia ali presente, filhos e esposa].

Aí é de chorá, dava muita risada, tinha era muita risada naquele tempo, cada um contava uma mai ingraçada e claro qui se é de rezá, surria [gestos com os braços e as mãos].

A vez tinha um amigo duente lá e se tinha um amigo duente, aí tava sem condição, aí nós juntava a turma de amigos.

Aí:

– Rapaz, um bora, bora lá visitá fulano!

– Bora visiá, fulano lá e tal...

E, aí, juntava a galera lá e o cara até tava ,tava ruim mermo [timbre de voz acentuado, mais intenso]; a gente juntava a galera e começava a contá história e fazê graça, cum ele, até, até o cara tinha hora qui o cara melhorava, qui reagia porque é alegria, porque a gente vai veno tanta história pra eles, assim tanta brincadera qui o cara /aí sentia, aí, a gente sentia qui o cara reagia. [expressões faciais de contentamento, gestos com as mãos e a cabeça].

(Seu Geraldo – Tapiramutá)

(3) No tempo de criança, era história quais todo dia! [gestos com os braços]. Era um fogo no mei da casa [gestos com as mãos representando o cenário]. Meu pai não contava, não, minha mãe que gostava de contá [movimentos com a cabeça].

Era, acindia um fogo no mei (meio) da casa e ficava contano as histórias [gestos com os braços como forma de simular a ambiência da contação de histórias].

(Dona Lice – Distrito da Volta Grande)

Revela-se que esses poetas, por puro encantamento, alegria e amor à arte, embora sejam legitimados pela coletividade que os cerca, geralmente, são pessoas próximas das comunidades e pelos familiares que se encontram no anonimato para uma parcela significativa da população tapiramutense. Por esse motivo, tem-se ciência de que existe um número de contadores superior aos 22 cartografados. Esses atores culturais são reconhecidos, na maioria das vezes, pelo exercício de outras atividades e profissões: dona de casa, produtor rural, ex-vereador, pedreiro, vaqueiro, lavrador, marchante¹⁶, porteiro, sambador¹⁷. Além disso, frequentemente, existem as identidades associadas ao pai, à mãe e, até mesmo, aos filhos, como o caso de Sônia de Limalva, Dãozinho do Martim, Aguinanes, pai de Boanerges, ou atreladas a apelidos.

Do total de 22 contadores cartografados, cinco são residentes na sede do Município de Tapiramutá, : Aguinanes Bispo dos Santos, Geraldo Alves Martins, Jorge Alvim dos Santos, Manoel Santos Silva, mais conhecido como Manel da Santa Cruz, Renildo Mendes de Queiroz. quatro são moradores de povoados: povoado do Capim Branco – Rosalvo Rosa Quatis; povoado de Riacho Fundo – Lionídio Marques (*in memoriam*); povoado do Brongo – Agenário Florêncio de Oliveira, apelido de Seu Agenarinho, Maria da Silva Santos, apelido de Dona Pretinha;. Dois são moradores de fazendas: fazenda Burro Bom – Osércio Ramos; fazenda Boa esperança – Nivaldo Lima; por fim, onze são residentes

¹⁶ Profissional que exerce a função de comprar e abater gado, caprinos e suínos para vender as carnes em açougues e feiras livres das cidades da região.

¹⁷ Músicos que compõem, tocam diversos instrumentos (pandeiro, prato, cavaquinho, viola, tambor, pífano etc.), cantam e dançam ritmos musicais tradicionais nessa região da Bahia, como: chula, batuques, reisados e piegas.

do distrito da Volta Grande – o que configura aquela localidade num verdadeiro celeiro dos(as) contadores(as) da cidade de Tapiramutá: Adelize Almeida, conhecida por Dona Deli; Ailton Araújo Ferreira; Agemiro Ferreira, Seu Miro; Amarildo Adelicio Almeida, Dunga Pedreiro; Euvaldo Mota, Seu Lu; Etelvina Mota, Dona Selvina; Jaime Pires, mais conhecido como Seu Nego; João Ramos, Seu Dãozinho de Martim ou Dãozinho do requeijão; Josefa Mota, Dona Zefinha; Maria Gomes Machado, Dona Lia e Sônia Ferreira Rocha, conhecida como Sônia de Limalva ou Pró Sônia, como delineado no Quadro 6. O que conforma aquela localidade num verdadeiro celeiro de contadores tradicionais de histórias.

Quadro 6 – Distribuição de contadores de história por localização de moradia.

LOCAL DE MORADIA	CONTADORES DE HISTÓRIA
Município de Tapiramutá	Aguinanes Bispo dos Santos. Geraldo Alves Martins. Jorge Alvim dos Santos. Manoel Santos Silva (Manel da Santa Cruz). Renildo Mendes de Queiroz.
Povoado de Capim Branco	Rosalvo Rosa Quatis.
Povoado de Riacho Fundo	Lionídio Marques (<i>in memoriam</i>).
Povoado do Brongo	Agenário Florêncio de Oliveira (Agenarinho). Maria da Silva Santos (Dona Pretinha).
Fazenda Burro Bom	Osércio Ramos.
Fazenda Boa esperança	Nivaldo Lima.
Distrito Volta Grande	Adelize Almeida (Dona Deli). Ailton Araújo Ferreira. Agemiro Ferreira (Seu Miro). Amarildo Adelicio Almeida (Dunga Pedreiro). Euvaldo Mota (Seu Lu). Etelvina Mota (Dona Selvina). Jaime Pires (Seu Nego). João Ramos (Seu Dãozinho de Martim ou Dãozinho do Requeijão). Josefa Mota (Dona Zefinha). Maria Gomes Machado (Dona Lia). Sônia Ferreira Rocha (Sônia de Limalva ou Pró Sônia).

Fonte: Autora (2023)

A arte de narrar, na cidade de Tapiramutá, revela-se extremamente, masculinizada (91,00%). É a voz que tem maior representatividade no contexto literário tapiramutense, como se pode notar. Corroborando o que vem sendo amplamente discutido, pesquisado e comprovado nas últimas décadas: a falta de reconhecimento e a pouca representatividade feminina na literatura e em diversas

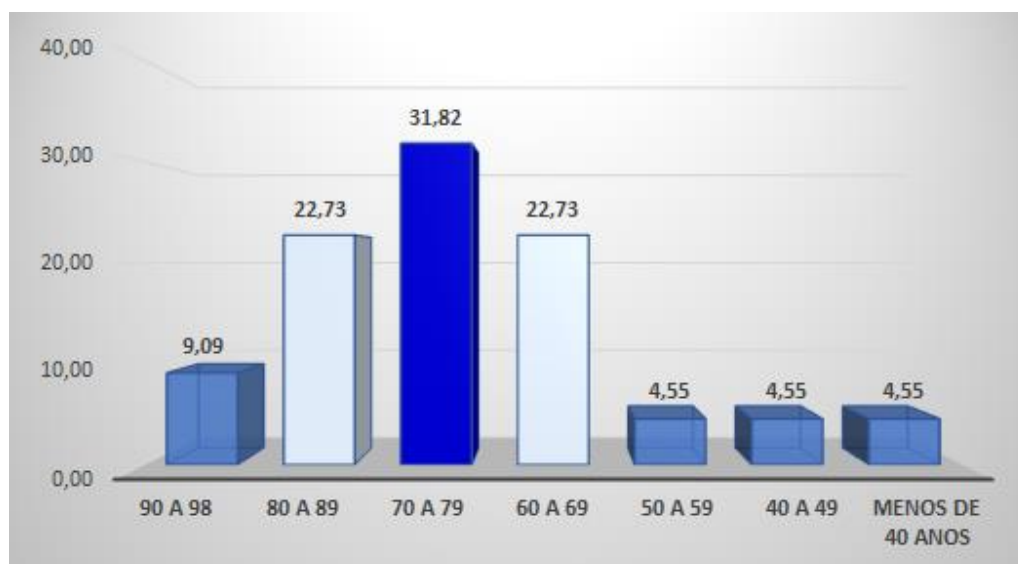
outras áreas do conhecimento e esferas sociais. Acredita-se que tal problemática, no cenário da pesquisa, seja reflexo do processo histórico, cultural e social que propaga a ideologia da masculinidade hegemônica colocando os corpos femininos em situação de inferioridade aos masculinos. Mediante esse construto observa-se cotidianamente a criação e reprodução de uma lógica dicotômica almejada pelo processo de colonialidade do gênero, cria-se o “Outro” que é inferiorizado e o “Eu” ocidental em condição de superioridade.

Segundo Lugones (2014, p.934) essas mulheres sofrem a opressão oriunda do patriarcado e do sistema imperialista eurocentrado que persiste nessas sociedades, inclusive com a prescrição da limitação dos papéis cabíveis à mulher. Não obstante, as mulheres subalternizadas estão profundamente imersas na escuridão opressora e têm suas vozes silenciadas pelo sistema hegemônico criado pelos homens, principalmente, brancos europeus.

Sendo assim, nota-se que a pouca existência de protagonistas mulheres na arte de contar histórias na cidade de Tapiramutá aponta para a materialização dessa “lógica categorial dicotômica e hierárquica central para o pensamento capitalista e colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade” (2014, p. 935)

Além disso, há a predominância de pessoas idosas, pois, em uma frequência acumulativa (FA), verifica-se que 86,37% têm mais de 60 anos de idade. A predominância da faixa etária está entre 70 e 79 anos (31,82%), como comprovado no Gráfico 1.

Gráfico 1 – Distribuição dos contadores por faixa etária



Fonte: Autora (2023)

A arte que estudamos é corporificada nas vozes e nos corpos de pessoas simples que, na sua maioria, tiveram pouco ou nenhum acesso à escolaridade, apenas 9,09% dos entrevistados concluíram o Ensino Médio. É o que se observam nas declarações dos Contadores de História:

(4) Não istudei, não [gestos com a cabeça em sinal de negação, expressões fisionômicas de descontentamento].
 Cumecei a trabaia e, e aí, agora, a vida era, era trabaia, só trabaiano...
 E ôta, eu gostava de trabaia, gostava [tom de voz enfático, olhares atentos aos filhos que acompanhavam a *performance*].
 Eu era de dididido pra trabaia, era... [ênfatisa e modifica o tom de voz, tornando ainda mais forte, gestos afirmativos com a cabeça].
 E ainda me casei cum dezoito ano, foi, cum dezoito ano! [ênfatisa e mais uma vez volta o olhar para os filhos].
 (Senhor Renildo Mendes Queiroz – Tapiramutá)

(5) Aí, eu nasci aqui, cresci, estudei um pôco, num estudei muito, não, fiz só até a quinta série [gestos com as mãos indicando a localidade onde nasceu e expressões faciais de timidez].
 (Dona Josefa – Distrito da Volta Grande)

(6) Qui estudá que nada, Nádia.
 Num sei nem fazê meu nome... [pequena pausa, voz embargada, gestos fisionômicos de descontentamento].
 Dês di piqueno, minha vida era trabaio, avemaria, quando eu mais Nissin [irmão mais velho] pegô piqueno / ralá mandioca naquele trem que era [gesticulando com a mão esquerda rodando].
 Qui era na roda, nós botava era num cepo pá arcançá a roda [gestos indicando as ações e o quanto ele e o irmão Nilson eram pequenos ainda para realizar aquela tarefa].
 Logo, nós era os dois mais véi e, e aí, ai se nós num fizesse, viu, se não a vea [faz referência à mãe].
 batia ni nós [tom de voz tranquilo, olhar distante, como se estivesse revisitando as mesmas vivências da infância].
 Aí o véi Vardemá [faz referência ao pai].
 ele saía e marcava a impretha pra eu mais Nissin fazê:
 – Basta fazê isso aqui hoje! [modifica o tom de voz e gesticula com dedo indicativo, representando o local onde tinham de fazer o trabalho].
 E aí, ai de nós se num fizesse!
 Tinha qui cumpri aquela capina qui ele marcô pra fazê e tinha qui fazê! [tom de voz firme, de modo a enfatizar as ordens do pai e as obrigações que tinham de cumprir].
 Nós tinha na base de dez ano pra trás e, aí, era no tempo de mutho café, o véi Vardemá mandava.
 Zé morava na rua, e eu mais Nisin ficava oiano a roça, ficava oiano o café.
 (Nivaldo Lima de Araújo – Fazenda Boa Esperança)

São senhoras e senhores que tiveram as vidas atravessadas pelos afazeres rurais; 100% deles nasceram na zona rural, em distritos, povoados ou fazendas. Por

essa razão, marcadamente, nas dobras das palavras vivas, esses lugares enunciativos são evidenciados. Constata-se, continuamente, no entremeio dos enredos, além do intercâmbio das experiências engendradas na ambiência campesina, a exteriorização de uma série de denúncias sociais: trabalho infantil; ausência de políticas públicas de educação; abandono paterno; subalternidade do gênero feminino na sociedade; desrespeito às leis trabalhistas; visões de mundo herdadas da época do coronelismo etc. É o que expõem os depoimentos de seis contadores:

(7) [...] A minha vida foi, desde novo eu trabaiaava, e pru povo trabaiaava ni fazenda, e tal [gestos com os braços e expressões faciais].

E, hoje, eu tenho minha propriedade, isso aqui é meu... [sinaliza para a sua propriedade].

Eu era trabaiaadô rural!

Trabaiá, cumecei cum 13, 13 ano, eu já cortava *cinzal*, lá no Maitá, perto de Rui Barbosa [faz referência à cidade vizinha Rui Brabosa, gestos com os braços, indicando a localização].

Cortava *cinzal*, pra pudê vivê... [pequena pausa].

Aí, a gente vem e evem, evem, foi cunde eu casei mais ela [aponta em direção à esposa], 20 ano, eu tinha 22 ano, e ela tinha 18, parece, 15, aí, nois casemo e nós foi morá ni fazenda, e, pra cuidá pra dá de cumê aos fii, era uma luta disgramada nesse tempo, eu tenho 42 ano qui eu tiro leite, 42 ano, inté hoje, tiro leite aqui, faço um requejão [...].

(Senhor Osercio Ramos – Fazenda Burro Bom)

(8) [...] cum uns 8 a 9 anos [gestos com as mãos indicando a estatura].

Cumecei a trabaiaá aqui no café, capinano, [...] a gente pegava, assim, café por produção, por lata, e, quando capinava, era por produção também; pegava uma quadra de café e capinava na empreita. [gestos com os braços e movimentos corporais, representando as ações de pegar café e capinar].

(Senhor Amarildo – Distrito da Volta Grande)

(9) Cumecei a trabaiaá com 7 ano de idade, 7 ano de idade [movimento com a cabeça e expressões faciais em sinal de ênfase].

Na roça de meu pai, fazia de tudo lá [...].

Eu primero trabaiei, trabaiaava cum gado, eu era vaquêro, trabaiei em fazenda, fia, dos zôto, no Genipapo, Lagoa D'anta [faz referência a povoado da cidade].

Fui impregado numa fazenda, fui impregado... [pequena pausa].

30 ano, ôta, 6 ano, ôta, 1 ano e 8 mês e lutano a vida e lutano [...].

(Senhor Renildo Mendes Queiroz – Tapiramutá)

(10) Eu sô Seu Miro, é...

Um homi da roça, lá do campo [mãos no queixo, olhar distante, tom de voz mais brando].

Num tenho istudo, só uma bobaginha qui aprendi, naquele tempo, de novo, aí, saí, se envolvi cum ôtas coisa, aí isquici, né...

(Senhor Agemiro Ferreira – Distrito da Volta Grande)

(11) Rapaz, Dãozinho sou eu, né!
 Eu sô uma pessoa qui vêo da raiz de trabaio [movimentos com a cabeça, timbre de voz forte e seguro].
 Da idade de 10 anos, eu cumecei a trabaiaá...
 Viu?!
 Ni roça, ni casa de faria ,viu?!
 Pra sustentá a famia... [gestos com os braços e expressões fisionômicas].
 (Seu Dãozinho – Distrito da Volta Grande)

(12) Rapaz, eu, eu nasci e mim criei.
 A gente trabaiaava mucho da roça [entonação firme, olhar atento à entrevistadora].
 A gente gostava de fazê roça, fazia mucha farinha, aquele tempo lá, o pessoal fazia farinha de ano a ano, na casa de Duas Barra [faz referência ao povoado da cidade vizinha, Utinga], farinhava de ano a ano [ênfatisa o trabalho nas casas de farinha, com movimentos com os braços, indicando o sentido onde fica Duas Barras].
 A cultura de Duas Barra, lá era casa de farinha, era farinha de mandioca... [pequena pausa].
 E lá tinha fumo, feijão, aquele negócio [gestos de enumeração com os dedos das mãos].
 E, aí, fui criado, naquilo, e mais toda vida o meu pai gostô muito de lutá cum gado, esses negócio... [gestos com a cabeça, olhares para a plateia; filhos e esposa presentes no momento, pequena pausa]. E, aí, a gente foi criado naquilo!
 Mas nós fazia de tudo um poco...
 E sempre na roça! [gestos afirmativos com a cabeça].
 (Seu Geraldo – Tapiramutá)

Essas respostas apontam para a presença de traços identitários relacionados com a classe socioeconômica. Algumas marcas, são, constantemente, aludidas: a humildade das origens, a vida de lutas pela sobrevivência e as identidades centradas nos atos de resistência, no imperativo por superar as adversidades da vida difícil, geralmente, no espaço rural.

Outro ponto preconizado nas entrevistas diz respeito aos aspectos que engendram a identidade cultural dos contadores tapiramutenses, posto que, ao declararem as principais formas de lazer, destacam eventos e festejos tradicionais da cultura popular do município. Dentre eles, apontam: Reisados ou Folias de Reis; Carurus de Cosme e Damião; rezas efetivadas em promessa; festas de Cavalgada; corridas de argolinhas¹⁸ e vaquejadas, bem como a participação na Romaria de Bom Jesus da Lapa.

¹⁸ Festividade trazida para o Brasil pelos portugueses, no século XVI, praticada em cidades do interior nordestino. Funciona com homens montados nos cavalos em alta velocidade, que devem retirar com a ponta da lança pequenas argolinhas do tamanho de um anel, presas por barbantes em um poste enfeitado de papel colorido. As argolinhas devem ser oferecidas às pretendentes dos competidores como um símbolo de amor.

De forma geral, tornaram-se contadores mediante a influência de outros contadores, que fizeram parte de suas vidas (pais, mães, avós ou pessoas mais velhas pertencentes aos círculos sociais). Logo, o fazer poético dos tapiramutenses é alicerçado pela herança de vozes artísticas, culturais e históricas. É uma literatura tecida num tempo espiralar, usando os termos da professora Leda Maria Martins (2021), tendo em vista que, ao exteriorizarem os entendimentos da atualidade, conquanto invoquem o passado, convocam uma multiplicidade de vozes e vivências anteriores. Como considerado por Martins (2021, p. 42), é “um tempo que não elide as cronologias, mas que as subverte”, o que se nota no discurso do contador:

(13) A gente vê aquele povo mais véi contano as históra, aí, a gente fica na mente da gente, né?
 É porque a gente vê, agora tem pessoas qui num liga, né, pra históra, tem gente qui até fala: mais cumo é qui tu fica envolvido nisso? [gestos com a cabeça, tom de voz enfático].
 Mais tem hora qui tem históra qui serve de inxemplo, né? [olhares para a plateia que estava presente: esposa, filhos e dois vizinhos, procurando aprovação das afirmações].
 Tem históra, eu acho, qui serve de inxemplo!
 Meu pai sempre contava as históra, né? De vez inquando, contava as históra, né?
 Aquele povo mais véi qui tinha muitcha históra incantada, num era? [olhares mais uma vez dirigidos à plateia].
 Aí, tem delas, aí qui tem gente qui chorava, né?
 Tinha uma mais véia, qui chamava Dionísia, qui ela contava históra, se facilitasse, caía água dos óio!
 Lá, lá, naquele mundo lá. [gestos com as mãos e os braços representando movimento giratório, indicando distância].
 Contava aquelas históris lá, cumprida lá [gestos com os braços indicando o tamanho das narrativas].
 Se a pessoa num tivesse cantada, facilitasse, dava vontade de chorá [ênfase do contador, mudança de timbre de voz, olhares sempre atentos aos ouvintes].
 (Seu Miro – Distrito da Volta Grande)

Nesse tempo espiralado, engendram-se vozes da dialogicidade ativa dos contadores tapiramutenses, com as vozes dos contadores que os antecederam e as vozes sociais que os cercam e os influenciam. Com isso, instituem-se marcas da alteridade poética tapiramutense – questão que se discute de forma mais profunda mais adiante), dado que, por meio dessas conversas infinitas de heranças culturais, históricas e sentimento de pertença, os contadores não são apenas transmissores da literatura oral passada de geração em geração, mas afirmam-se como coautores de histórias tradicionais tecidas no grande tempo.

Vale notar, especialmente, quando atualizam enredos de conhecimento universal, citando a lenda do Lobisomem, quando, mesmo mantendo a caracterização do personagem fantástico conhecido – aspecto de lobo, transforma-se e aparece nas noites de lua cheia –, implementam traços particulares da cultura tapiramutense. Ali, situando a personagem em cenários locais: as casas de farinha; o *espojador* de jegue; e as matas fechadas. Contudo, atribuindo ao Lobisomem a preferência do contador tradicional de histórias, por hábitos alimentícios vinculados à produção agrícola própria da região: o gosto por lambar as sobras de farinha nos fornos; comer filhotes de cachorro, gatos, porcos e até crianças pagãs, isto é, não batizadas. Torna-se, assim, tal costume, uma poética que, apesar de inspirada na relação com a literatura oral de diversos outros espaços geográficos e socioculturais, modificada e alargada, singularizando-se, de modo, a incorporar à narratividade características próprias.

Ainda sobre como se tornaram contadores, pontua-se que três contadores (13,63%), além da influência de pais, avós ou pessoas mais velhas, apontam a leitura de livros ou programas de rádio como impactantes na construção de sua poética e acervo literário. Relatam como base, ainda, livros de histórias, reconhecidos poetas da literatura brasileira, como Castro Alves, a cartilha *ABC de Leitura*, da série cartilhas de *Leituras Infantis*¹⁹, publicadas pela livraria de Francisco Viana, muito populares nas escolas brasileiras, entre as décadas de 1950 e 1970. Alguns contadores tradicionais de histórias referenciam, ainda, o *Encontro com a Tia Leninha*, vinculado à Rádio Nacional de Brasília. Trata-se de um programa conhecido do público infantil, entre os anos de 1980 e 1990, apresentado pela locutora Helena Ardito Bortone, que exibia músicas infantis, contava histórias, radionovelas e outras histórias gravadas em discos. Segundo Neves (2018, p. 48), “o programa radiofônico *Encontro com Tia Leninha* atuou como um agente de letramento literário de crianças, especificamente, as da Região Amazônica, no período compreendido entre 1979 e 1999”.

¹⁹ Publicados pela Livraria Francisco Alves (RJ), editora de livros didáticos. Trata-se de uma coletânea composta por sete livros, sendo duas cartilhas de ensino inicial da leitura: *Cartilha: leituras infantis*, de 1912 e *Primeiros passos na leitura*, de 1915. Além de cinco livros de leitura do ensino da leitura corrente das respectivas obras: *Leitura Preparatória*; *Primeiro Livro de Leituras Infantis*; *Segundo Livro de Leituras Infantis*; *Terceiro Livro de Leituras Infantis*; e *Quarto livro de Leituras Infantis* (Oriani, 2010; Vianna, 1908a; 1908b; 1908c; 1919).

(14) Antes, quando sentava, assim, muitas mulheres [gestos com as mãos, expressões fisionômicas, seguidos de pequena pausa].
 Uma contava uma história, outra contava outra história, e tinha uns livrinhos qui vinha as história [olhares para a entrevistadora em sinal de questionamento], qui eu tinha tanto esses livrinhos [mãos no queixo e expressões faciais indicando desapontamento por não ter guardado os livrinhos de histórias da infância].
 Esse livrinho chamava assim... [digressões].
 Chamava ABC, essa chamava ABC de histórias [ênfatisa que o livro era de histórias].
 Então, tinha as histórias, tinha, assim... [pequena pausa].
 Histórias de Zezinho e Mariquinha.
 (Dona Lia – Distrito da Volta Grande)

(15) Eu me tornei contador de história porque eu acho muito bonito [mudança no timbre de voz].
 E eu achava bonito ver e ouvir as pessoas, inclusive meu pai, minha mãe, contando aquelas histórias e minha mãe gostava de contar estória, né, sem o H [olhares atentos para a filha que estava presente, gestos faciais, voz saudosa, presa nas reminiscências da infância].
 E eu ficava ouvindo minha mãe e, quando aquelas pessoas de idade estavam conversando, eu, invés de ficar brincando com meus coleguinhas, eu ia ficar junto daquelas pessoas de idade, sentadinho, ouvindo tudo ali pra saber a notícia das coisas qui aconteciam, que aquele, aquelas pessoas de idade contavam [gestos com os braços e as mãos, indicando as ações naquele período].
 Porque eu achava bonito e achava bom conhecer, saber do que acontecia! [ênfatisa do contador, voz mais firme].
 Como essa criança aí, uma pergunta que eu vou fazer [justaposição].
 Como essa criança tinha esse interesse de saber como aconteceu as coisas naquela época? [mudança no tom de voz, indicando um questionamento, olhares atentos aos ouvintes].
 Bem, eu só poderia aprender ouvindo as pessoas de idade [gestos com afirmativas com a cabeça, voz firme].
 E eu também aprendi muitas coisas nos livros, sempre gostei de ler.
 Esta, que diz respeito ao surgimento da América, inclusive gosto daquela poesia de Castro Alves, se quiser que eu recito um pouco eu recito [buscando a aprovação da filha].

Istatuaro de Colossos
 Cansado de outros esboços
 Disse um dia Jeová
 Vai, Colombo, abra a cortina
 Da minha eterna sina
 E tira a América de lá.

O olhar da ida do dilúvio
 cumunal o continente desperta
 o concerto universal, dos oceanos das tropas
 uns trazem as artes da Europas
 outras as embagas de Ceilão
 antes petrificados com os braços levantados
 aponta para a amplidão.
 [recita a poesia *O livro e a América*, de Castro Alves, como se estivesse num palco, com gestos de mãos e expressões faciais, a voz entra na cadência das rimas de forma calma e pausada].
 Minha professora só deixou eu chegar até aí! [entre risos].
 – Não, é qui é muito grande a poesia.

(Senhor Aguinanes Bispo – Tapiramutá).

(16) Escolhi, abracei a causa de contar histórias e causos, quando eu era pequena, na época, justamente na época que eu estava aprendendo a ler, lá atrás, com o jornal da barra de sabão. [gestos com as mãos indicando tempo transcorrido].

Eh, minha mãe, ela fazia a janta e não queria que a gente dormisse sem jantar, então, até o preparo da janta e a hora de dormir, meu pai ficava tocando violão e contando história no pé do fogão. [gestos com os membros superiores representando os movimentos do pai tocando o violão, reações fisionômicas de alegria e olhares distantes].

A gente sentado na esteira, todo mundo sentado ali, em silêncio, ouvindo as histórias. [gestos com as mãos indicando a cena].

Pra que desse tempo da minha mãe fazer a janta, todos os filhos.

E, aí, quando alguém tentava cochilar, a gente dava uma cutucada. [gestos representando o movimento de cutucar].

– Acorda!

– Oh, a história, num pode dormir sem jantar!

– Acorda!

Era tão engraçado, nessa hora, meu pai, ele fazia o som dos bicho pra assustar a gente e despertar.

– Ele via que tava cochilando, ele imitava um bicho ali, dava um grito, fazia uma pirueta, chamava a atenção da gente e tocava e cantava e ele fantasiava. [movimentos corporais, representando as ações do pai].

– Ele mudava, alterava, às vezes, até a letra da música, pra colocar alguma coisa pra despertar, pra chamar a atenção, novos enredos, e era maravilhoso! [timbre enfático, olhares distantes].

– Então, eh, eu ouvi muitas histórias dele, e eu ouvia as histórias também da comunidade, porque quando chegava alguém contando um caso, eu já tratava logo de ficar ali de butuca, né, ouvindo o que a pessoa tava contando, pra, depois, eu contar. [mudança de timbre de voz, olhares voltados à entrevistadora].

– Teve uma outra coisa que influenciou muito na minha vida, foi a Rádio Nacional de Brasília, o programa de Tia Leninha; esse programa de Tia Leninha acontecia todos os dias, às 10 horas da manhã, de segunda à sexta, 10 hora da manhã.

– Tia Leninha tinha esse programa na rádio e ela contava histórias pra criança, as histórias eram musicadas, era tudo falado, os animais.

– Era na época que os bichos falavam, né?

– Pois é, na época que lá bicho falavam, então, tinha o programa da Tia Leninha, tinha a novela *Poliana Moça*, foi passada no rádio, e a gente acompanhava dentro do programa de Tia Leninha, todo dia 10 horas.

(Senhora Sônia Ferreira Rocha – Distrito da Volta Grande)

Ressalta-se o fato de 100% dos contadores tradicionais terem os enredos arquivados apenas na memória, não possuírem registros escritos ou audiovisuais das histórias que contam. Logo, a memorização, para eles, é um dos mais imperativos fundamentos para se contar histórias. Frequentemente, acionam as memórias, as reminiscências dos momentos de contação com os antigos mestres da poética vocalizada pelos corpos. Portanto, à medida que ativam esses espaços simbólicos das reminiscências, impulsionam o acesso aos enredos salvaguardados

na memória, tal qual elaboram as condutas, inspirados por aqueles que os antecederam, atualizando e remodelando suas próprias maneiras, em conformidade com as subjetividades e as características pessoais.

(17) Eu gostava, inda hoje eu ainda digo um pouco, eu num digo mais como eu dizia, se esquece, né?
Isquece, a gente vai na luta de hoje, a gente tá lutano, e as coisa.
O tempo tá passano, e a gente tomem vai isqueceno, vai ficano véio. Aí, vai a memória, vai incurtano, vai falano, e a gente sempe fica falano, mas ninguém nunca notô nada e nem fez gravação nenhuma, não!
(Seu Agenarinho – Povoado do Brongo)

Outro ponto que merece destaque é que, apesar de todos os contadores serem herdeiros culturais de outros contadores, reiteradamente, sinalizam a preocupação acerca da falta de herdeiros culturais. Apenas 9,09% revelam terem legatários de sua arte.

(18) Não, não tem registro escrito, não tem registro em vídeo.
É, eu tô tentano passar pros meus filho, mas eles num têm muito interesse, porque essa geração, aí, não tem mais interesse, interesse agora é no celular, é no computador, é nos amiguinho e amiguinha da praça, né?
Esses causos num desperta muito mais interesse nas criança, hoje, infelizmente!
E olhe que eu venho batalhano com isso há muito tempo.
(Sônia Ferreira Rocha – Distrito da Volta Grande)

Ademais, essa carência de herdeiros culturais dialoga com outra realidade que os poetas tapiramutenses denunciam: a perda de interesse e menosprezo dos mais jovens em ouvir e valorizar a arte tradicional de narrar. Justificam que esse contexto se deve, especialmente, a outros meios de lazer e entretenimento da atualidade, que circundam a vida moderna, como os livros, a televisão, os *smartphones*.

(19) Tem registrado, não, não!
Eu conto aos neto, aos fio. [movimento com os braços e os membros superiores do corpo, voz firme].
Nunca contei assim pra eles gravá, notá, não, nem os neto nunca quis notá e nem gravá. [movimento com as mãos em sinal de negação].
Eu acho importante contá, mas tem também que, num é eles num querê. [mudança no timbre de voz, gestos om as mãos].
É eu que nunca chamei a atenção pra dizê assim:
– Vocês quer aprender essa históra, assim? [timbre de voz mais firme e alto, seguido de pequena pausa].
– Assim, nunca chamei eles.
– É importante, nada, esta herança?!
– Quem vai querer essa herança?
– De negócio de tá se intrevistano, né?
– Todos qui quer, eu digo qui não, qui vai querê nada. [movimentos com os membros superiores do corpo, balanço de cabeça, mãos abertas como a indicar indiferença].

- Sabe, hoje a juventude, qui eles quer, hoje, minha fia, é isso aqui. [gestos com as mãos simbolizando os movimentos dos jovens no celular].
 - O qui eles quer é isso aqui, ó. [novamente faz o gestos com as mãos representando o celular].
 - E as televisão deles, é, e as televisão onde é qui eles vai sentá pra dizê, assim:
 - Ô, vovó, conta aí as históras, véa!
 - Primero, quem vai ouvir, minina?!
 - Mais tão atrás disso nada! [gestos faciais de desapontamento, movimentos com as mãos em sinal de negatividade].
 - Hoje, eles estuda, hoje, de manhã até mei dia, têm que cuidá das casa, qui antigamente era ni roça, hoje é as casa pra dá o horário deles ir pras iscola.
 - Aí, quando chega das iscola, vai pra onde?
 - Eles vai tomá os banho deles, vão tomá o café deles e vão sentá na cama...
 - Se tivé um trabai, vão fazê o trabai qui troxe e, conde num tem nada, vão pro celular deles. [timbre de voz enfático, movimentos corporais e gestuais, indicando as ações dos netos].
- (Dona Pretinha – Povoado do Brongo)

Esses fatos situam a pesquisadora perante uma responsabilidade maior quanto aos estudos, em favor dessas singularidades, considerando a importância da oralidade, com vistas a oferecer meios de colaborar, efetivamente, com a poética dessa *performance* enunciativa, os saberes e os conhecimentos desses sujeitos, para que sejam reconhecidos e valorizados. Afinal, estão sob a iminência de desaparecerem.

As enunciações performáticas singulares dos contadores tapiramutenses, sob o risco do desaparecimento, infelizmente, materializadas no intercâmbio das linguagens oral, corporal, gestual e expressiva, apresentam traços distintos reveladores da subjetividade de cada poeta. Traços que foram evidenciados ao longo das entrevistas narrativas em que se percebe, reconhece e reafirma a singularidade e a diversidade de recursos performáticos, sentimentos e intenções mobilizadas artisticamente por cada contador.

4.3 Os contadores tapiramutenses: poetas anônimos da palavra encarnada nas subjetividades performativas

Diante da conjuntura geral sobre o comportamento dos contadores tapiramutenses, a partir daqui, de forma individualizada, começa, em ordem alfabética, a apresentação de cada um deles, para um melhor entendimento dos *achados*, tendo em vista que cada contador tem seus traços subjetivos próprios,

tanto no que tange aos percursos de vida, como no que diz respeito às escolhas de histórias narradas, aos repertórios individuais e às *performances*.

4.3.1 Contadora Adelice Almeida Santos (Dona Deli)

A contadora Adelice Almeida Santos, mais conhecida como Dona Deli, herdeira cultural da mãe, Antônia Maria e do tio Cassiano, é uma mulher batalhadora e forte. Dona Deli criou os filhos sozinha, trabalhando com o suor do labor rural, nas mais diversas frentes: lavoura do café, capina por empreita, adubação de plantios, raspa da mandioca. É o que se observa em um relato durante a entrevista:

Dona Deli, aos 69 anos (Figura 16), tem o hábito de contar histórias para os filhos e netos, no aconchego do lar. Faz a reiterada opção por narrar enredos fantásticos, especialmente, causos de experiências com seres sobrenaturais: mula-sem-cabeça; Lobisomem; bicho pé de garrafa; fábulas; e piadas. Essas escolhas de Dona Deli relacionam-se ao seu lugar enunciativo como mulher, mãe e avó. Por meio da contação de histórias, procura cuidar e educar os filhos e netos, há, portanto um sentido educativo e pedagógico em suas ações narrativas. Seus enredos apontam, ainda, para as vozes sociais com as quais aprendeu a arte de narrar, que abarca um acervo de histórias tradicionais que povoam o imaginário local.

Figura 16 – Contadora Adelice Almeida Santos (Dona Deli) – Distrito da Volta Grande, Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

(20) Então... [pequena pausa].

Minha vida foi mucho sofrida, carregano lenha, carregano água, capinano, jogano adubo, trabalhano; tinha dia qui tinha vez que num podia nem ir numa missa, porque as missas era de noite e tinha ocasião que num tinha nenhum chinelo pra botá. [olhares e gestos faciais de tristeza, gestos com as mãos, pernas e pés balançando, como a demonstrar inquietação diante das lembranças].

Trabalhei mucho, minha fia, desde deu (...) nova, eu trabaiava, panhava café, rapava mandioca, criava tapioca, vindia puba, vindia beju, fiz mucha coisa nesse mundo. [gestos enumerativos com os dedos das mãos e um leve balançar de cabeça].

Dona Deli recita versos de cantigas de roda, atividade de lazer que costumava embalar as noites entre as vizinhas no Distrito de Volta Grande. A *performance* enunciativa se materializa pela voz dócil e tranquila, os movimentos tímidos com os braços e mãos, por vezes, com movimentos de pernas e pés, sendo a ambiência rural o cenário das narrações.

4.3.2 Contador Agemiro Ferreira Barbosa (Seu Miro)

O Senhor Agemiro Ferreira Barbosa, denominado como Seu Miro (Figura 17), morador do distrito da Volta Grande, tornou-se contador, influenciado pelas pessoas mais velhas da vizinhança que se apresentavam em momentos de descontração, contando histórias nos terreiros das roças, ao pé da fogueira.

Figura 17 – Contador Agemiro Ferreira Barbosa (Seu Miro) – Distrito da Volta Grande, Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

Seu Miro nasceu em 1938, cresceu e se criou na mesma localidade onde mora, filho mais velho de uma família numerosa, formada por 17 irmãos. Não teve muitas oportunidades de estudo, fez apenas a cartilha e o ABC, equivalente à alfabetização e à primeira série primária do Ensino Fundamental I. Aos 12 anos, precisou deixar de estudar para ir morar e trabalhar na roça com os pais. Lá, fazia todo tipo de serviço exigido pela vida rural, da enxada até os afazeres de vaqueiro. Casou-se aos 19 anos, é pai de cinco filhos. Dedicou a vida inteira ao trabalho na roça, na agricultura, de onde provinha o sustento da família. Inclusive, aos 85 anos, apesar de estar aposentado, trabalha na propriedade rural, ora consertando cerca e limpando pasto, ora cuidando do gado.

(21) Seu Miro é um homi da roça, lá do campo né, num tenho istudo.

Ah... uma bobaginha qui aprendi, naquele tempo de novo, aí, saí se envolveu cum a roça cum ôtas coisa [movimentando as mãos], aí, isquici, né?!...

Pois é, a minha vida foi na roça, agora, dipois, cum mutho tempo é qui a gente vei aqui, cumprô uma casinha e vei pra aqui, passô uns dias aqui ôtos na roça, né?! ...

Eu nasci e me criei aqui, aqui de Tapiramutá mesmo. E olhe, minha fia, essa vida na roça é divagá, né!? Porque a gente cumeçô... e vai... e depois... foi qui Deus ajudou qui sempre cumprô um pedacinho de terra e tô im cima, né?! [mudança no timbre de voz]. Mais, de premero, eu tinha uma rocinha de mandioca, e o gadim, tinha um gadim mais pouco também...

Eh, eu aprendi a contá as históra com meu pai, ele sempre contava as históras, né?! [baixa a cabeça, mudança no tom de voz]. De vez inquando, contava as históras, né?!...

É! Tinha aquele povo mais véi, qui tinha mutha história encantada num era?!

Aí, tinha delas, aí, qui tem gente qui chorava, né, tinha uma mais véia qui chamava Dionísia, qui ela contava históra qui, se facilitasse, caía água dos óio, ia lá naquele mundo lá [levanta o braço para cima], contava aquelas históras lá, cumprida(s) lá, se a pessoa num tivesse cantada [movimentos de afirmação], facilitasse, dava vontade de chorá [olhar direcionado para plateia].

Esse cenário é comum, de forma significativa, nos enredos selecionados, cuja preferência centra-se em contos, lendas e fábulas. Ademais, a *performance* enunciativa é marcada pelo desejo de ensinar, ofertar momentos de reflexão e bons exemplos, por meio das narrativas. Além dos gestos corporais, especialmente, dos membros superiores e fisionômicos, marcadamente, com jogos de olhares, faz-se uso da voz forte e com modulações como marcas da performatividade. Traços do contador que expressam uma relação direta com a sua identidade de homem

simples, sertanejo, agricultor, que ecoam características do seu contexto social, cultural e histórico.

4.3.3 Contador Agenário Florêncio de Oliveira (Seu Agenarinho)

O poeta da voz Agenário Florêncio de Oliveira – apelidado de Seu Agenarinho do Brongo ou Seu Agenarinho Rezador, devido à tradição de benzer as pessoas, ensinamento recebido do pai, o Senhor José Florêncio de Oliveira – é um conhecedor dos poderes e ações dos encantados e das forças espirituais proporcionadas por orações poderosas. Seu Agenarinho (Figura 18), sempre com um sorriso no rosto, tem 78 anos e, ao longo da vida, exerceu, e exerce até agora, mesmo aposentado, a função de lavrador. Nasceu e se criou no Povoado do Brongo, onde mantém uma relação intensa de sentimento de pertença, tanto que, até o momento, reside ali, na pequena propriedade rural. Figura 18 – Contador Agenário Florêncio de Oliveira (Seu Agenarinho) – Povoado do Brongo, Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

Ao narrar a própria história de vida, Seu Agenarinho destaca as dificuldades e as lutas pela sobrevivência, da infância até a fase adulta, especialmente, para criar os cinco filhos, sem ter emprego fixo, carecendo, muitas vezes, de caçar para conseguir levar alimento para casa, como se nota neste trecho da alocação do contador:

(22) Aginario é eu mermo, essa piquena figura, viu? [gestos com o dedo indicador apontado para si, gestos com as mãos, indicando a sua pequena estatura, entre risos].
Moro aqui tem 78 ano. [intensifica o tom da voz].
Nunca saí pa canto ninhum, fiquei aqui a vida todinha, nasci aqui, aqui, eu tô, mim criano e inté o fim da vida, inté o dia qui Deus quisé vô ficá aqui.

[gestos com os braços e com a cabeça, modulações intensas da voz, dando ênfase ao sentimento de pertença para com a localidade].

Bem, a minha vida foi uma vida sofrida, eu trabaiei mucho pra criá 5 fio, era quebrano coco nas palmera [coco babaçu nativo da região].

Panhá coco no mato, botano, dispelano, botano no jirau [gestos enumerativos utilizando os dedos].

Botano fogo debaxo [Tapiramutá tinha altos índices pluviométricos; por essa razão, era preciso secar os cocos de forma artificial, no fogo].

Pra ir quebrá pra vendê em Piritiba [cidade vizinha, a 32 Km de Tapiramutá]. Isso foi um tempo mucho atrasado qui a gente teve! [olhar distante, tom de voz brando].

Bem, eu também muitas veiz saía pro mato pra caçá, pra pudê arrumá um tatuzinho... Ou uma cutia, seja lá qui caça fosse, pra ajudá a criá a família.

De corqué manera, foi tempo sofrido, aí, 10, 12 hora da noite sozin e Deus, pa dento das capuera, cum quato cachorro, três cachorro, quato cachorro, pra arrumá o pão.

Sempre Deus ajudou, a gente foi viveno e tá viveno inté hoje, viu?

A *performance* enunciativa de Seu Agenarinho se instaura na poética teatral do corpo, com movimentos que encenam as ações e as vozes das personagens. O repertório literário se institui na ordem do fantástico, composto por tramas tecidas na ambiência rural, em cenários noturnos, sombrios e desalumiados, regidos nas dobras de vivências, experimentações e experiências. Além disso, existe o entrelaçamento entre o real, o cotidiano com o ficcional, com os seres sobrenaturais, almas penadas, Caipora – Dona do Mato, as visagens, o Lobisomem, Botijas de Dinheiro, pessoas com poderes de *invurtar*. A atuação de Seu Agenarinho está relacionada com elementos sociais, o cotidiano de lutas e lidas no ambiente rural, os elementos da fauna e da flora, as crenças religiosas e os seres espirituais. Os encantamentos estão em constante interlocução nos seus enredos.

4.3.4 Contador Aguinanes Bispo dos Santos (Seu Aguinanes Bispo)

O Senhor Aguinanes Bispo (Figura 19), no alto dos seus 98 anos, é um contador legitimado por uma grande parcela da população, por fundamentar sua *performance* em narrar enredos voltados à história de Tapiramutá, desde as origens, como a primeira eleição do município e a curiosa diferença de dois votos para o vencedor.

Figura 19 – Contador Aguinanes Bispo dos Santos – Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

(23) Eu me tornei contador de história porque eu acho muito bonito [mudança no timbre de voz] e eu achava bonito ver e ouvir as pessoas, inclusive meu pai, minha mãe contando aquelas histórias, e minha mãe gostava de contar história, né sem o H [olhares atentos à filha que estava presente, gestos faciais, voz saudosa presa nas reminiscências da infância]. E eu ficava ouvindo minha mãe e, quando aquelas pessoas de idade estavam conversando, eu invés de ficar brincando com meus coleguinhas, eu ia ficar junto daquelas pessoas de idade, sentadinho ouvindo tudo ali, pra saber a notícia das coisas qui aconteciam que aquele, aquelas pessoas de idade contavam! [gestos com os braços e as mãos indicando suas ações naquele período].

Porque eu achava bonito e achava bom conhecer, saber do que acontecia! [ênfatisa o contador, voz mais firme].

Como essa criança aí, uma pergunta que eu vou fazer [justaposição]. Como essa criança tinha esse interesse de saber como aconteceu as coisas naquela época? [mudança no tom de voz, indicando um questionamento, olhares atentos aos ouvintes].

Bem, eu só poderia aprender ouvindo as pessoas de idade [gestos afirmativos com a cabeça, voz firme]. E eu também aprendi muitas coisas nos livros, sempre gostei de ler.

Tal predileção de Senhor Aguiñanes Bispo se deve ao fato de ser filho de um dos primeiros habitantes da cidade, o Senhor Hilário Bispo dos Santos. Além de ter exercido a função de Vereador por 16 anos e de Presidente do Sindicato de Trabalhadores Rurais por dois mandatos. Logo, evidencia-se que as escolhas do contador simbolizam o seu compromisso e responsabilidade em se praticar a arte de narrar suas memórias, as quais, circundam tanto as suas subjetividades e impressões pessoais, quanto a memória coletiva dos tapiramutenses, as origens, a história daquele lugar. As influências do Senhor Aguiñanes Bispo para ser contador de histórias são decorrentes da mãe, Dona Maria José Ferreira dos Santos, e do seu

inegável gosto pela leitura, especialmente, por livros de Literatura Brasileira, História Geral e História do Brasil.

4.3.5 Contador Ailton Araújo Ferreira (Senhor Ailton)

O Senhor Ailton Araújo Ferreira, herdeiro cultural do Seu Agemiro Ferreira, nasceu em 1963, na fazenda Grotão, próximo do Povoado da Volta Grande. Estudou até o Ensino Fundamental II. Iniciou a vida profissional muito cedo, desde os 10 anos, trabalhando na roça do pai e para fazendeiros da região, até passar no concurso público da Prefeitura de Tapiramutá, no ano de 2006. Tornou-se contador de histórias devido às influências da tradição de narrar, presente na roça onde morava, especialmente, com as pessoas mais velhas e o pai. Considera importante contar histórias para passar ensinamentos e divertir. Por essa razão, a *performance* enunciativa do Senhor Ailton se centra em piadas e contos humorísticos. Atualmente, Senhor Ailton (Figura 20) é porteiro, de profissão, além de se dedicar a escrever poesias direcionadas à vida do povo nordestino. A *performance* deste contador tradicional de histórias é circunscrita pela finalidade de promover diversão e alegria.

Figura 20 – Contador Ailton Araújo Ferreira Barbosa – Distrito da Volta Grande, Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

Assim, os enredos do Senhor Ailton se concentram nas piadas e nas anedotas, constantemente entrelaçadas pelos comentários e justaposições, que envolvem religião, valores morais e éticos que se relacionam com o seus lugares enunciativos, com a finalidade de ensinar, entreter, alegrar, divertir, além de ser um meio de subverter a ordem real da sua vida áspera e sofrida de homem sertanejo, sem grandes oportunidades.

(24) Eu sô assim, eu nasci, mim criei na roça, né?! E... [pequena pausa].
 Istudei pouco também, na minha época qui eu istudei, num era cumo hoje qui tinha transporte pra buscá os alunos na roça, qui, pra mim aprendê um pouco, eu vinha de a pé... outras vezes, a gente tinha um jegue, mais num tinha manga suficiente pra botá, quando eu achava o jegue, vinha muntado, quando vortava tinha qui vim de a pé [gestos em cada pausa, fala pausada].
 Era longe, 12 quilômetros, vinha andano de a pé e muthas das vês, sozinho, né?! E, aí, eu falava qui ia disisti, mãe dizia:
 – Não, disista não, meu filho, porque é mutho importante istudá, é mutho importante porque a pessoa qui num sabe lê e iscrevê é uma tristeza...
 E eu foi ser contador de história, eu aprendi. É porque, naquele tempo, o pessoal contava mutha história, porque eu vivi, eu vivi é... vinte e quato ano na roça... [pequena pausa].
 Morei vinte e quato ano na roça e, aí, naquele tempo, o pessoal contava mutha história, e quando a gente é novo, a gente tem uma memória boa, né?! Tem uma memória boa [movimentando as mãos].
 Aí, intão, como o pessoal gostava mutho de contar história, e eu sempre gostei de ouvir [mudança no tom de voz].
 Eu sempre gostei de iscutá aqueles caso do pessoal mais velho, sempre gostei de apreciá. E eu gosto de contá porque eu num sei se é porque eu gosto, eu acho, né?!
 Eu acho porque mesmo assim, qui a gente sabe qui tem história qui é fábula, porque fábula, assim, é uma coisa inventada, né?! Mais pode ver qui no, no, no cumo é qui diz? [baixa a cabeça buscando lembrar].
 No final da história, tem ali um resumo ali, qui uma moral da história, qui dá um exemplo, um exemplo, né?! Mermo qui seja inventado aqui e ali, mas a gente sabe qui quem faz o mal, ele nunca pode ser feliz [mudança no timbre de voz] sempre, sempre lá diante, ele vai quebrar a cara, num tem jeito, vai sofrer as consequências.
 A gente tira por uma pessoa qui vira a cabeça pra ser bandido, o fim é triste, né?! O fim é triste, a vida é curta [mudança no tom de voz, olhares fixos para a plateia]. Então, eu acho, eu acho, eu gosto, assim, de ouvir as história, e aquelas engraçadas, qui chama a atenção, eu gosto de contá, também, porque diverte, né?! Diverte, é um passa tempo.

4.3.6 Contador Amarildo Adelicio Almeida Santos (Seu Amarildo)

O Senhor Amarildo Adelicio Almeida Santos, mais conhecido como Dunga Pedreiro, 37 anos, é um dos mais jovens entre os mapeados na pesquisa. Herdeiro cultural de Dona Adelice Almeida, teve o início da vida voltada ao labor rural, em fazendas da região de Volta Grande, localidade onde reside atualmente, dedicando-se à colheita do café e à produção de verduras. Aos 17 anos, Senhor Amarildo

migrou para a cidade de Luís Eduardo Magalhães, situada no Oeste da Bahia, um vetor econômico do Estado, em expansão, devido à agricultura de grande escala, responsável por 66% da produção de grãos. Nesse novo cenário, aprendeu a profissão de pedreiro, que exerce até na atualidade. Retornou a Tapiramutá cinco anos depois, onde volta a estudar e conclui o Ensino Médio.

A *performance* do Senhor Amarildo (Figura 21) configura-se numa cadência complexa entre voz, corpo e gestos. As enunciações se situam no ambiente da diversão, dos causos de seres fantásticos envolvendo lobisomem, piadas, anedotas e risos, com personagens burlescas e jocosas. Segundo ele, essa predileção é uma forma de suavizar os desafios da vida, do cotidiano de lutas que perpassam por grandes dificuldades financeiras vividas, especialmente na infância e até mesmo os próprios danos e traumas emocionais de ter um pai ausente.

Figura 21 – Contador Amarildo Adelicio Almeida Santos – Distrito da Volta Grande, Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

(25) Minha vida, Ave Maria! Foi um panavoero [entre risos].

A gente nasceu aqui ni Rui Barbosa e eu sou mais novo, meu pai me deixô com 7 meses, eu num conheço ele, foi imbora..., aí, nós vinhem pra aqui, oh, perto de Antônio de Ensol, num tem? [pergunta a plateia se conhece a localidade].

Ele tinha uma casa de sapé e, aí, eu fui criado por ali até ficá cum (com) 6 a 7 ano.

Todo dia ficava tentano colocá fogo nessa casa, porque todo fogo qui eu via, eu pegava e assoprava. Assoprava era o dia todin, brincano com fogo [mudança no tom de voz]. E eu acindi um fogo aqui, acindi um fogo aculá, e essa casa, mainha ia trabaiá e o medo dela era ela chegá e eu ter colocado fogo nessa casa...

Nóis ficava cum minha vó, mas ela num ia dá cum tanto minino nessa casa, já tava veinha, no pé do fogão, e eu só acendeno fogo ao redor dessa casa

[mudança de timbre de voz, gestos fisionômicos e olhares curiosos]. Aí, depois, minha mãe falou cum Antoin pra vendê essa posse aqui, qui meu avô mandou fazer uma casinha aqui.

Aí nós vei pra qui, cumeçô a trabaiá aqui cum uns 8 ano a 9 ano, cumeçô a trabaiá aqui [olhos atentos aos ouvintes].

Pegano café, capinano, ia, capinava, ia pa roça, ia, levava e ficava bagunçano na rua [mão no rosto].

Rapaz, eu cumecei, mas depois teve qui voltá a trabaiá, tinha qui botá alguma coisa dento de casa, né?! E vai, e vai, e vai... [mudança no tom de voz].

A gente pegava, assim, café pra produção, né?! Pegava por lata e, quando capinava... era por produção, também, pegava uma quadra de café [gesticulando com as mãos], empreita.

Nóis fazia todos esses trabai, aí, só qui eu, também, já era muito interessero com essa área de plantá verdura, esse negócio aqui, no quintal, aquele quintal é até ali, mas antes ele era muito maior qui a casa, era até ali, antes era daqui pra qui, dava mais o menos daqui pra cá, oh [movimenta os braços com mudança no timbre de voz].

E, aí, esse quintal, eu plantava umas coisas aí, muito curioso... [gestos fisionômicos].

O Senhor Amarildo sempre está envolto em grupos de amigos, tanto nas praças, quanto na calçada da casa e nos encontros casuais nos bares, divertindo a todos com sua *performance* vivaz, com envolventes movimentos corporais, gestos faciais e modulações de voz.

4.3.7 Contadora Etelvina Mota dos Santos (Dona Selvina)

A Senhora Etelvina Mota dos Santos, de codinome Dona Selvina, de 89 anos, é uma contadora muito afetiva, carinhosa, daquelas que querem passar horas conversando, narrando as peripécias da infância, experiências religiosas atravessadas de simbologia, como os episódios dos corpos incorruptíveis (corpos santos), ocorridos na região onde nasceu e reside, o Distrito da Volta Grande. Seus enredos são, portanto, intrigantes e envolvem questões religiosas e científicas. Além dessas narrativas, faz parte do repertório de Dona Selvina uma diversidade de elementos fantásticos, socioculturais e históricos, como: *As Aventuras de Lampião*; *A Lenda do Lobisomem*; e *As fábulas com bichos falantes*. Essas escolhas estão relacionadas a elementos locais e identitários, preservados e partilhados coletivamente entre os tapiramutenses. Dona Selvina (Figura 22) tornou-se contadora ouvindo o irmão Antônio Mota que aprendeu com os primos mais velhos. Gosta de contar histórias para as filhas e para as amigas, com a finalidade de divertir e passar o tempo.

Figura 22 – Contadora Etelvina Mota dos Santos – Distrito da Volta Grande, Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

(26) Ó, eu nasci aqui em Volta Grande, porque a mãe da minha mãe morava aqui, e os pais do meu pai morava em Vazia do Poço [cidade próxima, fala pausadamente], certo?

Eu passava um ano aqui e ele ia passá um ano lá, mais os pais dele. Então, eu cresci, conde eu tava com sete ano, eu fui pra lá, fiquei lá, na base duns um ano e tanto, onde os pais de meu pai morava [enuncia pausadamente].

Voltei pra qui, onde está minha vó, mãe da minha mãe, e aqui eu crici, me casei aqui, ganhei dez fio, tudo aqui. Foro tudo batizado na capelinha de Volta Grande, os batisterio tá tudo no morro, só tem o de Pedro, qui eu tirei, mas todo tá lá, na igreja, lá no Morro do Chapéu.

E o meu, eu num tinha resisto, naquele tempo, num tiraro o meu resisto, não tiraro meu registo [gestos com as pausas, fala pausadamente].

Eu digo e aí? Eu me casei tive esses fio e resistei tudo e eu num tenho o meu resisto?! [mudança no tom de voz].

Aí, eu aposentei por viúva... [pequeno silêncio], quando eu fui aposentá por idade, o rapaz do INSS disse:

– Cadê o seu resisto?

Eu digo:

– Eu num tenho!

– A senhora tem...

Eu digo:

– Não! Eu tenho o resisto do casamento, aí, eu fui e tirei [olhares para plateia].

Ele disse:

– Mande buscá o seu batistério ni Mundo, no Mundo Novo!

Qui eu fui batizada no Andaraí [povoado da cidade vizinha – Piritiba].

Aí, eu mandei buscá meu batistério ni Mundo Novo... mandei Vando [um taxista da cidade] ir buscá, quando o batistério chegô, eu fiz meu resisto, nasci no dia 27 de fevereiro de 34 [entona pausadamente cada ação].

Vixi Nossa Senhora, já tô velha demais! Então, tenho [olha para o teto buscando lembrar] 89 anos, né?! Ainda queredo vivê, né isso?! Tem que vivê, né, aí, istou aqui, com 43 anos. Eu pari essa garota aqui [toca em sua filha] aí, num pari mais! Aí, já chegô 43 ano e parei de ficá parino, não dá certo, não!

Eu estudei a quar... segunda, terceira e a quarta, só. Aí, eu fui casá, perdi... divia tê continuado pra terminá, pelo menos a quarta, nera?

Mas, também, eu escrevo o meu nome, né?! Eu num pego ons errado, pra onde vai, conheço os número [movimentando os braços].

E ainda voto pareceno gente, então, né isso?! Sei assiná meu nome, eu num sô, eu sô analfabeta porque num estudei, mais sei a inscrever meu nome, eu num sô analfabeta, né?! [gesticula com o dedo indicador apontado e entona a frase de modo pausado dando ênfase].

Rapava mandioca, pa ganhá o dinheiro, arrancava feijão, prantava mandioca, trabaiava ni roça, assim, nunca trabaei, panhava café, capinava, pegava impretha de capina, na inxada, eu sou boa na inxada [gestos com as pausas, fala pausadamente].

Capinava, pa ganhá o dinheiro, nunca me impreguei na cozinha de ninguém, nunca impreguei uma fia, minhas fia nunca foi impregada de ninguém, só na casa delas mermo, quando casaro, né?! [mudança no tom de voz].

A *performance* de Dona Selvina está imbricada nas modulações de voz, ao tentar imitar as vozes das personagens e nos densos gestos faciais, visto que os movimentos corporais são poucos devido à idade. Encontra-se com a saúde fragilizada e ouvindo pouco.

4.3.8 Contador Euvaldo Adelino de Almeida (Seu Lu)

O Senhor Euvaldo Adelino de Almeida, conhecido como Seu Lu, 79 anos, é morador do distrito da Volta Grande. Vida marcada por muito sofrimento, não teve relação afetiva com os pais, devido a problemas familiares. Apesar de todas essas dificuldades da vida, Seu Lu (Figura 23) tem a *performance* enunciativa engendrada no riso e no cômico, com modulações de voz, movimentos corporais tímidos e gestos fisionômicos marcantes.

Figura 23 – Contador Euvaldo Adelino de Almeida (Seu Lu) – Distrito da Volta Grande, Tapiramutá



Seu Lu foi criado, inicialmente, pelos avós. Após a morte deles, passou a ser cuidado pelos tios, mas, sem muito carinho, como apontado no trecho de uma fala do contador:

(27) Quano eu tinha 10 ano, 12, já tava trabaiano na roça, já [gestos com os braços, indicando os movimentos com a enxada].
 Depois, meus avô morreu, e, aí, meus tio tomô conta... [pequena pausa, cabeça abaixada, voz embargada].
 Mais meu tio era pior que meus avô, tratava mal eu, num brincava, num tinha, tinha os primo, num deixava ir brincá, pra eu era trabaiaá, era! [gestos enumerativos com as mãos, tom de voz forte].
 Só aprendi fazê meu nome, por causa da minha parente qui levava eu na iscola.
 Ainda assim, eles cum raiva chegano, né?! [braços cruzados e gestos fisionômicos de reprovação].
 Então, eu acho, assim, qui eu fui uma pessoa mucho sofrida e, hoje, vivo alegre, graças a Deus!
 Tenho 79 anos e nem é por isso qui todo mundo me abandonô, qui eu ia morrê não, né?! [modulação na voz, dando ênfase que, apesar de todos os obstáculos, sente-se vivo, resignado].

Seu Lu seleciona os enredos de histórias de pescador, caçadas e causos da vida, como a visita a uma casa de curador para deixar a bebida, em que marcas da cultura local e suas respectivas crenças são evidenciadas.

4.3.9 Contador Geraldo Alves Martins (Seu Geraldo)

O Senhor Geraldo Alves Martins, conhecido como Seu Geraldo, tem suas origens na Fazenda Lagoa dos Porcos, próxima ao Povoado Lagoa Bonita, pertencente à cidade vizinha Utinga. Oitavo filho de uma numerosa família, composta de 13 irmãos, Seu Geraldo (Figura 24) começou a trabalhar desde os 8 anos, com o pai, o Senhor Luís Martins Italiano, ajudando no curral a tirar leite e no plantio da mandioca, do feijão, do milho e do fumo. Aos 27 anos, veio para Tapiramutá, trabalhar como vaqueiro, depois, foi marchante. Atualmente, com 70 anos, mesmo aposentado, trabalha na pequena propriedade com o gado de leite.

Figura 24 – Contador Geraldo Alves Martins – Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

Seu Geraldo tornou-se contador de histórias ouvindo as *performances* de pessoas mais velhas da comunidade, especialmente, nas rezas, nas festas de São João, nas fogueiras dos velórios, nas pescarias e nas caçadas entre os amigos. A *performance* dele é rica no uso da voz; além de explorar as entonações e os timbres, por vezes, recorre à imitação das vozes das personagens, no uso das onomatopeias. Utiliza, ainda, os movimentos corporais e expressões fisionômicas. Nas enunciações, há uma predileção por enredos sobre a própria vida, deixando emergir hábitos, crenças, aspectos religiosos e culturais. Frequentemente, relata sobre as argolinhas, as vaquejadas, os sambas, as rezas, os adjutórios²⁰, os carurus, os forrós etc. Há, entre suas contações, ocorrências de enredos em cenários rurais, em pequenos povoados ou cidades vizinhas. Percebe-se, na *performance* do Seu Geraldo, experiências com situações e seres fantásticos, homens com poderes de *invurtar*, rezas e saberes pragmáticos no trato agrícola e pecuário.

(28) Rapaz, Geraldo Martins aqui é o cara, é o cara humilde, foi criado na roça todo mundo, o velho meu, dêi da era do meu pai, dos meus avô. Toda vida gostava de trabaiá roça, lutá cum gado, e a gente foi criado assim, dessa maneira [olhares direcionados para a plateia].
 Todo mundo lá, antigamente, quando a gente ia istudá, com todo mundo. Quando a gente chegava, de manhã cedo, todo mundo ia, tinha uma atividade pra fazê, uns ia tirá leite, ôtos ia dá de cumê a porco... dá de cumê às galinha, era tudo [modifica tom de voz, sorrindo].

²⁰ Espécie de mutirão em que um grupo de pessoas se reúne para ajudar gratuitamente um colega, um amigo. Atividade muito comum na região de Tapiramutá.

Quando chegava da iscola, ia pra roça, todo mundo, todo mundo procurava uma atividade pra fazê, ninguém brincava, tinha a liberdade de brincá cum o ôto, não, qui ninguém faz nada, aí, fazia qualquer coisa e aquilo, nós criemos naquilo [olhares fixos nos ouvintes].

Gostava de muntá a cavalo, corrê ni argolinha, corrê atrás de gado no mato e, aí, foi assim, aí, depois, vim aqui pra Tapiramutá [pequena pausa]. Antes, eu morava na Duas Barras de Morro do Chapéu.

A gente tinha uma fazenda lá, entre Duas Barras e Lagoa Bunita [faz referência ao povoado de Utinga]. Tem até hoje, meus irmão ainda tem até hoje! [modifica tom de voz].

E, aí, a gente foi criado lá, todo mundo, dessa maneira, e, aí, aquele tempo, antigamente, era o tempo divertido, tinha mutha reza, mutha festa, tempo de São João era uma festa danada naquelas roça e era na base da sofona, era uma diver/ uma diversão qui a gente num isquicia [mudança de timbre de voz, gestos fisionômicos e olhares curiosos].

A gente vinha/ a gente vinha da festa com o som da sofona na cabeça, dançano, no mei da istrada [entre risos].

Era a maior satisfação, quando chegava o São João, naquele tempo! E ôta, num tinha luz, não, a luz era na base do lampião [olhares direcionados aos espectadores].

Era o divertimento, era esse, aquele tempo tinha tanta reza qui era três, quato reza num dia só, era [movimentos afirmativos com a cabeça] e/ era um samba dodio, pessoal gostava de fazer a digitorio, pra fazer a digitorio pra capiná roça, e, aí, uns fazia um samba qui amanhicia o dia, conde terminava, dava de noite chegava e ia sambá [movimentos com a mão].

Ôtos fazia a festa qui era um forró danado, e aquilo era a maior diversão naquele tempo [modifica tom de voz].

Rapaz, eu, eu nasci e mim criei/ a gente trabaiaava mutho na roça, a gente gostava de fazê roça, fazia mutha farinha, aquele tempo lá, o pessoal fazia farinha de ano a ano, na casa de Duas Barras, farinhava de ano a ano [movimentos afirmativos com a cabeça].

Aaa cultura de Duas Barras, lá era casa de farinha, era farinha de mandioca, e lá tinha fumo, feijão, aquele negócio [gesticulando com a mão] e, aí, foi criado naquilo e mais toda vida o meu pai gostou muito de lutá cum gado, esses negócio, e, aí, a gente foi criado naquilo! [modifica timbre de voz].

Mas nós fazia de tudo um pouco [pequena pausa], é, sempre na roça, e, depois, nós vim pra Tapiramutá, cumecei trabaiano aqui, depois, vim trabaiaar numa fazenda ali, depois voltei pra sair e fiquei aqui na rua matano gado, botei um açougue, cumecei matano [gestos com pequenas pausas, fala pausadamente].

É, fiquei matano gado, uns trinta a duzentos anos mais, aí, agora, já tava cansado, abusei, abusei, parei e tô aqui, mais nunca/

Hoje, eu tenho setenta ano, é [movimentos afirmativos com a cabeça].

Matei boi trinta e tantos ano [pequena pausa], foi e, aí, abusei, e, mais, aí, nunca deixei de/ hoje num trabaio na roça, não, mas nunca deixei de, de, de, de lutá cum a rocinha, criá umas vaquinha, qui dá um lethinho, até hoje nunca deixei, não, e vô morrê assim [modifica tom de voz].

Eu sempre gostei de história, e a gente gosta [entre risos]. Nós, minino, tinha um bucado de velho lá contador de história, contador de história, tinha um bucado de pescador, caçador, olheiro, qui num pode ver/ qui, no dia qui tiver história de/ pra mintir mais que caçador, pescador e olheiro... [entre risos].

Nóis vinha /nóis iscutano, e nós ficava iscutano e dava pra surri e aprendeno, e aprendeno, o pescador se ele vai pescá / o pescador ele vai pescá, se ele pegá uma, um pexe e, e, e conde asothar o anzol pra ele escapuli dentro... água/ se dava cem grama, ele diz qui dava mais de quilo, pegava um e diz qui dava mais de um quilo [gesticulando com as mãos, mudança no tom de voz, entre risos].

De modo geral, a *performance* enunciativa de Seu Geraldo se materializa pela voz marcante, de timbre forte, e pelos movimentos corporais. Predomina um acervo literário composto por histórias que envolvem tanto as experiências religiosas, como a tradição de visitar a cidade de Bom Jesus da Lapa, durante a romaria, no mês de agosto. De igual modo, há marcas das pessoas que sabiam rezar o plantio contra pragas e expulsar as cobras venenosas das fazendas, além das narrativas fantásticas da Caipora – Dona do Mato, em meio à natureza cósmica, do Lobisomem, de pessoas com o poder de *invurtar*. Tudo em uma ambiência predominantemente do cenário rural.

4.3.10 Contador Jaime Pires de Carvalho (Seu Nego)

O Senhor Jaime Pires de Carvalho, 85 anos, denominado Seu Nego, sempre muito sério, fez questão de, desde o início das entrevistas, pontuar que só conta histórias verdadeiras, que nunca gostou de mentira:

(27) Eu sô um homem, assim, de palavra, uma pessoa, sei qui vô Morrê dano a palavra certa!
Eu num nasci pra contá mentira, num nasci! [gestos com as mãos, timbre de voz incisivo e olhares atentos à entrevistadora].

Dessa forma, Seu Nego institui, junto aos ouvintes, o famoso acordo ficcional²¹, de suspensão da crença. Coloca o ouvinte diante de um imperativo acordo de verdade – por mais que não fosse a pretensão determinar, nas poéticas dos contadores tapiramutenses, uma estética regida pelo julgamento do que é verdadeiro ou falso. Morador do distrito da Volta Grande, Seu Nego teve toda a vida dedicada aos serviços da roça, como declara:

(28) Fui do machado, da foice, da inxada, da pueira, serrano pau cum Pro palmo mermo!
Eu serrei aqui, eu serrei quato ano!

²¹ Em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, Umberto Eco afirma: “a norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de suspensão da crença” (Eco, 1994, p 81). O leitor tem de saber que se trata uma história imaginária, mas, nem por isso, deve ajuizar que o escritor conta mentiras, apenas que existe um acordo ficcional.

Serrano madeira pra tirá talba de cancela, talba de gipão, coisa de casa, eu fui criado, assim, plantava minha roça, tinha minha rocinha [jogo corporal e facial, voz firme e segura, enfatizando essa fase da vida].

Seu Nego (Figura 25) tem preferência por narrar fatos sobre as origens da cidade, relatos das primeiras estradas que cortam a região, as peripécias de Lampião pelo sertão da Bahia, incluída a emboscada que o levou à morte. Também tematiza os revoltosos e o cangaceiro jacobinense Manoel Quirino e o jagunço João Bonifácio, além de elucidar a história da panela de dinheiro²². Tais preferências na performance do contador conectam-se com as questões identitárias, históricas e culturais de âmbito local e regional.

Figura 25 – Contador Jaime Pires de Carvalho – Distrito da Volta Grande, Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

A *performance* enunciativa de Seu Nego se insere nas dobras da palavra viva, valendo-se de maneira polivalente dos gestos corporais, fisionômicos e dos olhares sempre expressivos, das modulações de voz e das pequenas pausas e silêncios.

²² A botija é um tesouro (dinheiro, joias e moedas de ouro) escondido em vida por uma pessoa que desencarnou, mas, segundo a tradição, estaria atormentada, presa ao tesouro. Por essa razão, a alma penada aparece em sonho para uma pessoa escolhida e oferece a botija, que, caso não aceite, ou não siga corretamente o ritual de retirada, não conseguirá encontrá-la, ficando encantada para sempre, e a alma continuará penando em sofrimento.

4.3.11 Contador João Ramos de Souza (Seu Dãozinho)

O Senhor João Ramos de Souza, 61 anos, conhecido como Seu Dãozinho do Requeijão ou Seu Dãozinho do Martim, devido ao sogro Martinho dos Santos Souza, morador do distrito da Volta Grande, quem era um referenciado contador de histórias, falecido em 2016. Seu Martim, de quem Seu Dãozinho herdou o gosto pela arte de tradicional de narrar os enredos, foi um contador tradicional retratado na Dissertação de Mestrado da investigadora. Seu Dãozinho (Figura 26) teve um início de vida muito difícil, marcado pelo trabalho infantil, em função de situações econômicas da época. Identificou-se como um homem da roça, que não teve oportunidades para estudar.

Figura 26 – Contador João Ramos de Souza – Distrito da Volta Grande, Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

Desde os 10 anos de idade, Seu Dãozinho trabalhou nos serviços rurais, na propriedade dos pais, principalmente, dirigidos à cultura da mandioca, produção artesanal de farinha, nas conhecidas casas de farinha, comuns na região, e com o gado de leite. Além disso, trabalhou por longos anos em fazendas da região, no exercício de vaqueiro. Explicita nunca ter colocado nenhum dos ex-patrões na justiça para receber os tempos de serviço ou qualquer tipo de indenização trabalhista.

O repertório de Seu Dãozinho, até então sem quaisquer registros audiovisuais ou escritos, é próprio da memória afetiva dos filhos, dos familiares e dos amigos,

esperando deixar herdeiros culturais, dado que sempre está envolto no exercício da arte, nos mais diversos espaços e momentos do cotidiano. A preferência de Seu Dãozinho é pelos enredos fantásticos em que lobisomens, homens com poderes de *invurtar*, experiências de caçadas, com encontros inusitados, e, por vezes, perturbadores com a Caipora – Dona do Mato –, além dos contos de Pedro Malasarte²³ e dos causos aparecem, transcriando as memórias dos muitos saberes deixados em vida.

A *performance* enunciativa de Seu Dãozinho está centrada, principalmente, nos gestos e nas expressões fisionômicas, marcadas nas enunciações, ao narrar experiências com o fantástico. Trata-se de enredos geralmente ambientados no cenário rural da região de Tapiramutá e cidades vizinhas, como Mundo Novo e Utinga.

(29) Rapaz, Dãozinho sou eu, né?! Eu sou uma pessoa qui venho de raiz de trabalho [movimentos afirmativos com a cabeça].
Da idade de dez ano, eu cumecei trabaiaá... viu?! Ni roça, ni casa de farinha, viu?! Pra sustentá a minha família, meu povo meu/minhas irmã, ficou duas irmã largada, e mor/ foi pra São Paulo, ficô quatro fio delas duas.
E... meu pai era doente, cumo ele faleceu, né?! E eu fiquei trabaiano pra dá de cumê esses menino de minha mãe! [fala pausadamente, olhar fixo pra plateia].
Qui, depois, as minina quando mandava algumas coisinha de lá, de São Paulo pra cá, era mutho difíci, porque num tinha por quem, naquele tempo tinha qui mandá uma carta pelo correi... num tinha banco, num tinha nada.
Intão, quando chegava cá, já tava istazado de tanto trabaiaá!
Meu tempo de istudo foi poco, só meu istudo foi de até o primero ano, assim mermo, um primero ano qui num terminei [pequena pausa].
E cum isso, é... eu criei esses minino e, quando eu terminei de cuidá das irmã, vim tomá conta dos minino, eu arrumei uma namorada e casei. Casei cum dezoito ano! E ela cum dezesseis...
A minha vida foi toda em roça e trabaiaá im /ni fazenda, ser vaquêro!
Trabaiei mutho tempo, criei, esses otho fio ni fazenda, trabaiei ni fazenda!
Tenho sete/seis/ cinco homi e três mulher! [olhar fixo para plateia, sorriso].
(...) Eu acho importante contá históra por u seguinte, porque eu aprendi cum os mais véi, né?! Cum Dalberto, Seu Martim [mudança no tom de voz].
Um bucado de, das pessoa mais velha, né?! Porque isso é uma tradição qui a gente vai deixano pros mais novo, pra quem vai nasceno. Conhecer um poquim da vida, né?!
É como o trabaio de vaquêro, essas coisa, tudo a gente gosta de passá cum/ por mais novo, né?! Qui essa vida de vaquêro mermo, eu insinei meus fi tudo!
Cada um deles aí sabe trabaiaá cum gado, sabe tirá lete, sabe fazê tudo de fazenda, insinando a eles.

²³ Figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável, de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos. A menção mais antiga do personagem é na Cantiga 1132, do *Cancioneiro da Vaticana*, do século XIII e XIV (cf. Cascudo, 2006).

(...) Eu aprendi a contá causo com Dalberto, Martin... e outras pessoa mais velha qui chegava na/ assim, quando murria uma pessoa ia contá históra... A gente ficava ali, observano, contano caso, e a gente vai aprendeno, né?! [mudança no tom de voz, olhar fixo para plateia].

Intão, a gente gosta de falá as coisa pra pudê esse povo mais novo aprendê alguma coisa, né?! E vê cuma era o ritmo de antigamente, qui a gente sofria mutho, mas era uma vida boa também... [pequena pausa], Era só diferente, né?!

Nessa tempo, a gente dethava e durmia sussegado, com as porta da casa aberta, porque num tinha bandido, num tinha ladrão, né?!

Eu cansava de vim cum, de fazenda, cum dinheiro de trinta pessoa no bolso do jalequi [pequena pausa] e chegá e fazê o pagamento na roça, trazia muntado num cavalo, e ninguém bulia. Era um tempo bom, a gente durmia sussegado.

E ôta, num tinha transporte, num tinha luz, num tinha água encanada, né?! Não! A luz era o cadinhero, a gente tinha qui comprá a querosene pra fazê uma puxadazinha [gira o braço indicando como fazia com a luz]. Botava no cadinhero pra lumiá a casa de noithe.

– A maioria das pessoas sempre morava na roça, né?! Seu Dãozinho, para poder trabalhar e se sustentá... [comentário da pesquisadora].

É, a maioria morava na roça, fazê farinha e levantá de madrugada pra torrâ farinha, era uma luta danada...

Outro traço que se evidencia na *performance* de Seu Dãozinho é o cenário sociocultural e econômico dos tempos em que era criança ou jovem. Uma época marcada pela desigualdade social, pelo trabalho infantil e pela busca incessante pela sobrevivência. A *performance* enunciativa de Seu Dãozinho se centra no jogo com a voz, tanto nas alterações de tons quanto dos timbres, nos gestos dos membros superiores e expressões fisionômicas.

4.3.12 Contador Jorge Alvim dos Santos (Seu Jorge)

O Senhor Jorge Alvim dos Santos, codinome Seu Jorge (Figura 27), 83 anos, devoto de São Cosme e Damião, como faz questão de dizer, é dono de uma riqueza sem tamanho, uma vez que possui uma numerosa família: 12 filhos, 24 netos e 12 bisnetos, provenientes de três casamentos, já que ficou viúvo duas vezes.

Figura 27 – Contador Jorge Alvim dos Santos – Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

Seu Jorge teve a vida inteira dedicada ao trabalho na roça, desde a infância, na Fazenda Amparo, onde nasceu, situada na cidade de Mundo Novo; em seguida, foi vaqueiro em fazendas da região de Piritiba e Tapiramutá. Aposentou-se no ano de 1997. Ao se exhibir, a primeira declaração que Seu Jorge faz diz respeito à identidade como profissional e aos valores éticos e morais que carrega, expressando uma visão social compartilhada entre os trabalhadores rurais tapiramutenses, de não recorrer aos direitos trabalhistas:

(31) Ói, trabaiei im roça a vida toda, desde oito ano, depois, fui ser vaquêro, gerente e motorista... [gestos com as mãos enumerando as ações]. De tudo qui pensá, eu trabaiei ni roça: de inxada, de foice, roçano pasto... Todo serviço, tive pensano, no mundo, eu já fiz, só nunca roubei ninguém, graças a Deus! [modulações na voz, tom enfático]. Minha ficha é limpa! Trabalhei vinte e um ano mais Orlando Lima [gestos com dedo indicador, sinalizando a localização da fazenda, mão direita na testa]. Aí... Eu pensei, eu vou quietá minha vida agora, aí falei cum ele. Disse: – Não, rapaz, o qui é isso, não, eu vou imhora, eu vou pusementá agora, vou discansá de imprego. Aí, intreguei a fazenda a ele, ele num quis recebê nada dos tempo de serviço. Sabe o qui ele fez? – Pegô e vendeu a fazenda qui trabaiei vinte e um ano, porque, antes de um ano, entrô quatro impregado e num deu certo. Aí, ele pegô e vendeu a fazenda, mas fiquemo amigo . EU BOTEI NINGUÉM NA JUSTIÇA PRA DÁ TEMPO DE TRABAIO MEU!

Minha ficha é limpa! [gestos com os membros superiores, tom de voz intenso e enfático, olhares atentos à plateia: filha, neta e à entrevistadora].

Na *performance* enunciativa de Seu Jorge, estão intrínsecas as modulações da voz e os movimentos corporais, notadamente, quando representa a forma de andar e os movimentos dos seres encantados, utilizando-se de expressões faciais. Seu Jorge tem preferência pelos enredos que narram a experiência com seres fantásticos, envolvendo almas penadas, a panela de dinheiro, as histórias dos cangaceiros Manoel Quirino e João Bonifácio, além dos poderes de *invurtar*, relatando vivências profissionais na dura lida com o gado ou de cunho afetivo e religioso, ao lado da esposa, recentemente falecida.

4.3.13 Contadora Josefa Mota Barbosa (Dona Josefa)

A Senhora Josefa Mota Barbosa, conhecida como Dona Josefa, 45 anos, nascida e residente no Distrito de Volta Grande, é herdeira cultural da mãe, Etelvina Mota dos Santos. Dona Josefa (Figura 28) exerce a função de lavradora e dona de casa, sendo muito conhecida pelos dotes culinários de fazer bolos, petas²⁴ e doces, nos finais de semana. Tem preferência por contar histórias aos filhos, narrativas de animais espertos e curiosos, fábulas.

Figura 28 – Contadora Josefa Mota Barbosa – Distrito da Volta Grande, Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

²⁴ Biscoito doce feito de tapioca, muito apreciado na região, consumido, especialmente, como um lanche ou no café da tarde.

A *performance* narrativa de Dona Josefa é bastante introvertida; sente-se intimidada pelas câmeras e gravadores, mas observou-se que as enunciações se erguem da necessidade de contar histórias para os filhos, um ato permeado pela afetividade e pelo aconchego. Para tanto, vale-se de enredos fantásticos do Lobisomem e das fábulas.

(32) Eu sou Josefa, eu tenho 45 anos, nasci aqui em Volta Grande, num tenho mutho o qui contá, não! [olhos fixos para a plateia].
 Aí, eu nasci aqui, cresci, estudei um pouco, num estudei mutho, não [pequena pausa].
 Eu fico em casa, trabalho, assim, quando eu acho, faço uma coisa em casa, pra vender... [pequena pausa, tom de voz baixo]. Eu faço comida, tava fazendo umas peta aí pra vender [sorrindo]. É... [movimentos de afirmação com a cabeça].
 Aí, eu faço, quando eu tô pudeno, eu faço! [pequena pausa] e fico im casa, cuido da casa... faço bolo.
 Eu vivo aqui na Volta Grande a vida inteira.
 (...) É pouca história qui eu sei, as qui eu sei, aprendi com minha mãe, algumas historinhas aprendi cum ela [olhos fixos para a plateia, movimentos afirmativos com a cabeça].
 Aprendi e contava a meus filho quando era piqueno também.
 Agora qui num conto mais qui os filho já cresceu, tem a netinha também, né?! Eu conto...tenho uma neta, às vezes, conto pra minha irmã [olha para a irmã que estava presente], mas, pouca história, num sei como minha mãe sabe, não! Mas aprendi um pouquinho.
 (...) Eu gosto de história, assim, dessas histórias de... [pequena pausa, olha para o teto tentando lembrar] antiga... Assim, as de Lampião... aquelas qui o povo contava antigamente, a dos animais qui falava... e a do Lobisomem, essas coisas qui se passava antigamente.
 Aí, aprendi e contava pros filho quando era piqueno, só isso mermo... [sorrindo].

Muito tímida, Dona Josefa contou apenas três histórias, dado que, na *performance* enunciativa, explora a voz e os poucos gestos com a cabeça, além de expressões faciais.

4.3.14 Contador Lionídio Marques (Seu Lionídio)

O Senhor Lionídio Marques (*in memoriam*), conhecido por Seu Lionídio, era um ser humano múltiplo; durante a vida, desenvolveu várias atividades: contador de histórias, desenhista, agricultor e chuleiro²⁵. Afamado em toda a região, devoto de Cosme e Damião, caçador, colecionador de chapéus, ex-soldado do Exército, entre

²⁵ Aquele que toca e dança a chula, ritmo popular muito tocado nos festejos tradicionais da região Nordeste.

tantas outras facetas desse poeta singular. Infelizmente, faleceu aos 91 anos, no dia 20 de agosto de 2023, na sua residência, ao lado dos familiares, deixando as heranças da *performance* poética e o repertório literário e cultural que perpassam saberes pragmáticos: sinais das nuvens de quando irá chover; melhores épocas para plantio; cortar madeira na mata e construir casa; relatos da passagem servindo o Exército Brasileiro; orações para pedir proteção. Além disso, narrava histórias de experiências com seres fantásticos: almas penadas, Caipora, serpente encantada, Lobisomem e pessoas que *invurtam*. As escolhas poéticas de Seu Lionídio (Figura 29) reverberavam tanto nas vozes dos antepassados, com os quais aprendeu a arte de narrar, quanto nas crenças e tradições que circundam o município de Tapiramutá e outras regiões do Brasil.

Figura 29 – Contador Lionídio Marques – Povoado de Riacho Fundo, Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

Nas entrevistas, Seu Lionídio fazia questão de, com a voz potente, gestos corporais, expressões fisionômicas intensas, revelar as origens do Povoado do Riacho Fundo, onde cresceu, criou-se e formou a família, pormenorizando uma vida atravessada por lutas pela sobrevivência, sem muitas garantias.

(33) A minha vida sempre é aquela cumo eu falei, aquela vontade de sobreviver dos meus prestígio, de vontade de possuí alguma coisa, mas eu batalhei mutho, mas a sorte num pretendeu porque todas as duas mulé qui eu casei, todas as duas passou a doente, aí, eu gastei toda a fortuna qui tinha! [fala pausadamente].

Trabaei doze ano numa terra qui um lito de feijão dava um saco, viu?! Pegá duas, três de feijão e gastá tudo na doença... [pequena pausa].

Conde eu permiti a tê uma sortizinha, aí, e vai a filha, com a depressão, eu tava cum dinhêro imprestado no banco e, na mão de três pessoa, uma foi seu irmão, a ôta foi Betinha, e a ôta foi Dorival, em Porto Feliz!

Foi imhora tudo... [pequena pausa, olhar na reação da plateia]. Tudo da minha luta, mas sempre batalhano e num maldizeno da sorte, e num isclarici do meu prestígio de, de ôta e nem cramei .

Aí, acabô todo mundo, morreu todo mundo, morreu muié, morreu filha, viu?! (...)
 Pra eu contá os causo é mutho importante e é bunito demais, aí, é um prazê a minha pressão/
 Aí, conde eu chego na bêra dos cumpanhêro, vô prossigui a minha prosa, faço cumpanhêro sorrir, faço cumpanhêro cunversá.
 Aí, minha pressão, se a pressão dele tá lá im cima [modifica o tom de voz].
 Aí, eu boto ele pra chegá sua pressão, pra igualá cum a minha e nois prosá até a hora qui/ até aquela hora qui seja a minha vontade de prosa [sorrindo].
 E num teve e num tive iscola, a minha/ os meus signo [movimentos com a cabeça], os meus signo qui puxô pra esse lado, até pra istrumento, eu cumecei a tocá istrumento sem professô e sem iscola [pequeno silêncio].
 Toda festa qui eu ia, toda disposição qui eu ia, eu tirava em primero lugá, na festa da mandhioca, eu fui em vários lugá, chegava lá, tinha tocadô de toda vencidade, só ficava eu em primero lugá, im cima do palanque [olhos direcionados aos ouvintes].
 E, por isso, mesmo o istrumento tá aí, inté hoje, só num faço, aí, eu toquei tanto na minha vida, quarenta e três e tantos ano de, de aprendista, de coisa qui o dedo alejô tá torto, ó, intortô o dedo [mostra o dedo para plateia].
 Primero eu cumecei tocá pra sala de dança, tocava pra sala de dança... [pequena pausa]. Aí, depois da sala de dança, eu me casei, aí a muié ia mais eu pra sala de dança, conde chegava lá, as minina dizia:
 – Eh, Lionidio... [modifica o tom de voz]. Lionidio pra lá, Lionidio pra cá! [movimenta a cabeça para um lado e outro]. Aí, a muié ficava assim cum u oi nas minina [gesto fisionômicos, entre risos].
 Hahahahah, mas num dizia nada, e eu achava aquela emoção dela era, num demonstrava qui provocação como ciúmes, mas eu achava qui ela num gostava [movimento com a cabeça].

Ali, o trabalho na lavoura se fez imperativo desde a infância, mas Seu Lionídio se descolava, definindo rotas de fuga naquela dura realidade, com caçadas e requisitadas participações em rezas e carurus, tocando e cantando chula.

4.3.15 Contadora Maria Gomes Machado (Dona Lia)

A Senhora Maria Gomes Machado, codinome Dona Lia (Figura 30), 70 anos, moradora do distrito da Volta Grande, engloba, na sua *performance* enunciativa, lugares simbólicos e sociais de uma mulher nordestina, que muito precisou lutar para criar os filhos sozinha, nas lavouras de café e feijão ou como cozinheira para fazendeiros da região.

Figura 30 – Contadora Maria Gomes Machado – Distrito da Volta Grande, Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

A *performance* enunciativa de Dona Lia é marcada pelo uso afável da voz, pela afetividade no emprego constante dos diminutivos, com poucos gestos, mas de expressividade facial profunda. Escolhe os contos de encantamento, sobretudo, de príncipes e princesas de finais felizes e permeados por ensinamentos morais, preferencialmente, seguidos pelas histórias de experiências com o fantástico. Tais predominâncias revelam o diálogo acentuado do seu repertório com as construções da sua subjetividade de mulher nordestina e mãe solo, tendo em vista que, em sua seleção de enredos, salientam-se, nas tramas discursivas, temas como a resistência feminina, críticas a determinadas crenças, valores e preconceitos que foram estabelecidos historicamente, que têm relação direta com a sua própria história de vida.

(34) Então, eu posso dizê / nasci em Duas Barras... [pequena pausa]. Vim pra Volta Grande cum treze anos, cum menos de dois ano, o meu pai faleceu, eu fui criada sem pai, e minha mãe infartô. Foi uma dificuldade pra cria nós! [movimentando a cabeça e fala pausada]. Mamãe era custurera, custurava dia e noithe, mais, num dexô nós trabalhá cum ninguém, na casa de ninguém [pequena pausa, olhando para a plateia]. E criou os filhos, dipois , teve mais três filho fora do/ o segundo casal, o segundo!
E eu.... é, a minha vida também num foi fácil não, era... [pequena pausa]. Eu trabalhava numa fazenda, eu trabalhei cinco anos de cabo de turma qui chama, cinco anos e, dipois, fui ser cuzinhera numa fazenda, aí, eu cuzinhava pro gerente e pro dono, aí, eu trabalhei nessa fazenda cum dezoito ano, foi... aí, saí.
(...) Sabe por que eu conto história?

Porque, antes, quando sentava assim, muitas mulheres, uma contava uma história, outra contava história e tinha uns livrinhos qui vinha as história, qui eu tinha tanto esses livrinhos... [gestos com as pausas, fala pausada].

4.3.16 Contadora Maria da Silva Santos (Dona Pretinha)

A Senhora Maria da Silva Santos, conhecida como Dona Pretinha, 69 anos, residente no Povoado do Brongo, como os demais contadores, teve a vida inteira desvelada no espaço rural. Atualmente, Dona Pretinha está com deficiência visual e dificuldades de mobilidade, devido a problemas ortopédicos, tendo fraturado o fêmur, durante afazeres domésticos – buscando água para cozinhar –, quando teve uma queda e ficou com sequelas, porque não tinha assistência médica. Aposentada por deficiência visual, Dona Pretinha (Figura 31) exerceu a profissão de lavradora, nas inúmeras fazendas da região, mas, antes mesmo da adolescência, já trabalhava com os pais, nas roças da família, e catando coco babaçu, para quebrá-los e vendê-los, *in natura* ou em forma de óleo, nas feiras livres de Tapiramutá e Piritiba.

Figura 31 – Contadora Maria Silva Santos – Povoado do Brongo, Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

Até os 53 anos, Dona Pretinha realizou uma diversidade de trabalhos rurais, colhendo café, capinando, roçando, arrancando e raspando mandioca, fazendo farinha, quando, aos poucos, foi perdendo a visão. Dona Pretinha apresenta uma das *performances* mais singulares da pesquisa, por se tratar de uma pessoa

portadora de deficiência visual e motora. Constrói, assim, sua ação dramática, de modo acentuado, pela voz e pelas modulações rítmicas e pelo toque, já que pouco consegue se movimentar sem a muleta.

A performance enunciativa de Dona Pretinha está centralizada nas modulações de voz, na entonação e nos movimentos corporais, sobretudo dos membros superiores. A seleção dos enredos, voltados à própria história de vida, envolve manifestações e denúncias sociais, como: o não-lugar da mulher na sociedade e a falta de assistência social, dificuldades de acesso à saúde e aos direitos sociais. Tais enredos funcionam como retratos de tempos difíceis, comuns a muitos tapiramutenses no século XX, mas ainda falam da recorrência em narrar experiências com o fantástico, principalmente fantasmas. Almas penadas e Lobisomem também ganham força na sua enunciação.

(35) Eu já fui Dona Maria! E, hoje, eu num tô sendo Dona Maria! [movimentos de negação com a cabeça]. Po que já tô nesse istado... eu, hoje, num inxergo, eu, hoje, tô mais velha, mais do qui eu era, qui naquele tempo, eu era jove e, hoje, eu me multipliquei as minhas idades [fala pausadamente].

Então, eu num sô aquela mais! Eu num faço mais o qui eu fazia, tendeu? [modifica tom de voz].

(...) Eu trabaiava na roça, trabaiava bastante na roça, e eu, hoje, eu num trabaio em nada! [modifica tom de voz].

Hoje, até pra sair da minha casa, dento de casa, eu ando, mas se passá do passei pra lá, aí já é pegada na mão, intão, eu num sô, hoje, aquela Maria!

(...) Eu num saio aqui de dento de casa, passô o passei, aí, lá dento da casa das fia, como tem a de Creusa qui é mais do qui a de Rita [movimentos com os braços para cima]. Aqui, na casa dessa ôta, qui é minha nora, eu ainda vô, mim bateno, assim mermo, vô e vorto, mas tem hora qui pra eu vortá pra cá, um fica na porta:

– Tá errado, tá errado, mais pra cima, mais pra cima! [modifica o timbre de voz].

Até eu chegá no passei, intão, eu sô aquela Maria? [tom de questionamento]. Eu num sô, não, minha fia... e, pra mim, hoje, tá difíci.

Eu se sinto muito triste com isso, né?! Ave Maria! Tem dia qui eu se disispero, tem dia qui não! Tem dia qui eu chamo por Deus e tenho qui recebê o qui Deus me deu, né não?! [gestos fisionômicos]. E ainda dô obrigado a ele, porque ele/ eu conde num inxergo, mas ele me guia, naqueles canto qui vô, na cuzinha... a vez, vô lavá um prato, acontece qui vô botá uma cumida no fogo, quem é qui tá se insinano?

É Deus! Então, isso aí, minha fia, eu posso dá glória a Ele, e mutho obrigado pra Ele, qui tá se insinano [fala pausadamente].

(...) Antigamente, eu fazia tanto, eu gostava tanto de trabaiá qui, graças a Deus,/ tá essa cerca aí, ó, eu prantava pranta, desse pradão até incima [levanta o braço, apontando com a mão para o local]. Tem uma pranta qui chama onze hora? Conde dê/ dé, dá, assim, dez e meia, Ô, MINHA FIA É MARAVILHOSO [modifica o tom de voz], era a mais linda do mund::o... a cor fica, assim, cor de bundina, eu achava linda.

Num era só ela qui eu prantava [gestos com a cabeça], eu inchia aí de rosa dailha, aquela rosa de ispin, uma, uma, uma pranta qui chama cham::a... Né Beladona, não, AH isquici o nome!

Deixa pra lá, tinha de tudo aí, e conde eu barria o terrero, aí... Ave Maria! [tom de voz, indicando prazer de falar das plantas].

Conde era tempo de verão, qui inchia mutho de terra, eu pá num deixá a terra, eu barria tudim, juntava a ruma de terra aqui, aculá [gestos com as mãos]. Eu pegava num era cum pá, eu pegava era cum pano e jogava fora.

Eu aprendi a contá história, minha fia, eu se alembro quem era o povo, qui era minha vó. Era minha mãe qui sentava, assim, de noite, já contano aquelas história pra nós, aí, mutha num / aí mutha eu agravei, mas mutha, também, num sei, é eu num sei, não! [fala pausadamente].

(...) Aqui nós num tem nem pra quem contá as história qui nós conta, é conde nós se ajunta, assim, os parente pra contá os pobrema qui tem, mas ôta história ninguém conta, não, agora cuns neto, eu conto, os neto, eu conto [entre risos].

(...) Eu gosto de contá da minha vida mesmo, o meu sofrimento qui eu sofri, do qui eu passei pra criá meus fii, qui é o mais importante, né?! Qui eu trabaiei mutho pra num vivê pidino os zôto e nem tão poco meus fii saiu igual sujo, igual cachorro e matapilha, pra saí todo mundo bunito, é!!

Eu trabaia pra isso, num era pra cumê, qui eu tinha meu marido, como hoje... e eu num trabaia pra pá cumê, era pra eu cuidá dos meus fii [gestos fisionômicos e movimentos com a cabeça].

A *performance* enunciativa de Dona Pretinha é lugar instaurador de trocas de saberes, relatos de experiências de uma vida de mulher nordestina, que exterioriza as dores de um mundo sem garantias de direitos sociais mínimos, mundo que insiste em invisibilizar as pessoas deficientes. As histórias de Dona Pretinha são produzidas pela intensidade dos sentimentos, dialogam com vozes do passado, em forma de compartilhamento de experiências, por meio de alegorias encarnadas na desigualdade. Nas opiniões de muitos, podem parecer longínquas, mas, para tantos outros, são atuais, viscerais, porque desponta a mulher, restrita a meros territórios domésticos.

4.3.17 Contador Manoel Santos Silva (Seu Manel da Santa Cruz)

O Senhor Manoel Santos Silva, 79 anos, nascido na fazenda Cana Brava, em Tapiramutá, foi apelidado de Seu Manel da Santa Cruz, por ter sido gerente de uma conhecida fazenda de café, de nome Santa Cruz. Um apaixonado pelas rezas e sambas, Seu Manel da Santa Cruz (Figura 32) se tornou contador de histórias, devido, especialmente, aos enredos da mãe, Dona Maria Rosa da Silva, além das pessoas mais velhas que, durante toda a infância, costumavam, nas noites tranquilas da roça, sob o brilho das estrelas, promover momentos de diversão, boas conversas, viagens por mundos distantes.

Figura 32 – Contador Manoel Santos Silva – Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

Seu Manel da Santa Cruz é um contador de histórias em que o cotidiano das lutas na agricultura e no seio social se entrelaça com os eventos fantásticos, Lobisomem e círculos de fogo, indicando tesouros, Caipora, almas penadas, panelas de dinheiro. A *performance* de Seu Manel da Santa Cruz coloca os ouvintes diante de uma voz branda, com poucas modulações, expressivos gestos e expressões fisionômicas. As enunciações, preferencialmente, mobilizam o fantástico, os seres sobrenaturais, as bolas de fogo, a panela de dinheiro, a mulher de sete metros, o cavaleiro fantasma, e histórias de vida, tanto da própria vida como da coletividade: familiares, vizinhos e conhecidos. Vidas orientadas pela lida na agricultura de subsistência, nas fazendas de café da região e de migrante nordestino que se aventura a buscar por condições melhores na cidade de São Paulo.

(36) Eu sou Manoel Santos da Silva, sou filho de José Santos da Silva e de Maria Rosa da Silva, nasci na fazenda Canabrava, dia três de julho de mil novecentos e quarenta e quatro (1944). Aí, de família nobre, família pobre [olhar direcionado para baixo] e nosso objetivo lá era crescer com lavoura, café, banana e, aí, fui crescenço .

(...) Cum dezesseis anos, fui em São Paulo [pequena pausa]. Como nossa cidade era atrasada, saí daqui pra Barra de Mundo Novo [Povoado da cidade de Mundo, onde havia a estação de trem], e, na segunda-feira, pra tomá o trem pra Belo Horizonte, na quarta-feira [pequena pausa]. Aí, assim qui/ ah foi rápido, gastei treze dias de viagem, isso nu ano de 62, né?! Fiquei lá um 1 ano, ni São Paulo...

Foi só loucura mesmo, que, como pobre, nós num tinha precisão de sair daqui pra ir lá quebrá cabeça e trabalhá pior qui aqui, né?!

Aí, 64 eu voltei, aí comecei trabalhá cum (com) meus pais; em 65, tornei ir em São Paulo, novo por lá, arrumei famia, voltei cum a mulher grávida do

filho, primeiro filho, voltei novamente pra Cana Brava, sozinho, eu e ela e Deus, ela no dia de ganhar neném, e eu [tom de voz baixo, fala pausada]. Aí, meus pai que mudaram pra Palmeira de Léguas, aí meu pai conseguiu uma casa pra mim ficá junto cum ele...

Depois, construí uma casinha de taipa. Ah! pra mim foi a alegria da minha vida, do sonho de ter minha casa, e, aí, trabaiano muito, fazeno roça, às vez, trabaia fora pra o sustento da família, mais pedi a Deus qui, um dia, ele me desse um conforto na minha vida, de eu trabaia menos, pra sustentá minha família [olhar direcionado para a plateia].

Surgiu o prantio de café, aí/ na Palmeira de Léguas [Distrito de Tapiramutá], aí, o gerente me chamô pra ir trabaia cum ele uns dia, eu fui, trabaiei um mês; cum um mês de trabaio, ele já me passô a mensagem, mensagem não, a lista, cum pouco tempo, já me passô a cabo de turno [olhar direcionado para baixo]. Aquela pessoa qui tomava conta dos campo, era o chefe geral, né?! Mais era uma segunda pessoa na roça.

Aí, cum mais ou menos dois ano, eu já passei a gerente ali no Morro Bonito, aí, chegô o pessoal da Santa Cruz, comprô a fazenda e já me transferiu pra fazenda Santa Cruz; eu continuei na gerência lá, trabaiei quato ano no Morro Bonito [Distrito de Tapiramutá].

E quinze ano, na Fazenda Santa Cruz, e, aí, graças a Deus, qui fui melhorano, os pouco, de vida, hoje, tenho minha propriedade, na base de Deus, como lá na Santa Cruz, e criei minha família...

Eu tenho meus sete fio. Hoje, eh, eu sou rico, graças a Deus, né?! Porque criei esses fio, nunca ninguém passou necessidade, e sou feliz, graças a Deus.

É bom qui eu tô contano a minha própria, minha história, porque as pessoas vai, nasce, cria e aprendeno cada dia mais [cabeça inclinada para baixo].

É por isso qui acho mutho importante contá essas história pra as geração de hoje.

Eh... só qui a juventude, hoje, num acredita, né?!

Eu aprendi a contá as histórias cum meus avós...

Quando a gente se reunia, aí contava o qui aconteceu derno tempo da revolta dos revortosos ...

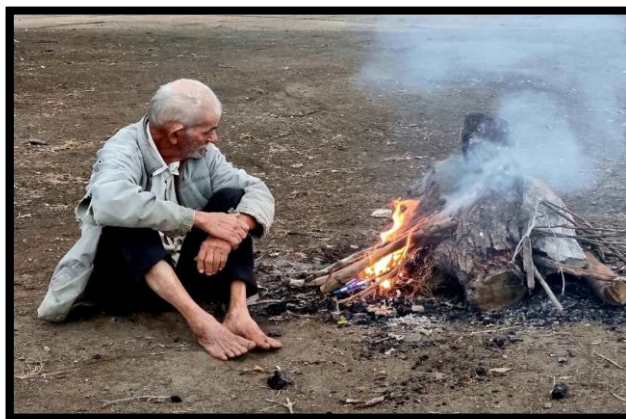
Em geral, a conduta narrativa de Seu Manel da Santa Cruz está imbricada nos movimentos dos membros superiores, olhares tímidos e gestos fisionômicos.

4.3.18 Contador Nivaldo Lima de Araújo (Seu Nivaldo)

O Senhor Nivaldo Lima de Araújo, denominado como Seu Nivaldo, 83 anos, morador da Fazenda Nova Esperança, tem como base da herança cultural as vozes do pai, Valdemar Avelino de Araújo e do avô, José Avelino de Araújo, um dos primeiros moradores de Tapiramutá, quem chegou à região em 1896, de forma inusitada, fugindo da Guerra de Canudos. Seu Nivaldo teve a vida marcada pelo trabalho rural, desde os 8 anos de idade, quando, com o irmão mais velho, precisava trabalhar na capina, na casa de farinha, na secagem de café e no fumeiro, para ajudar os pais no sustento dos outros 12 irmãos.

Depois, com 20 anos, Seu Nivaldo (Figura 33) se iniciou no trabalho para fazendeiros da região, cortando árvores, roçando, fazendo cerca e telhas de cerâmica. Nunca teve condições de estudar, nem mesmo de aprender a assinar o próprio nome, algo que relata com imensa tristeza no olhar.

Figura 33 – Contador Nivaldo Lima de Araújo – Fazenda Boa Esperança, Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

A única diversão de Seu Nivaldo era participar de sambas, rezas e folias de reis, da mesma maneira que, anualmente, ia ao Bom Jesus da Lapa a pé, sempre no mês de junho, logo após as fogueiras de São João, para passar o período da doença de sezão²⁶. Como eram 30 dias de viagem, a data coincidia com a procissão do Senhor Bom Jesus da Lapa, no mês de agosto.

Devido a problemas de saúde, Seu Nivaldo prefere narrar sentado; para tanto, utiliza a voz, as expressões faciais e os jogos rítmicos. É o modo como encarna sua *performance* enunciativa, rasurando a ordem do real *versus* ficcional, do verdadeiro *versus* falso, sedimentando-se em um espaço amplificador de uma antropologia especulativa que, nos enredos, conta com a presença de elementos sociais, do cotidiano de lutas e lidas no ambiente rural, como a história da Preá Encantada e do João Borralheiro. Seu Nivaldo evidencia, na sua *performance* enunciativa, sua própria história de vida, de muitas lutas, renúncias, trabalho infantil e dificuldades de acesso aos direitos básicos da infância, um espelho de um tempo lancinante, vivido por muitas crianças pobres brasileiras no século XIX.

²⁶ Malária é uma doença de países de clima tropical e subtropical, transmitida por um mosquito, o anofelino (*Anopheles*), parecido com o pernilongo, que pica, principalmente, ao entardecer e à noite. Popularmente, a enfermidade é conhecida como sezão, paludismo, maleita, febre terçã e febre quartã.

(37) Minha vida, foi trabaiaá na roça dos ôto pra criá todo mundo, e... fazia tudo contu qui era coisa: trabaio mei pesado, qui era matano gado, até tea eu fiz [fala pausadamente].

... [trecho ininteligível] trabaiaava pra Amozin, trabaiaava pra Vito, tudo ganhano dinheiro, pra todo mundo; trabaiei por quato ano [olhar fixo para a plateia].

Prantano roça, mamona e feijão, mio e, aí, fui tocano a vida. De tudo de roça, nós trabaiaava, num regulho de sol mais quente do mundo.

Dessa época, ninguém num tinha dinheiro pra comprá um sapato, era cum os pé discarso, pisano aqui, pulava lá diante, no sol quente. De tão quente qui era, distocano numa roça de mio seco, pra prantá o qui cumê [gestos com as pausas, fala pausada].

Rancano aquelas cana véa, seca, o mio qui tinha quebrado, aí, agora, tinha qui arrancá tudin [movimentando os braços]. Pra pudê aprontá a terra pra prantá ôta.

Dêsdí piqueno qui nós trabaiaa. Ave Maria! [olha atento, com expressão de tristeza e sofrimento]. Quando eu mais Nissim [irmão mais velho, já falecido] pegô, peguemo /ralá mandioca, naquele trem que era [gesticulando com a mão esquerda e rodando], qui era na roda, nós botava era num cepo pá arcançá a roda [gesticulando com as mãos].

- E o senhor e tio Nilson eram os mais velhos... [comentário da pesquisadora].

Era os dois mais véi e, e aí, aí, se nós num fizesse, viu... Senão, a véa [mãe] batia.

Aí, ele saiu e marcava a impretha, e eu mais Dindinho basta fazê isso aqui, hoje, e aí, aí de nós se num fizesse, tinha qui cumpri aquela capina qui ele marcô pra fazê e tinha qui fazê, na base de dez ano pra trás, e, aí, era no tempo de mutho café.

O véi Vardemá [pai] mandava/ Zé [irmão] morava na rua [cidade], e eu mais Nissim ficava oiano a roça, ficava oiano o café [gestos fisionômicos e mudança no tom de voz].

Aí, eu mais Nissim ficava na roça, secano aquele café, botava no terrero, moiava e lavava no rio, pra pudê secá no fumero, pra pudê fazê a fêra.

Era na pennera de paia [movimentando os braços para cima], qui ficava incima do fugão, e, aí, um dia, nós deixemo a secadera de café, tustô, sapecô um poco [gestos fisionômicos de tristeza, olhando para o teto] e, aí, invés de nós guardá pra torrâ, nós joguemo foi no mato, cum medo de apanhá. A véa [mãe] batia mermo...

E, aí, diz qui era do mundo, e, aí, o negócio ficô / mais a gente sofreu muito, muito, muito. Nós num tinha direito nem de brincá, era só trabaiaá. Cumo é qui brincava?!

... E o véi Vardemá era só no mato caçano, caçava lá pro lado do Pau de Pilão [Distrito de Tapiramutá], esses lado aí, mais/ e eu mais Nissim socado lá na roça.

Seu Nivaldo conta a história de João, jovem rapaz que morava com a mãe, uma humilde senhora, que fazia tudo para não deixar nada faltar; porém, João era muito preguiçoso, passava dias e noites *quentano o burralho*, por isso, ganhou o apelido de João Borracheiro. Os elementos da fauna e da flora também ganham visualidades na narrativa, quando João decide plantar uma roça de feijão, do tamanho da aba do chapéu, e, quando o feijão começa a crescer, um preá (roedor, comum nesta região da Bahia) aparece e come boa parte da plantação. João

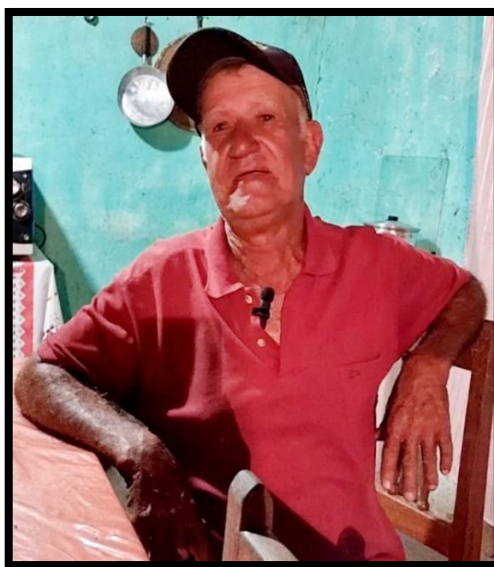
consegue capturar o pequeno animal, no laço, quando recebe uma proposta deste ser que era encantado.

Elementos da fauna e da flora também fazem parte das histórias das caçadas, nas matas fechadas; e as peripécias da Caipora entremeiam a tudo isso as crenças religiosas e as divindades, como no conto *Dos Anjos*. Nessa narrativa, as questões religiosas ganham palco, dado que *Dos Anjos* é um afilhado de Nossa Senhora, que o presenteia com um potro adivinhão, uma figura simbólica de proteção, com poderes sobrenaturais, que tem a missão de ajudá-lo nas peripécias e nas aventuras. Uma espécie de conselheiro fiel.

4.3.19 Contador Osércio Ramos de Souza (Seu Osércio)

O Senhor Osércio Ramos de Souza, conhecido como Seu Osércio (Figura 34), 63 anos, morador da fazenda Burro Bom, na divisa entre Tapiramutá e Mundo Novo, da mesma maneira que os demais contadores, tem a vida atravessada pela cena do labor rural, tanto na agricultura como na pecuária.

Figura 34 – Contador Osércio Ramos de Souza – Fazenda Burro Bom, Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

Herdeiro cultural do Senhor Martinho dos Santos Souza, o ponto alto na *performance* do Seu Osércio é a busca pelas reações da plateia, que funciona como um termômetro para que possa prosseguir a narrativa. Além dos olhares sempre

atentos para o público, usa o corpo como mediação para expor as ações das personagens, de modo a encarnar, representar e simular ao vivo aquele ser figurativo.

(38) Eu sou Osércio Ramos, qui mora aqui na fazenda Burro Bom. Aqui é fazenda Burro Bom, e eu moro aqui, né?!
 Sou isposo dela [aponta para a esposa com a mão] e tio de João [aponta para o sobrinho com a mão], irmão de Dãozinho Barrigão [entre risos] e, aí, pai de Andressa e de Isaque, de Aragonês e de Ordilez, tem quato fio e meu netinho Bernardo tem cinco, Bernardo tem, cumo é o nome da ôta? [busca resposta da esposa para lembrar o nome da netinha].
 Num sei nem o nome das minina, Ana Lis, Isabele e Artur e Sofia Valentina, é, aí/ mais as minina tudo tem apilide, né?!
 Eu num chamo eles pur esses nome, eu chamo apilide, Bernardo é budiga, a Ana Lis é Carmélia e a de Isaque é Severina, e a Rebeca, é qui eu boto pilide tudo, ni todo mundo, né?! Eu boto apilide nos neto tudo [gesticula com as mãos].
 A minha vida... foi de novo [pequena pausa], eu trabaiaava, e poru povo, trabaiaava ni fazenda e tal [gesticula com as mãos, levantando-as]. E, hoje, eu tenho minha propriedade, isso aqui é meu.
 Era trabaiaadô rural! Trabaiaá cumecei cum treze, treze ano, eu já cortava cinzal, l::á no Maitá, perto de Rui Barbosa, cortava cinzal, pra pudê vivê [gesto de afirmação com a cabeça].
 Aí, gente vem, e vem e vem, foi cunde eu casei mais ela [aponta para a esposa com a mão], vinte an/ eu tinha vinte e dois ano, ela tinha dezoito, parece, quinze. Aí, nós casemo e nós foi morá ni fazenda, e pa cuidá pra dá de cumê aos fii .
 Era uma luta disgramada nesse tempo, eu tenho quarenta e dois ano, inté hoje... qui eu tiro leite, quarenta e dois ano, inté hoje, tiro leite aqui, faço um requejão .

De modo geral, nas histórias do Seu Osércio, coabitam o real e o fantástico, seres humanos e imaginários, sonhos, medos, crenças, sentimentos, afetividades e simbologias. A preferência do Seu Osércio é pelas histórias do João Borralheiro, embora narre experiências com seres fantásticos, como o Lobisomem, homens com poderes de *invurtar* e a Caipora.

4.3.20 Contador Renildo Mendes Queiroz (Seu Renildo)

O Senhor Renildo Mendes Queiroz, conhecido como Seu Renildo (Figura 35), 70 anos, nasceu e se criou no meio rural, na Fazenda Jenipapo, localizada em Tapiramutá. Desde os 7 anos de idade, precisou trabalhar na roça dos pais, depois, em fazendas da região, exercendo a função de vaqueiro.

Figura 35 – Contador Renildo Mendes Queiroz – Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

Seu Renildo se tornou contador de histórias sob a influência do pai, Seu Francisquinho – exímio contador de piadas – e dos amigos da família, que moravam nas imediações do Povoado da Bananeira. Eles, habitualmente, se juntavam, nos terreiros em volta das fogueiras, para narrar as histórias e ter minutos de lazer e diversão, em meio ao cotidiano de lutas pela sobrevivência, nas noites longas de sentinelas, velando algum conhecido, passando o tempo ou diminuindo a tristeza da perda. Passava-se, então, à noite, como num recital de muitos fios tecidos pelas inúmeras vozes que ecoam nos contos.

(39) Aí, aí, agora, rapaz, eu digo, assim, eu sou Renildo...num é?! Renildo Mendes Queiroz, eu, eu já sofri muito na minha vida, já sofri.

Já trabaiei, eu pa criá minha famia. Já andei cum saco nas costa, hoje num ando! [fala pausada]. Qui mutha gente me chamô:

– Você é um saco nas costa!

Eu digo:

– Não! Mas Deus um dia me ajuda.

Aí, Deus me ajudô, criei minha famia toda, lutei, lutei de dia e de nothe, trabaiei mutho mermo [mudança no tom de voz].

Eu primero trabaiei, trabaiaava cum gado, eu era vaqueiro, trabaiei em fazenda, fiz a dos zôto, Genipapo... Lagoa Danta, fui impegado numa fazenda, fui impegado...

30 ano(s), ôta foi 6 ano, ôta foi 1 ano e 8 mês [gestos com as pausas, fala pausada]. E lutano a vida, e lutano lute/primero trabaiei cum um padinho meu qui era Jon Siva, vaquero, tinha uma filha só, qui tinha a Jusilene e minha mulé e vai lutano, vai lutano e arrumei ôtos impego qui ele num é mutho bom pra mim, aí, eu saí!

Saí dessa fazenda, fui trabaiaá em ôta fazenda e vai e vai lutano a minha vida, sabe? Lutano minha vida, se eu contá minha vida, cês chora, rapaz!

Só trabaiano, de dia a nothe [pequena pausa, olhar na reação da plateia]. Desdi sete ano de idade [movimentando a cabeça em sinal de aprovação], sete ano de idade, saindo daqui pro inté hoje, no mi/ idade qui eu tenho setenta e três ano de idade, eu sô mei / parece qui eu num sei o qui é isso, né?!

Parece qui nasci errado, parece qui nasci errado. Tem uns cara novo qui tem medo de fazê as coisa, agora, eu, não! Digo:

– Vamo fazê ?!

– Um bora... viu?!

E, aí, trabaiei mutho pra criá minha famía, trabaiei mutho mermo [mudança no timbre de voz].

Eu num istudei, não, meu pai botô eu na iscola, uma vez, aqui, no Poço Bunito, e já tava cum, na base de doze ano pra treze ano. Saía da Bananeira [Distrito da cidade de Tapiramutá] muntado no jegue...

A *performance* enunciativa do Seu Renildo é marcante e vivaz: corpo, voz e palavras se juntam na encenação dos enredos, muitas vezes, voltados às adivinhações e às narrativas de experiências com seres fantásticos: almas penadas, fantasmas, lobisomem e bolas encantadas de fogo. Há temáticas que dialogam com costumes, crenças e com a religiosidade, como devoto de Cosme e Damião, por ter tido filhos gêmeos.

4.3.21 Contador Rosalvo Rosa Quatis (Seu Bacardi)

Rosalvo Rosa Quatis, 75 anos, Seu Bacardi (Figura 36), como é conhecido, nasceu na fazenda Baixa Seca, tendo uma vida marcada pelas dificuldades afetivas. Perdeu o pai com apenas 2 anos de idade, sendo criado por terceiros, sem muito carinho ou atenção. Começou a trabalhar aos 8 anos de idade, cuidando do gado da pessoa que o adotou.

Figura 36 – Contador Rosalvo Rosa Quatis – Povoado do Capim Branco – Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

Aos 12 anos, Seu Bacardi começou a fazer roças de feijão e mandioca na meia²⁷. Atualmente, reside no Povoado do Capim Branco, onde continua com o cultivo da mandioca e a produção de farinha, tapioca e beiju, atividade que é compartilhada com alguns dos filhos.

Na atuação de Seu Bacardi, são recorrentes os movimentos com a cabeça, as expressões faciais, o desenhar no chão batido do terreiro com um pequeno graveto e as modulações da voz. Quanto aos enredos, geralmente são voltados ao cotidiano rural e aos eventos fantásticos, experienciados nas caçadas, nas matas e nas fazendas por onde passou.

(40) A minha vida? A minha vida é mêmê difíci pra gente conta, viu?! Minha vida, de quando eu cumecei a vida, eu só num vai pensá, assim, meu sofrimento foi grande... grande... foi grande [movimentos afirmativos com a cabeça].

Qui eu, quando eu nasci, minha mãe chamava Humana, meu pai chamava Antôin Nizin, meu pai era nortista, naquele tempo qui o povo vinha caminhano, vinha do norte, caminhano, pra qui [pequena pausa, olhar na reação da plateia].

Aí, meu pai vei pra qui, naquele tempo, cumo um perdido!

Aí, sei qui chegô aqui, na Baxa Seca, incontrô cum mãe, mãe era moça, ele era rapaz, casaro! Casou, nasceu eu e uma irmã minha, qui chamava Laurinha, a minha irmã [fala pausada].

Aí, nós/ ele morava mais mãe, pensou qui não, brigô mais mãe. Ele era fazedô de fogos, trabaiava cum fogos, de todo tipo de fogos, ele fazia!

Aí se largaro cum mãe, ele, Paim, carregô eu e minha irmã, foi pro Andaraí, saiu da Baxa Seca [Distrito de Tapiramutá], e nós foi morá no Andaraí.

²⁷ Um tipo de acordo estabelecido com proprietários rurais, visando ao uso de uma parte da propriedade para fins agrícolas, com a obrigação de devolver a propriedade beneficiada e dividir os valores do lucro da produção, como combinado previamente, os quais, na maioria das vezes, eram por volta de 50%.

Chegô no Andaraí, ficô cum nós lá, ela já guentava eu, saía me arrastano, né?! E eu piquinininho [gestos com braços].

Aí, no qui eu miorei mais um poquinho, pra caminhá, meu pai morreu, ele foi fazê um negócio de fogos lá cum póvora e acho qui é veneno, ele, Paim, deu uma dor e morreu na hora [gesticulando com as mãos].

Aí, nós tava na rua, eu tava na rua brincano, mais os minino, na rua, mais eles lá. Essa semana, eu tava oiano, chamava rua do Futuca, a rua qui nós morava no Andaraí.

Aí, vei um minino, de rosa, e disse:

– Ah, teu pai morreu! [muda o tom de voz].

Eu respondo:

– Aonde, moço? Meu pai morreu!

Fui lá, piquininin, cheguei lá, meu pai tava morto, disse:

– Meu pai tá é durmino, besta! [sorrindo].

Eu ainda era tolim, né?! Hoje em dia, os minino já é sabido, já, mas, naquele tempo nosso, o minino até grandão [mostra com o braço o tamanho dos meninos] era bestaiado. Aí, digo:

– Meu pai tá durmino, moço!

Aí, os zôto dizem que meu pai tinha morrido. Aí, na hora dele morrê, ele mim intregô eu, ao rapaz qui tem lá, qui chama Chiú, era machante de boi, e Laurinha intregô a Zé Bela, qui tinha uma lojona grande, ele, na hora da morte dele, intregô nós, cada um, um [entona pausadamente].

Aí, sei qui pegaro meu pai, interraro meu pai, interraro ele, aí, nós ficô, no ôto dia, Chiú vei, pegô eu, Zé Bela vei e pegô Laurinha e carregô, aí, [movimentos com os braços] nós ficou criano...

Quando eu cheguei à idade de oitho ano, ele contava gado assim, aí, eu mermo vinha buscá [levanta o braço para cima] e botava aqui no curral, qui, hoje, in dia, é qui tem esse negócio de, lá embaxo, né?!

Matava o boi no curral, aí, aí, ele cumprô um cavalo, chamava Finchicha [olhar na reação da plateia e disse]:

– Aqui, rapaz, é pra você andá muntado, pra mim ajudá a pegá boi.

Cumprô uma sela, botô no cavalo, e eu, novinho, aí, a mulé chamava dona Antônia. Lembro cuma hoje, dona Antônia era gente boa, viu?! [modifica o tom de voz]. Aí:

– Chiú, tem cuidado cum esse minino, Chiú!

– Não, eu vô ajeitá ele pra mim ajudá!

Botava o cavalinho, nós ia. Ele, muntado no boi, nós entrava, quano não vistava o boi e mandava cercá o boi, eu num tinha costume, moço [movimentando os braços para cima], aí, o boi curria, e ele:

– CORRE ATRÁS, CORRE REI NO CAVALO! [muda o tom de voz].

E eu, invés deu dethar, assim [com a cabeça para baixo], eu me derrubava [com a cabeça para cima], lá, no chão, aquele fuá danado, ele dizia:

– Eu vô te pegá e te marrá por debaixo, assim, dos meus pé, na barriga do cavalo, pra eu num caí [imita a ação do homem].

Ô JUDIAÇÃO, TÁ DODIA [muda o timbre de voz], quando eu cheguei im casa, cum corô da barriga tudo arranhado [passa as mãos no corpo e no rosto], a cara toda ranhada, a Dona Antônia:

– Mas Chiú, Chiú!

Ele dizia, assim:

– Se eu matar ele, eu vô fazê (um nego de cera pra eu carregá, mas Rosalvo tem qui aprendê [movimento com a cabeça].

Fiquei, fiquei, conde mãe soube qui nós tava sofreno, mãe foi lá, num sabia o sofrimento da gente.

Eu já tinha já oitho ano conde ela soube qui eu tava sofreno, foi lá buscá nós. Conde mãe chegô lá, mãe chegô cum cabelo cortado [gestos com as mãos no ombro, indicando o tamanho dos cabelos], e ela tinha um cabelão, né?! [gestos com as mãos nas costas, indicando como o cabelo era grande]. Cabelo de mãe ficô cortadinho, e, aí, Laurinha, minha irmã, tinha lembrança dela, né?!

– Tem uma mulhé aí, diz qui é nossa mãe, mas num é nossa mãe, não, a nossa mãe tinha um cabelão e aquela dali tem o cabelo curto, e disse qui ia levá nós, tu num vai não, viu?!

E ela vinha onde tá eu mim avisá, moço, eu digo:

– Tá bom!

Pensô qui não, mãe chegô, conde mãe chegô, ele botava eu sentado na barraca de carne aqui e tinha um caixãozinho, assim, conde ele vinha pra pegá dinheiro, eu abria o caixão pra ele pegá o dinheiro, conde ele botava, eu tornava fechá, eu era pra cuidhá daquele caixão ali! [movimentando as mãos].

O dia todin só vendeno carne ali, e eu só despachano o caixão. Aí, conde mãe chegô, larguei o caixão lá e curri [levanta o braço para cima] pra mim iscondê, mode mãe, cum medo de mãe!

Aí, Chiú chegô, mim chamô na raça, eu vim, chegô cá, mandô dá bênça à mãe, mas, disconfiado ...

Mãe mim adulô [modifica o tom de voz], eu digo:

– Quero essa muié nada, essa muié num é minha mãe, não!

Aí, mãe vei imhora, dexô nós lá, sofreno de novo.

Laurinha cuidhava dos fii (de Zé Bela, aí, ela pegava lethe no curral lá e tinha um gado, uma vaca correu atrás dela, ela foi subi numa peda, iscorregô de riba, rancô esse quarto aqui, ó [mostra a parte de trás das costas], ficô aleijadinha do quartin, caminhano, rastano o quartin [entona pausadamente cada ação].

Aí, e vai, e vai, e vai... aí, eu cresci mais. Mãe foi lá um dia, mãe passô uns dois ano, quando mãe chegô lá, a mesma muié cum cabelão [coloca as mãos nas costas para mostrar o tamanho dos cabelos]. Era nossa mãe, aí, agora, ela cresceu o cabelo, aí, nós, aí, mãe me troxe, largô Laurinha lá, eu vim imhora, ela disse qui aqui era bom.

Eu vim, conde eu cheguei/ aí, mãe era casada cum o padinho dessa muié, aí, o véi tava na roça, aí, agora foi só pra roça, carregá mandioca ni jegue, muntado no jegue, já tava cum dez ano, aí, eu cumecei trabaiá ni roça, trabaiá ni roça, carregano mandhioca, tal [movimentos com os braços simbolizando as ações, seguidos de gestos fisionômicos e olhares atentos aos espectadores].

Conde eu saí carregano mandhioca, aí, fui rancá mandhioca, conde cabei de terminá qui eu cumpletei quinze ano, eu já entrei ni torração de farinha na mão, até hoje, ó.

Aqui, eu trabaiei tanto tempo, ni casa de farinha, qui esse cara aqui tem mais de quarenta ano já, ó, e nunca cabô [mostra os dedos da mãos], trabaiano ni casa de farinha.

Conde minha barba nasceu, todo azuleco. Conde eu cheguei em casa, mãe disse:

– Tu vai morrê, meu fii!

O vento tava me carregano, assim, o vento dava ni mim, eu tava mago, véi só o/ aí, eu digo trabaiano ni casa e eu gostava de trabaiá ni casa de farinha! [tom de voz firme].

Aí, vinci tudo, vinci, foi quando eu casei, parti, vim tomá conta de mim, foi quando eu botei essa roça qui eu tô lhe falano, qui eu larguei no mei do caminho, mas o baqui meu foi grande, foi grande, rapaz, foi trabaio, viu?! [olhares fixos nas mãos].

Alguns saberes pragmáticos estão, constantemente, na cena enunciativa do Seu Bacardi, como as melhores épocas para se plantarem as lavouras, as fases da lua ideais para se cortar madeira, os sinais do céu, indicando tempo de chuva ou de seca.

4.3.22 Contadora Sônia Ferreira Rocha (Professora Sônia de Limalva)

A Senhora Sônia Ferreira Rocha, conhecida como Professora Sônia de Limalva, 53 anos, é moradora do Distrito da Volta Grande, porém faz constante referência ao Povoado Carrasco, onde nasceu e se criou. A professora Sônia de Limalva teve a primeira infância e parte significativa da adolescência dividida entre os afazeres da roça, ajudando os pais, o cuidado da casa e dos irmãos mais novos e a escola, distante cerca de 12 quilômetros do lar. O pai, o Senhor Dirceu Rocha e os programas de rádio da Tia Leninha foram decisivos para que ela se tornasse contadora de histórias.

A casa da professora Sônia de Limalva (Figura 37) se parece com um museu, com relíquias dos antepassados, as quais faz questão de cuidar e manter. Como uma verdadeira sobrevivente, venceu muitas batalhas na vida, inclusive contra um câncer. Além de professora, já exerceu a função de agricultora, telefonista, auxiliar de escritório, agente de saúde e auxiliar de biblioteca. É apaixonada por história e por cultura popular.

Figura 37 – Contadora Sônia Ferreira Rocha – distrito da Volta Grande –Tapiramutá



Fonte: Autora (2023)

A *performance* da professora Sônia de Limalva brota da voz e nas modulações, ao fazer a fala de cada personagem, além do frequente uso das expressões faciais e dos gestos corporais, dos braços e das mãos. Os enredos

emergem no cenário rural, situando-se nos causos referentes à Caipora – Dona do Mato e nas fábulas, como A Festa no Céu²⁸.

(41) Sônia Rocha é uma minina de roça mesmo, qui nasceu no Carrasco, qui é uma região do Distrito de Volta Grande.
 Nasceu, cresceu no Carrasco, viveu no Carrasco até os 12 ano de idade, mas [pequena pausa].
 Eh... eu fui, eu fui, eh alfabetizada, lá mesmo na roça, pela minha mãe!
 (...) Fui professora, minha primeira/não, na verdade, minha primeira turma foi aqui, com ciganos, primeira turma de ciganos que se tem registro dentro do Município de Tapiramutá, eu fui a professora [gesticula com as mãos com o dedo levantado].
 Eu montei essa turma aqui, que funcionava aqui, nos fundo da Telebahia [levanta o braço, indicando onde era o local].
 (...) Eu tenho aluno de mais de 80 anos, que ainda está aqui, em Volta Grande! Eu fui professora dele, fui professora do filho dele e, agora, sou professora dos netos dele.
 Hoje, vejo que todo meu esforço valeu a pena, porque eu consegui concluir meu curso de magistério, me tornei professora, entrei em três faculdades, não consegui concluir por problemas de saúde, mas eu me sinto uma vitoriosa, uma guerreira e meu objetivo principal foi atingido, de ser professora, e, hoje, eu estou, hoje, eu sou professora, trinta anos na Rede [fala pausada].
 E muitos alunos passaram por mim, muitos estão entre nós, muitos já são doutores e outros não estão mais! Então, eu me sinto vitoriosa, guerreira, porque essas pessoas que passaram por mim, levaram muito e deixaram muito.
 Eu não sei se eu ensinei mais ou se eu aprendi mais! Eu acho que eu aprendi mais... [gestos faciais, indicando orgulho de si pelo que foi conquistado].

Nesta seção, estamos interessados na *performance* enunciativa dos contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá. Inicialmente, numa perspectiva mais ampla, evidenciando os contadores tapiramutenses e suas formas singulares de narrar, além de como se tornaram contadores e como essa constituição aponta para o diálogo com as heranças culturais, históricas e identitárias. Num segundo momento, num prisma mais detalhado, vão-se reconhecendo reflexões das peculiaridades pessoais, performáticas e dos respectivos lugares enunciativos de cada contador exposto.

Daqui em diante, na seção intitulada Cartografias da Ficção dos Contadores Tradicionais de Tapiramutá-Bahia, a ficção desses contadores será retratada como forma de transparecer um panorama dos enredos levantados, procurando evidenciar por que existe uma reincidente opção por narrativas de enredos fantásticos. Nessa

²⁸ Uma das mais populares fábulas brasileiras apresenta aspecto moral: animal que nasceu para ser rasteiro não pode se entregar à ambição de voar, sob pena de se esborrachar no chão, por mais astuto que possa ser.

perspectiva, serão vistos os sentidos produzidos que emergem nos enredos corporificados nas cenas performáticas e como dialogam com diferentes óticas, formas de vida e intuição de mundo, crenças, conhecimentos e saberes partilhados por poetas que esboçam e reafirmam uma espécie de pragmática do viver, enquanto reafirmam traços de uma identidade pessoal, local e cultural. Desvendam, pois, e desenvolvem axiologias e vozes sociais que os circundam.

5. CARTOGRAFIAS DA FICÇÃO DOS CONTADORES TRADICIONAIS DE HISTÓRIAS DE TAPIRAMUTÁ-BAHIA

Não escreva [diz Navaia a Izidine Naíta], deixe esse caderno no chão. [...]. Neste asilo, o senhor se aumente de muita orelha. É que nós aqui vivemos muito oralmente [...]. O que vou contar agora [diz Navaia], com risco de meu próprio fim, são pedaços soltos de minha vida. Tudo para explicar o sucedido no asilo. Eu sei, estou enchendo de saliva a escrita. Mas, no fim, o senhor vai entender isto que estou para aqui garganteando.

Mia Couto

Semelhante à epígrafe que ilustra os princípios de criação de muitas das obras do poeta moçambicano Mia Couto (2007), o qual, no ecoar da tradição oral, repagina a própria literatura, à medida que visibiliza e legitima as poéticas da oralidade e as riquezas provenientes dela, orientamo-nos, nesta pesquisa, por um desejo semelhante de que, de algum modo, por meio das discussões propostas, haja, ainda, muitos questionamentos e o descentramento do cânone literário. Assim, em nome de uma literatura potente, corporificada pela enunciação performática da memória, dos corpos, das vozes e das partilhas e das escutas sensíveis, nesta seção, apresenta-se uma cartografia ficcional das narrativas orais que compõem o repertório literário dos contadores tradicionais de Tapiramutá, na Chapada Diamantina, no Estado da Bahia.

Confia-se em que essa cartografia, além de colaborar com o fortalecimento da cultura local, contribui com discussões para a visibilidade da riqueza advinda da arte milenar de narrar, do mesmo modo que re-situa a figura do contador tradicional de histórias, permitindo que a poética, os saberes e os conhecimentos desses atores culturais permeiem outras espacialidades e cenários, inclusive os ambientes acadêmicos. Para tanto, num primeiro momento, indica-se o acervo ficcional dos contadores e a diversidade que os compõem, tanto no que diz respeito aos gêneros textuais e literários como à pluralidade de lugares enunciativos que os circundam. Na continuidade, discute-se acerca das marcas do heterodiscurso e do fantástico dos contos cartografados.

O cabedal literário dos contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá que compõe o *corpus* desta pesquisa parte do entendimento de que a linguagem literária como fenômeno da comunicação cultural é constituída da fusão entre o ambiente artístico e a infinidade de elementos que o circundam. Como evidenciado no estudo de Araújo (2022), intitulado “A intergenericidade poética em contos da tradição oral” e na pesquisa de Araújo, Neves e Ferraz (2022), com o título “Um estudo de caso sobre os agrupamentos de gêneros e relações intergenéricas em: Reinações de Narizinho de Monteiro Lobato e nas narrativas da tradição oral”, o acervo literário dos contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá se constitui de uma diversidade de gêneros textuais agrupados, em sua maioria, sob a órbita do fantástico, estruturados de acordo com as demandas da enunciação, da linguagem e da interação dos poetas, alicerçados numa pluralidade de esferas, ambiências e propósitos comunicativos.

De acordo com os resultados dos estudos de Araújo (2022) e Araújo, Neves e Ferraz (2022), há forte presença da heterodiscursividade nos enredos provenientes das narrativas orais performativamente enunciadas pelos poetas tapiramutenses, dado que as vozes do narrador-autor, dos contadores tradicionais de histórias e das personagens aparecem entremeadas, e em constante dialogicidade, com as vozes sociais, por vezes carregadas de valorações e identidades, intimamente relacionadas com os contextos sociais e históricos dos sujeitos da enunciação, revelando posições e centros valorativos.

5.1 Os Gêneros Textuais do acervo literário tapiramutense: uma arquitetura de enlaces e imbricamentos

Ancorados sob a teoria dos gêneros do discurso proposta por Bakhtin (2011), que resulta em formas-padrão relativamente estáveis, verificou-se que o repertório literário, operado pela palavra viva dos contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá, constitui-se num conjunto amplo e heterogêneo de gêneros textuais.

Quadro 7 – Classificação de gêneros textuais

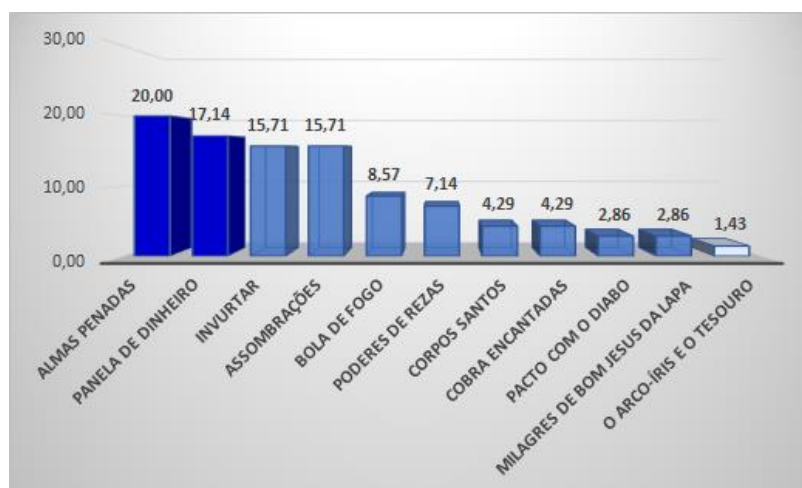
GÊNEROS	DESCRIÇÕES
Construção composicional dos gêneros textuais	Envolve a estrutura formal, as características próprias e as tipologias textuais predominantes. Cada gênero possui determinados princípios de seleção, determinadas formas de

	visão e de concepção da realidade.
Conteúdo temático tratado	Aquilo que o enunciador pretende dizer, alicerçado pela forma composicional característica de cada gênero textual.
Mensagem transmitida	O objeto da comunicação transmitido de acordo com a função social e a situação comunicativa.
Objetivos do locutor ao produzi-los	As funções daquilo que se deseja comunicar.
Interlocutor	A quem se destina a enunciação, de natureza ativamente responsiva.
Contexto sócio-histórico e ideológico	O conjunto de fatores sociais, históricos e ideológicos que permeiam a produção e a recepção dos textos. O sujeito discursivo não se manifesta isoladamente na realidade, mas está sócio-historicamente imerso nela.
Recurso	Veículo utilizado para a divulgação e socialização.

Fonte: Adaptado de Bakhtin (2011).

Observou-se que a poética cartografada circunscreve-se na hibridização textual, compondo-se, respectivamente, da seguinte forma: causos que narram eventos fantásticos, contos, lendas, piadas, histórias de vida, fábulas, adivinhas, anedotas, narrativas de eventos históricos e narrativas de ensinamentos pragmáticos, como confirmado no Gráfico 2.

Gráfico 2 – Distribuição dos gêneros textuais que compõem o repertório literário tapiramutense



Fonte: Autora (2023)

A heterogeneidade textual da cartografia ficcional tapiramutense nos revela não só a multiplicidade das formas composicionais dos textos, os gêneros textuais a que pertencem, mas, também, a diversidade e a plurivocalidade discursiva dos enredos. Segundo Bakhtin (2011, p.181), “a plurivocidade discursiva é parte integrante da dinâmica de funcionamento da linguagem e decorre do deslizamento

dos significados”, o que acontece devido aos múltiplos posicionamentos sociais e às múltiplas experiências humanas. Trata-se da condição de funcionamento dos signos na sociedade. Como a diversidade social da práxis linguística é refratada e, ao mesmo tempo, materializada, semioticamente, tal diversidade funciona como geradora das múltiplas significações do plano social (múltiplas vozes), processo definido como plurivocidade discursiva. Consequentemente, essa variedade de vozes propicia sentido e forma a mundos comuns e ficcionais, regidos por uma panorâmica em que vida, imaginação, sentimentos, afetos, ausências e sonoridades, liricamente, moldam e agregam palavras, em enredos que orquestram vozes, gestos e movimentos, estabelecendo, vastamente, elos que assimilam as condições e as finalidades enunciativas e a compreensão de espaços temporais e axiológicos dos poetas tradicionais da arte de narrar, nos múltiplos campos da atividade humana.

Assim, encontra-se, nesta mostra literária em análise, a presença de um sistema de linguagens constituído por enunciados artisticamente organizados e em relação estreita com contextos extraverbaís. Para Volóchinov (2019), no vocábulo, na vida e na poesia, o contexto extraverbal constitui-se de três elementos: horizonte espacial, conhecimento e compreensão da situação e avaliação.

No entanto, não basta referenciar o que está fora do texto. É preciso verificar como esse externo se apresenta materialmente nele. Afinal, por meio do enlace dos acontecimentos narrativos, regulados por uma diversidade de estilos composicionais, somos transportados para fora dos limites verbais, sendo conduzidos, diretamente, a horizontes e contextos plurais que dialogam com as condições enunciativas dos contadores, exibidos nas avaliações e entonações individuais, do mesmo modo que na avaliação social, oriunda da interação entre os poetas e os espectadores-ouvintes, bem como nas finalidades discursivas.

Visualizaram-se tais prerrogativas nas escolhas dos enredos, nos significados, nos sentidos construídos e na materialização do conteúdo e do estilo da composição das narrativas, as quais ora combinam-se e intercalam-se, ora diversificam-se e remodelam-se, assumindo, por vezes, gêneros textuais distintos. De tal conjuntura, citam-se os muitos casos em que se encontram enredos com diferentes versões das mesmas histórias, como a narrativa do Lobisomem que queria devorar o próprio filho, e a esposa que defende a criança com um xale. Essa narrativa é desenvolvida por nove diferentes contadores, em enredos que

estabelecem conexões com o contexto extraverbal que, em sua maioria, trazem, como referência, as crenças, os costumes, os valores religiosos e os espaços geográficos e sociais.

Nessas narrativas, nota-se que, apesar de a cada versão se manter o centro de conflito e os mesmos protagonistas, também se conserva o cenário ambientado, ou seja, o meio rural, um caminho cercado por mata fechada, traço muito comum na geografia da região da literatura em estudo. Por outro lado, desvendam-se variações referentes a três aspectos, como exposto no Quadro 8.

Quadro 8 – Aspectos da variação literária, conforme a geografia da região da literatura estudada.

ASPECTOS	DESCRIÇÕES
Elementos caracterizadores das personagens	O xale tem alteração de cor: algumas vezes, é vermelho; outras, branco ou rosa; do mesmo jeito que os lugares da visita e os objetivos de uso pessoal.
Visitas a entes queridos	Em alguns enredos, o casal e o filho recém-nascido visitam os pais da esposa; em outros, existe uma casa de amigos para convidá-los para serem padrinhos da criança. Há a versão de que visita aos padrinhos da criança tem como objetivo marcarem a data do batizado.
Desfechos para narrativas	Existe desde o fato de a esposa descobrir que o marido é o Lobisomem, ao ver os fiapos do xale nos dentes dele e, em seguida, comunicar à família que o expulsa dali, até uma variação em que a própria esposa, após a revelação do mistério, abandonar o marido.

Fonte: Autora (2023).

Outra alteração que se testemunha, nesse conjunto de narrativas mencionadas, é o fato desses enredos serem construídos ora como lendas, como a narrativa do Lobisomem contada por Seu Dãozinho, que mantém os traços da história popular de um homem comum que, secretamente, transforma-se, nas noites de lua cheia, em uma criatura com características de homem e lobo; ora como caso, em que se desloca o centro de gravidade do núcleo ficcional, que passa a atuar como um relato, um testemunho de um fato fantástico, mesmo que vivenciado por terceiros. Como exposto por Rancièr (2021, p. 14), “trata-se, inicialmente, das margens em que a ficção acolhe o mundo dos seres e das situações, [...] das fronteiras incertas entre os acontecimentos que se relatam e aqueles que se inventam”. É o caso da narrativa contada por Dona Josefa, em que emergem, nas malhas discursivas, elementos culturais, hábitos e costumes da vida no campo, de outros tempos naquela região.

Tudo isso, de certa forma, instaura uma topografia simbólica da realidade social daquele território, como vislumbrada no discurso de dois contadores.

(1) E tinha um cumpade , um rapaz, mais uma mulhé.
O rapaz virava lobisoni, mas a noiva num sabia, aí, casaro !
Quano foi cum um ano, teve o mininim, né?! A mulhé teve uma criança.
Aí dero a um pessoal vizinho, né?! Pra batizá.
Aí, conde foi um dia, ele disse:
– Um bora, mulhé, na casa de cumpade pra nós marcá o dia do batizado [...]
(O Lobisomem e a mulher do xale – Contador Seu Dãozinho – Povoado da Volta Grande)

(2) Mainha conta que tinha um casal qui morava ali, numa roça, perto daqui da Volta Grande.
Aí, esse casal teve um filhinho, mas a mulhé não sabia que o marido vira lobisome.
E eles morava longe, na roça, aliás, morava do lado da roça do pai da mulhé.
Uma na casa. Aqui...
As roça, antigamente, era assim, nera ?! [digressões da contadora].
Uma casa aqui, ôta ali...
Aí, conde era de noite, um ia visitá os zôtro, né?!
Bem assim, eles fizeram...
Essa mulher mais o marido cum o bebezinho:
– Vamo na casa do meu pai de noite, né?!
– Vamo lá visitar meu pai!
Aí, ela foi, num sabia qui ele era. Virava lobisome.
Aí, foro...
Ela, cum o minininho no braço, cum xale vermeio .
Antigamente, tinha aqueles xale, nera ?! [comentários].
Aí, imbrulhou o menininho e vamos...
E vai eles, de noite, a lua bunita.
Aí, eles foro [...].
(O Lobisomem e a mulher do xale – Contadora Dona Zefinha – Povoado da Volta Grande)

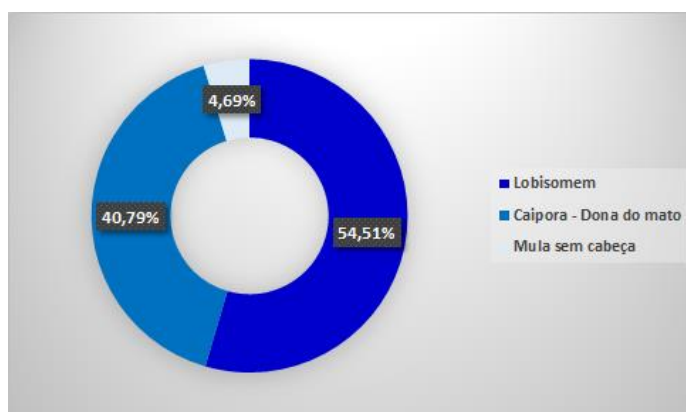
Essa perspectiva de enlace e interpenetração dos gêneros textuais, entre os contos de humor e as piadas, e entre as piadas e as anedotas, destacam similaridades de acabamentos e estabilidades entre si. Além disso, observou-se a presença da intergenericidade nas lendas, pois, mesmo dispondo das personagens lendárias com decorações mitológicas: Lobisomem, Caipora – Dona do mato e a mula-sem-cabeça, esses enredos, no entanto, eram, estilisticamente, organizados em forma de experiências com esses seres fantásticos, uma espécie de testemunho de eventos e um retrato da ficção, para-além das margens do imaginário.

Perante esse fato, enveredou-se na busca por nuances que orientassem na identificação mais adequada dos gêneros em questão. *A priori*, consideraram-se os objetivos, a função e o contexto das narrativas. Consequentemente, esses textos se

agrupavam em torno de características comuns: enlace entre o fantástico e os eventos e ações cotidianas (passeios, caçadas, pescarias, trabalho nas casas de farinha etc.). A presença de características dos gêneros discursivos primários, como conceituados por Bakhtin (2011), surgia, evidenciando situações de comunicações verbais espontâneas, não elaboradas e informais, as quais revelam a linguagem em uso imediato, como nas situações enunciativas do cotidiano.

Ademais, em um elevado número dessas narrativas, encontram-se compartilhados, por meio de universos ficcionais, saberes populares passados e mantidos por gerações, cuja finalidade é fornecer explicações para os acontecimentos fantásticos, eventos extraordinários, regulados por conflitos que giram em torno do contato ou da aparição de personagens sobrenaturais, em situações do dia a dia, na eventualidade da vida. Mesmo mantendo essa regularidade temática, em muitos momentos, as narrativas eram materializadas sob o plano composicional do gênero lenda, como exposto no Gráfico 3.

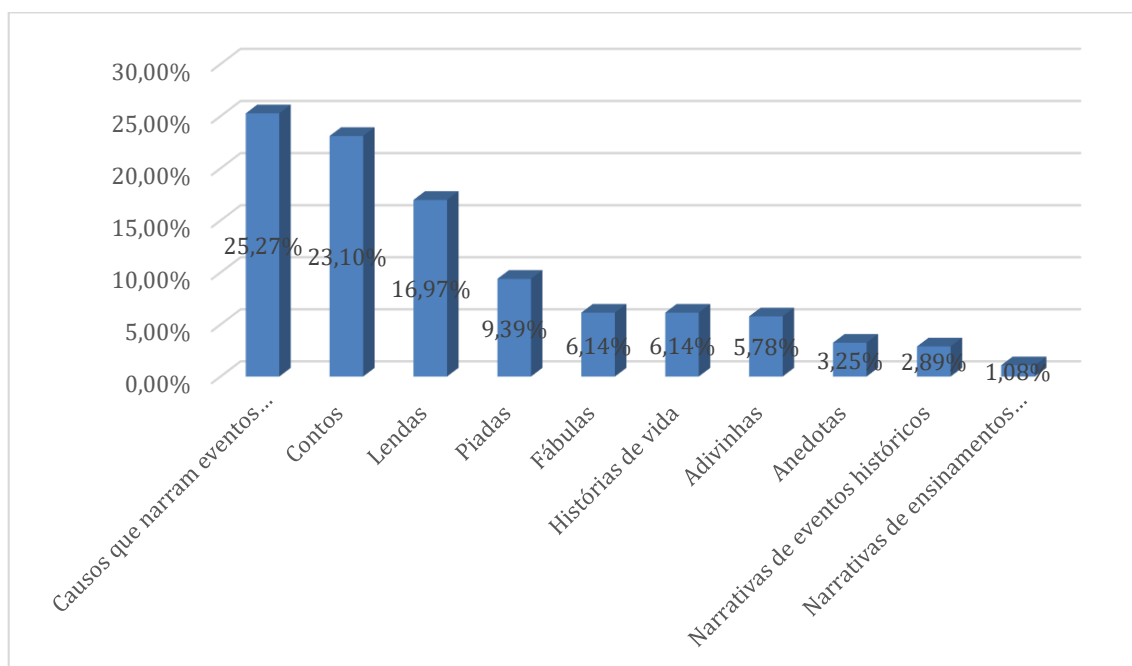
Gráfico 3 – Distribuição das lendas tapiramutenses



Fonte: Autora (2023)

Ora sob a estrutura formal do gênero causos, inclusive, o de maior ocorrência na poética cartografada, como revelado no Gráfico 4.

Gráfico 4 – Distribuição de causos que narram eventos fantásticos



Fonte: Autora (2023)

Como se pode notar, a cartografia dos causos tapiramutenses se compõe de narrativas que relatam eventos fantásticos sob diferentes temáticas. Vale lembrar que, no *Dicionário de Gêneros Textuais*, o causo é entendido por Costa (2009, p. 58), como:

[...] relato/conto/narrativa geralmente falado, relativamente curto, que trata de um acontecimento, fato ou conjunto de fatos, reais ou fictícios, como casos do dia a dia, ocorridos com pessoas, animais etc., ou de histórias da imaginação das pessoas, como causos ou contos populares.

As narrativas desse gênero se propõem a contar tanto situações sociais e históricas, como religiosas e metafísicas, das quais emergem os acontecimentos e os seres sobrenaturais, carregados de ideologias, crenças e visões de mundo. Por isso, estilisticamente, os causos são contados de forma particular, usando, geralmente, pronomes e verbos na primeira pessoa, sob a forma de narrador-personagem, ou, na terceira pessoa, como uma declaração do fato ocorrido a outrem, tendo em vista que os verbos, predominantemente, estão no pretérito perfeito. A recorrência desse conjunto de narrativas que submerge o contato e a experiência com seres fantásticos aponta para traços da alteridade poética tapiramutense, aspecto que será discutido e aprofundado mais adiante, nesta seção.

Diante disso, a tarefa de agrupar as narrativas que compõem o acervo dos poetas tapiramutenses em gêneros textuais, não se mostra simples, exige um manejo cauteloso, dado que, muitas vezes, as conexões, os entrelaces e os diálogos entre os gêneros textuais são muito significativos, havendo muitas interrogações sobre como classificá-los. Esse exercício complexo de taxonomia dos gêneros textuais da poética tapiramutense corrobora, seguramente, o que afirma Bakhtin (2011), quando assegura que os gêneros textuais se interligam, se hibridizam, se inter-relacionam, de modo a constituírem outros. Ou, como afirma J. Araújo (2021), evidencia que as particularidades de diferentes textos permitem que se olhe para eles, não como puros e isolados, mas como um grupo de gêneros cujos membros se enlaçam por meio de características que ora os aproximam, ora os distanciam.

O acervo literário dos poetas tapiramutenses, além de ser constituído de uma diversidade de gêneros textuais e se assentar num panorama de hibridização e intergenericidade poética, aponta para a necessária adequação quanto às características dos contextos socioculturais e axiológicos. Essa heterogeneidade textual e a consequente intergenericidade poética possibilitam, com efeito, um diálogo com um vasto campo multimodal, de aspectos linguísticos e prosódicos, com ampla carga de informação, saberes e conhecimentos, por vezes não institucionalizados, que contribuem para se refletir sobre a estrutura da língua, como também, para se entenderem os contextos enunciativos dos poetas.

5.2 Marcas da intergenericidade poética na Literatura Oral Tapiramutense: o diálogo entre os Gêneros Literários épico-narrativo, lírico e dramático

A partir da análise do *corpus*, embasada em uma nova forma de pensar a teoria dos gêneros literários, propostas por autores como Rosenfeld (1994) e Staiger (1977), que além de retomarem clássicos estudos aristotélicos dos gêneros literários épico, lírico e dramático, acrescentaram significativas contribuições a esta teoria, torna-se essencial um olhar mais aberto para a soma de possibilidades, aproximações e atravessamentos entre os gêneros, evidenciando-se a intergenericidade poética resultante. Nesse sentido, percebe-se que os contadores

tradicionais de Tapiramutá utilizam, predominantemente, em suas *performances* enunciativas, o gênero épico e seus consequentes desdobramentos.

É, assim, por meio da narratividade, com a voz narrativa em terceira pessoa, geralmente, com verbos no pretérito perfeito, que os poetas tradicionais induzem a visualização de espaços, tempos e personagens, como se estivéssemos diante de uma tela de cinema²⁹. Além dessas marcas características, outro elemento recorrente, nas contações de histórias, é a presença de digressões e justaposições, o que propicia mergulhar com mais profundidade no gênero épico-narrativo, já que esses componentes estilísticos, conforme indicado por Staiger (1977, p. 52), constituem “[...] o verdadeiro princípio da composição épica”, isto é, a simples adição. Em pequena ou grande escala, justapõem-se trechos independentes. Staiger (1977) nota que sempre ocorrerão acréscimos e, continuamente, haverá a inclusão de novas informações, como configurado no emprego das expressões do contador:

(1) Aí...
Quano foi numa BELA DE UMA OCASIÃO,
Quano Sinhô mais São Pedo andava viajando pelo mundo... [coloca a mão no rosto, voz pausada].
Aí, lá vai viajano, lá vai viajano.
(Dos Anjos – Contador Nivaldo Lima – Fazenda Boa Esperança)

(2) Era uma veiz, três irmãos...
(O Príncipe e a Princesa Encantada – Contadora Dona Lia – Povoado da Volta Grande)

(3) Uma vez, na floresta, o homem foi caçar, [tom de voz baixo]
saiu de noite pra caçar um tatu!
(A Caipora – Contadora Sônia Rocha – Povoado da Volta Grande)

(4) Ah, diz qui, naquele tempo, os bicho cunversava.
(No tempo em que os bichos conversavam – Contador Seu Agenarinho – Povoado do Brongo)

(5) E eu vou lhe contá ôta históra piquena, [levanta os braços, muda o tom de voz].
de poco tempo! [...]
(O velho que *invurtava* – Contador Seu Dãozinho – Povoado da Volta Grande)

²⁹ Épico, por mais que o julguem dramático, devido à maneira como usa das peculiaridades para construir e reconstruir uma ação trágica baseada nas categorias dramáticas, viabilizando a ampliação da dramaticidade na tela.

(6) Uma vez, tinha um homi qui tinha três fio [...]
(João Marerim – João Borralheiro – Contador Osércio Ramos – Fazenda Burro Bom)

(7) Era um rapaz que casô com uma moça, mais era muito priguiçoso, não valia de nada!
E os cunhado era [...] que tinha que dá as dispesa [...].
(O homem que não sabia fazer negócio – Contadora Dona Lia – Povoado da Volta Grande)

Nesses trechos, os contadores colocam os ouvintes diante de marcadores estilísticos identificadores do gênero épico, enunciando o *vou lhe contar*, o *era uma vez*, o *diz que naquele tempo* e o *quando foi numa bela ocasião*. Expressões como estas, geralmente, aparecem de forma explícita, logo no início da história, inserindo o ouvinte, prontamente, diante da força reveladora que caracteriza o gênero épico-narrativo. Assim, essas formas composicionais, prepararam os interlocutores para ouvirem uma narrativa. Elas instauram a tensão e o desejo de colocar em cena enredos, de preferência, carregados de mistérios, aventuras e ensinamentos, transportando o ouvinte para mundos outros.

Outro elemento revelador do gênero épico-narrativo, comum no acervo literário tapiramutense, são os verbos no pretérito. Como se evidencia nos trechos das alocações dos contadores, Dona Lira e Renildo Mendes:

(8) Um dia, diz qui Bocais fez uma, uma aposta mais o Reis, sabe?!
Fez uma aposta mais o Reis.
Aí, o Bocais foi e disse assim:
– Seu Reis, eu tiro leite desses boi tudinho aí... [gestos de reverência com a cabeça, seguidos de movimentos com os braços e as mãos, indicando a quantidade de animais].
Aí, o Reis disse:
– Tu tira, Bocais?
– Tiro, sim, pode prendê as vaca qui eu tiro.
Aí, lá o Reis... prendeu a boiada toda, prendeu a boiada.
Aé deu...
Deu sete hora da manhã, e nada de Bocais chegá.
Deu oito, nove, e nada....
Conde foi dez hora, chega Bocais rapano os pedizin de pau na faca, rapano, rapano...
Aí, o Reis foi e disse assim:
– OH, BOCAIS, PRA QUÊ TU QUER ESSAS CASCAS DE PAU?
Bocais disse:
– Pra meu pai qui deu à luz.
– Oh, Bocais, tu já viu homi dá à luz?!
Ele disse:
– Oh, burro, tu já viu boi dá leite?!
Aí, Bocais ganhô a aposta.
(Bocais e a Aposta com o Rei – Contador Renildo Mendes – Tapiramutá)

(9) Quano (quando) ela chegava nus paláços, ele sempre já tava.
 Intão, ela pegava o pé de sapato e, depois que dançava, ela jogava, assim,
 pro lado de fora da janela do palácio, que tava dançano.
 Aí, ele rapidamente pegava o sapato e botava num saco.
 (A Princesa dos Sete Sapatos – Dona Lia – Povoado da Volta Grande).

Nos fragmentos detalhados anteriormente, além do pretérito, observa-se que as ações são exibidas numa sequência cronológica, denotando que se está diante de uma narrativa. E, no que se refere à narratividade, compreende-se o *status* que os contadores conferem à ambientação, pois, geralmente, consta de cenários relacionados com a vida rural, evidenciando-se marcas das próprias vivências, uma vez que, em Tapiramutá, boa parte da população tem a agricultura e a pecuária como fontes de economia e de subsistência.

Notou-se, ainda, o contraste da ambientação desses cenários rurais e simples com os palácios e os reinos encantados. Não obstante, intui-se que, mesmo diante das características e dos elementos do gênero narrativo aqui expostos, existe uma aproximação e uma interpenetração com o lírico, em várias passagens dos enredos, quando a narratividade é colocada em segundo plano e a cena acontece pelo lirismo da situação, a partir da musicalidade e do ritmo da seleção feita. Além disso, o uso de determinadas palavras e do entoar delas ao longo da *performance* dos contadores, revela a magia do elemento lírico.

(10) “Ai, lá vai, lá vai, lá vai, lá vai...”
 O gado de João vai pro Sandariá!
 A roupa de João vai pro Sandariá!
 O palácio de João vai pro Sandariá!
 Toda a riqueza de João vai pro Sandariá!”
 “O capô, eu não dô, o Capô, eu não dô!”
 (João Borracheiro e a Preá Encantada – Contador Nivaldo Lima – Fazenda Boa Esperança).

Como se nota, há um espaço de musicalidade, destacando-se a narratividade, principalmente, desde o uso de paralelismo sintático-semântico, com a preocupação destinada à estética da linguagem, o que possibilita à história ser mais agradável. Por outro lado, no exemplo a seguir, o marcador de discurso *tal e tal*, que corresponde a *coisa e tal*, desponta, como veremos, com objetivo de continuidade da narrativa, trazendo para a história um ingrediente musical, deixando o lirismo vir à tona, como que um refrão de uma canção.

(11) O João era um João que se chamava João Marerim ou João Borracheiro.
 Ele não saía de dentro de casa pra nada, era só dentro de casa sentado...

Era sentadin, dento de casa, e tal e tal, e tal e tal [mudança no timbre de voz, gestos com as mãos e com a cabeça].
(João Marerim – o João Borralheiro – Contador Osércio Ramos – Fazenda Burro Bom)

(12) Dos Anjos, tu num pega essa pena, que ela vai ti sirvi de pena!
(Dos Anjos – Contador Nivaldo Lima – Fazenda Boa Esperança)

O uso da palavra pena, a qual tem escrita e som iguais, no último texto, apresenta significados distintos; na primeira, com o sentido do que cobre o corpo das aves e, na segunda, com a conotação de piedade. Ou seja, o uso desta palavra homófona, ao longo da narrativa, assemelha-se ao uso do *par de dísticos* das cantigas medievais. De certa maneira, este recurso linguístico chama a atenção para a construção da linguagem, deixando-a em destaque.

Além da musicalidade e do ritmo, percebe-se, na cartografia ficcional tapiramutense, passagens nas quais o lirismo ganha o primeiro plano, mostrando o enfraquecimento no emprego dos verbos que denotam ação, passando-se para um extravasamento das emoções com o uso de palavras no diminutivo, o que acentua os aspectos psicológicos, sentimentais e subjetivos, ora das personagens, ora do próprio contador de histórias, suscitando colocações e leituras de expressiva subjetividade e de mergulho interior. Contribui, ainda, para que os ouvintes da história ingressem no mundo do sujeito, conforme propõe Staiger (1977), por meio da construção de imagens poéticas.

(13) A lua tava, assim, bunita...
tinha um fogão, umas parede véia, tinha uma porta,
ele pegô a porta da cozinha, botô no lugá.
(O Caçador de onça – Contador Seu Miro – Povoado da Volta Grande)

(14) Quando chegô lá, ela chegô como uma pombinha,
e ela sentava na janela, ela num chegô cumo uma princesa, não
e o príncipe e a pombinha foi ficando mansinha
quando foi um dia, ela vei na mão dele
a pombinha, e ele colocô
começô a fazê assim [alisar a pombinha]
na cabeça, aí, tinha um carocinho dentro da pena e ele puxô, quando ele
puxô o ispinho (espinho), ela se transformô naquela princesa lá da árvore
Ah, sabe o qui acontece?
(O Príncipe e a Princesa Encantada – Contadora Dona Lia – Povoado da Volta Grande)

(15) [...] Nossa Senhora disse:
– Ele vai encaminhá os caminho teu

(Dos Anjos – Contador Nivaldo Lima – Fazenda Boa Esperança)

(16) Eu num sei se vocês sabe, também, dessas pessoas qui é ambiciosa.
tem muita... [expressões faciais e tom de voz enfático].
Eu sei uma história de gente ambiciosa...
Diz que tinha um sinhô qui morava na roça,
tão pobrinho, tão pobrinho
e ele tirava todo dia um fexinho de lenha,
botava no jegue e ia lá, na rua, vendê...
Era assim qui trazia uns pão e alguma coisinha pros fio cumê.
(O Homem Ambicioso – Contadora Dona Lia – Povoado da Volta Grande)

Outro ponto que denota a intergenericidade poética, na mostra literária em análise, reside no entrelaçamento do narrativo com o dramático, que vai além da performatividade do contador ao narrar: a entonação, os gestos, as expressões corporais e os silêncios – elementos paralinguísticos que exercem influência sobre a recepção da história. Notam-se, por conseguinte, fios de elementos dramáticos na presença dos diálogos, trechos em que a narratividade perde força, surgindo as situações essencialmente dialógicas. Nesse aspecto, para Rosenfeld (1994, p. 34) “o diálogo dramático move a ação a partir da dialética de afirmação e réplica, por meio do entrechoque das intenções”.

Mostra-se, então, que a dramaticidade é um elemento característico que permeia as contações de histórias, até porque uma das marcas do modo de ser do texto oral é o fato de a linguagem romper as barreiras da fala e da voz, vivificando-se num conjunto harmonioso de gestos, expressões faciais, diferentes tons e timbres de voz, nos diversos movimentos corporais. É nesse imbricamento de linguagens que os enredos se concretizam.

A seguir, observou-se que a dramaticidade da poética tapiramutense é registrada por meio da atuação dos contadores tradicionais, mediante o entrecruzamento de linguagens (oralidade-voz, movimentos do corpo, entonação, gestos), de forma que os contadores tradicionais desvelam emoções por trás dos enredos, constroem e revelam mundos ficcionais. De tal sorte que, infinitamente, criam e recriam as narrações, aproximam espaços, caracterizam personagens de aspetos singulares, como um ator em plena encenação teatral, sempre se atualizando e se repaginando.

Desse modo, evidenciou-se que, por meio desse intrincado diálogo dos gêneros poéticos, há traços singulares da cultura, da história, dos contextos

geográficos, sociais e políticos, tanto dos sujeitos enunciativos (contadores tradicionais de histórias) quanto da coletividade e que são revelados. Essas evidências denotam como as poéticas da tradição oral de Tapiramutá em sua performatividade são capazes de suscitar reflexões, não apenas sob a forma estilística, mas, também e principalmente, a respeito de questões humanas, sociais, morais, éticas e filosóficas.

5.3 Os lugares enunciativos que emergem da cartografia ficcional tapiramutense

Quanto aos lugares enunciativos, em síntese, estabelecem-se em torno de cinco eixos: social e identitário, religioso, antropológico, artístico-cultural e humorístico.

5.3.1 Eixo social e identitário

O eixo social e identitário, devido à boa parte dos contadores selecionarem enredos dos mais diversos gêneros, envolvendo temas e ambiências voltados ao cenário rural, esfera onde desenvolvem suas atividades profissionais, é um dos mais trabalhados nas narrativas contadas, entrelaçando elementos da vida e dos eventos históricos. Há, por isso, evidências de dimensões pessoais e sociais, apontando para a constituição e a transformação da cidade de Tapiramutá, os modos de viver, morar e se socializar, especialmente, por fazerem remissão a tempos anteriores, revelando traços da identidade local.

Não obstante, assinalam-se reiteradas denúncias sociais (subalternização da mulher, trabalho infantil, desigualdade social, violação dos direitos trabalhistas, dificuldades de acesso à educação, à saúde, à assistência social etc.) que dialogam com memórias e vozes sociais de inúmeros outros sujeitos sócio-histórico-culturalmente situados. Isso se estende no tempo, infelizmente, indo daqueles que os precederam até os sujeitos com os quais, atualmente, estão em interlocução.

Esse universo enunciativo expõe, por exemplo, o caso da *Assombração da mulher que morreu de parto*, contado pelo senhor Agenarinho:

(17) – [...] Ah, aí, foi minha tia
 minha cunhada... [justaposição].
 Aí, foi a muié do
 a mulé do meu irmão.
 Aí, ela engravidô, e ele tava,
 ele num tava aqui, não...
 Tava em Mato Grosso, foi!
 E ela morava mais nós, lá im casa.
 Aí, conde foi de tantas horas da nocthe, não.
 Quato hora da tarde pra cinco,
 ela incomodô...
 conde foi umas oitcho, nove,
 ela morreu, da noche), foi... [digressões, gestos com as mãos indicando as
 horas].
 Aí, ela morreu...
 conde ela morreu,
 aí, mamãe disse:
 – Agora, quem vai chamá os minino de Reimundo?
 – O pai dela chamava Reimundo !
 – Quem vai chamá?
 Reimundo já tinha morrido! [digressões, mudança no tom de voz, gestos
 com a cabeça e expressões fisionômicas].
 – Quem vai chamá Denilto?
 – E os zôto?
 Aí, tinha que avisá, hoje, aonde é a bananeira (bananeira, lá perto da terra
 de teu pai, de teu avô Vardemá, viu?!...
 que era pra mode i de a pé, buscá, chama o povo dela.
 Vardemá, dum lado, e Denilto do ôto lado, qui era o povo dela, os irmão,
 viu?!
 Travessá essas grota aí tudo... [gestos com as mãos apontando a direção].
 Aí, eu digo à mamãe:
 – Eu vô!
 – Tu vai, Genário?
 – Vô! [...].

Como evidenciado por Bakhtin (2015, p. 51), “em todas as vias, no sentido do objeto, em todas as orientações, o discurso depara com a palavra do outro e não pode deixar de entrar numa interação viva e tensa com ele”. Embora não se encontrem, diretamente, nos escritos de Bakhtin, o eixo religioso, muitos são os recortes que o estudioso da linguagem faz quanto à essência e à moral, os quais se aproximam da filosofia kantiana e dos princípios do cristianismo.

Conforme Botcharov (1997), no que se refere ao aspecto religioso da estética de Bakhtin, embora, por vezes, apresente-se como um tema oculto, decorrente das questões exteriores da época, vinculada ao contexto sociocultural, religioso e político da Rússia, é um ponto profundo, principalmente, quando deixa entrever nas discussões o aspecto moral vinculado à verdade e à liberdade. Em especial, na importância dada à decisão pessoal, à escolha, ao ato responsável e sem álibi, que

não se deve privar de empreender no decorrer da vida prática e concreta, como seres humanos livres da imposição de dogmas.

5.3.2 Eixo religioso

Como se nota, continuamente, no eixo religioso, contam-se histórias que revelam as posições axiológicas, incluindo os preceitos religiosos, por exemplo, os contos religiosos, as histórias de vida sobre os carurus em honra a São Cosme e Damião, os causos dos corpos incorruptíveis e os milagres de Bom Jesus da Lapa. Narrativas permeadas, assim, por símbolos e representações cristãs que, a partir das apreciações e acentos valorativos dos contadores, sempre aparecem relacionados com as situações práticas do dia a dia, fornecem explicações sobre a origem e os acontecimentos da vida, falam da morte e dos fenômenos naturais.

Tal entendimento é marcante nas histórias de São Cipriano e dos pactos com o *demo*, como se verifica no conto *O Encontro de Nosso Senhor Jesus Cristo e São Cipriano*, narrado pelo senhor Nivaldo Lima:

(18)
 Quano foi uma BELA DE UMA OCASIÃO,
 Quano Sinhô mais São Pedo andava viajano pelo mundo... [coloca a mão no rosto com voz pausada].
 Aí, lá vai viajano, lá vai viajano...
 Chegô adiante, tinha uma casa
 eles pediu um rancho.
 Aí, o dono da casa disse:
 – É, eu não le dô esse rancho pra vocês durmi aí, que a muié de lá,
 ele tá passano mal...
 E eu tô isperano Supriano, aqui, que se ele chegá ela num morre, não!
 [modifica a voz, narra pausadamente, com os gestos corporais e faciais,
 dando dramaticidade ao enredo].
 Qui era o Deus qui o povo conhecia nessa época, antes de Jesus, era, era
 Supriano!
 O povo só confiava em Supriano [...].

As narrativas transmitem, não raro, ensinamentos acerca do sagrado, cujo objetivo central é regular o que deve ou não ser praticado. Para tanto, comumente, enfatizam-se aspectos, como: moral, justiça, crenças, comportamentos sociais e éticos. Nesse sentido, aclara-se que os ensinamentos a respeito do sagrado, nas tramas desses enredos, além de encarnarem elementos culturais, estabelecem uma relação fecunda com a perspectiva antropológica, pois buscam a transmissão de

elementos transcendentos, um testemunho de como se deve estruturar a existência humana. Com isso, essas narrativas deixam emergir um conjunto de suposições, crenças, pressupostos valorativos, interpretações, preceitos, princípio ideológicos e cosmovisões, ou seja, uma espécie de roteiro acerca de como ser, estar, atuar e mover-se pela vida e pelo mundo.

5.3.3 Eixo antropológico

No eixo antropológico, as narrativas orais surgem como produções interativas que mantêm relações dialógicas com a coletividade do ontem e do hoje, conseguem compor um retrato das sociedades, nas suas diferentes dimensões: formas de viver, significar e representar o mundo. Estabelecem-se modos sociais de dizer, compreender e agir, resultando em práticas enunciativas de natureza antropológica, discursiva, histórica, cultural e dialógica. Como se vislumbram nos contos, nas fábulas, nas histórias de vida e nas narrativas de eventos históricos e saberes pragmáticos.

As narrativas tradicionais [...] conectam o homem com o mundo concreto, descrevem as vicissitudes e os caminhos seguidos ou por trilhar, mostram claramente a possibilidade de intervenção no real, na medida em que a palavra “voa” de boca a ouvido, perpetuando a voz de um povo. (Oliveira, 2012, p. 52)

Desse lugar enunciativo, por exemplo, é a história da primeira eleição da cidade de Tapiramutá e a diferença de dois votos, contada pelo senhor Aguinanes Bispo:

(19) – [...] Quando Tapiramutá se emancipou, foi em 27 de julho de 1962. A eleição foi em outubro, e, com a emancipação, o território da Volta Grande ficou para Tapiramutá [falando pausadamente]. Mas a zona eleitoral da Volta Grande pertencia a Morro do Chapéu e a de Tapiramutá era de Mundo Novo [tom de voz baixo]. Então, a urna daqui da Volta Grande não veio. ANALISE BEM! A URNA DAQUI NÃO VEIO PORQUE TERIA QUE TER A TROCA DE ZONA ELEITORAL [chama a atenção da plateia para o fato, para tanto, muda o timbre de voz]. Mesmo assim, houve a eleição de Tapiramutá, e Virgílio Pedreira foi o candidato contra o Doutor Pércles [gestos de negação com a cabeça, expressões fisionômicas de indignação]. Virgílio ganhou lá em Tapiramutá, com quatro votos na frente de Doutor Pércles, que era cirurgião-dentista, e quando veio ter a eleição daqui de Volta Grande, foi depois de 30 dias, mais ou menos [mudança no timbre de voz].

A urna foi apurada lá em Morro do Chapéu.

Lá estavam Elenivo Oliveira, Mario Epifânio, Doutor Gastão Pedreira, que era deputado, sobrinho de Virgílio Pedreira, e eu também [olhares atentos para plateia].

Todos nós éramos do que era do lado de Virgílio Pedreira, mas também estavam Antônio Nery e os companheiros dele, do lado de Doutor Péricles. Quando se apurou a urna no Morro do Chapéu, Péricles ganhou de Virgílio com dois votos de frente, aqui, em Volta Grande, mas como Virgílio tinha ganhado com quatro votos em Tapiramutá, ele ganhou a eleição [voz suave].

Então, foi assim que Virgílio Pedreira ganhou a eleição, com dois votos na frente de Doutor Péricles e se tornou o primeiro prefeito de Tapiramutá [comentário do contador].

Como se pode ver, os contos narram, repassam, implícita ou explicitamente, acentos valorativos diversos, valores morais, experiências, princípios éticos, crenças, costumes, saberes e ensinamentos adquiridos na convivência com o outro, ao longo da vida. Nota-se que existe, nos contos cartografados, uma intersecção entre as bases antropológicas. Os contadores tradicionais constroem, artisticamente, os mundos ficcionais dos enredos, numa relação dialógica com os próprios contextos e as próprias experiências sociais, nas mais variadas formas de inserções e atuações humanas. Demonstram, pois, que essas narrativas não são construções, meramente restritas aos padrões estéticos e ideológicos, mas constituem uma experiência particular de (se) ver e (se) tornar visto. Nelas, há, ainda, uma profícua conexão entre os valores estético e cultural e o eixo humorístico, dado que os contadores trazem à tona uma gama diferenciada de experiências vividas: medos, alegrias, angústias, retomando lugares visitados, que se misturam e se condensam com o humorístico, o fantástico, o social e o histórico que, por vezes, revelam suas próprias concepções de mundo.

5.3.4 Eixo artístico-cultural

O eixo artístico-cultural envolve enredos contados, oriundos da tradição oral, passados de geração em geração, arquivados na memória dos contadores tradicionais, transmitidos em *performances* enunciativas únicas e singulares. Representa, assim, atitudes e práticas culturais que encarnam e sintetizam a tradicional arte de narrar em atos do corpo (gestos, vocalidade, movimentos, silêncios e expressões fisionômicas), colocando o ouvinte diante de uma literatura potente e visceral que anseia pelo rompimento das barreiras e das construções

historiográficas que condicionaram a concepção das produções literárias apenas na modalidade da escrita alfanumérica, outorgada pelos cânones.

Como podemos notar na performance do contador Agemiro do distrito da Volta grande:

(20)Tinha dois rapaz, um chamava Nijero e ôto Vagaroso.

Vagaroso só andava divagazinho, e eles, cada um tinha uma mãe, viúva, cada um tinha uma mãe.

O Vagaroso ((pequena pausa)) andava divagar, o Nigero chego lá no pé de manga, tirô as manga, incheu o saco de manga, botô no chão. ((aponta com a mão para o chão)).

Vagaroso chegô, subiu no pé de manga, tinha uma iscada ((levanta os braços para cima))!

O pé de manga era alto...tinha iscada, quando Vagaroso tá im cima do pé de manga, o Nigero tirô a iscada e deixô ele lá...! ((deixa os braços cruzados, pequena pausa)).

Passô três dia, im cima desse pé de manga lá... Aí se passano um vaquero lá, ai passô e ele foi e gritô né:

— ÊI RAPAZ! COLOCA ESSA I(E)SCADA AQUI, QUI ME DEIXARO AQUI, IN RIBA EU SEI QUI TÔ CUM TRÊS DIA AQUI IM CIMA , QUANDO CHEGA Lá MINHA MAE JÁ MORREU! ((mudança no timbre de voz, tentando imitar alguém gritando por ajuda, com pequenas pausas durante a enunciação)).

Nesse sentido, no acervo literário do contadores tradicionais tapiramutenses, há uma relação dialógica entre as dimensões estéticas, culturais e humorísticas, um fenômeno de múltiplas faces, que, reiteradamente, assume o lugar enunciativo de uma experiência subjetiva, outras vezes, cumpre propósitos comunicativos de divertir, cativar, agredir ou ironizar; algumas vezes, alude tanto às dificuldades e às durezas da realidade quanto ao imaginário popular, convocando o riso, como forma de resistência e defesa. Por conseguinte, veem-se, em cena, temáticas tanto fúteis quanto graves, desde questões sagradas até profanas, da amargura à felicidade, do azar à sorte, da desilusão, do amor, da política, dos valores morais e éticos, dos sonhos, da morte, do medo, dentre tantas outras questões que emergem da existência.

Os aspectos artísticos e etnográficos do texto oral reafirmam o valor estético e cultural. São narrativas que comportam imagens semânticas relacionadas a determinadas culturas, comprovando o valor da memória e da voz como elementos imprescindíveis na transmissão de conhecimentos culturais, históricos, sociais e artísticos. (Santos, Corsin, Amorin, 2021, p. 143)

5.3.5 Eixo humorístico

No eixo humorístico, as piadas e as anedotas são gêneros que se situam no cenário do riso e do grotesco, quer seja pela caracterização das personagens, geralmente jocosas, atrapalhadas e atrevidas, quer seja nas atitudes exageradas ou nas cenas burlescas vivenciadas, explorando, usualmente, o estrato do baixo material corporal³⁰. Frente a isso, Bakhtin (2010) define que o baixo material corporal acontece ao perceber a orientação para baixo como algo próprio de toda a alegria que recobre a visão popular, carnavalizada e grotesca.

Expõe-se, portanto, como uma espécie de forma simbólica que demonstra meios para construir uma nova ordem, capaz de transpor as durezas e as agudezas da vida, a fim de produzir uma nova maneira, mais livre e risível de enfrentar os dilemas do viver. Como se visualiza na piada *Disco de Música*, narrada pelo Senhor Amarildo:

(21) [...] Uma vez, eu fiz uma roça, rapaiz, lá na caixa d'água, né?!
 Eu fiz uma roça lá na Ponta D'água [distrito de Morro do Chapéu, próximo a Tapiramutá].
 Conde eu fui chegano na roça, tava cantano uma música lá dento da roça, assim, do lado, assim, tinha umas moitha, assim, uns pé de árvres [gestos com os braços e as mãos].
 E tava aquela música cantano, só cantava assim:
 Mandacaru, conde fulorá na seca...
 Só êia até aí.
 Aí, parava.
 Aí, depois, cumeçava de novo:
 Mandacaru, conde fulorá na seca...
 Aí, eu fiquei cum medo,
 Aí, fui em casa,
 votei em casa,
 chamei meus amigo lá, aí, nós vortô na roça:
 – Vamo vê o que é isso, tô cum medo!
 Aí, conde nós foi chegano lá, foi tocano, foi cantano:
 Mandacaru conde fulorá na seca.
 Aí, os cara disse:
 – Bora vê o que é!

³⁰ Conceito usado por Bakhtin (2010, p. 325) como princípio para compreender a centralidade corporal na percepção carnavalesca do mundo. Para o autor “a força regeneradora positiva” do estrato corporal mais inferior, comumente evidenciado nos enredos por meio do ventre, do intestino, do ânus, dos excrementos, dos órgãos reprodutivos e de outros orifícios, para além de serem componente da simbólica do carnaval, são, sobretudo, um lugar potente de significação direta, que aponta para a transgressão dos corpos na esteira da vida social, corpos abertos, inacabados, incompletos, fendidos, imperfeitos, incompletos e inacabados capazes de exceder-se, de ultrapassar normas, fugir de compreensões meramente moralizantes e racionalizantes.

Conde chegô lá, uma banda de um disco qui o vento jogô e ficô lá, pegado
numa moitha chei de ispin,
conde o vento dava, os ispin passava, aí cantava:
Mandacaru, conde fulorá na seca.
Como num tinha a ôta banda pa compretá a música, né?!
Aí, só contava até aí.

Como afirma Bakhtin (2010), o riso, o ridículo e o grotesco funcionam como mecanismo potencializador da destituição de valores e regras sociais, funcionando como crítica social, uma espécie de transgressão da realidade oficial, um mundo às avessas. Infere-se que o riso e o burlesco, principalmente, na construção das personagens, na caracterização física e psicológica, representam o reflexo de um todo grotesco dos hábitos que espelham atitudes cômicas, exageradas e infames, nas mais diversas situações.

Nessas narrativas, o humor vive na flutuação caricata, por meio do riso, na celebração irreverente e alegre, mas, sobretudo, aponta para uma síntese entre os valores e preceitos culturais, as durezas da vida do homem sertanejo, imerso num cenário de privações socioeconômicas. Dessa forma, desvela-se, nessas personagens e nos modos de ser e agir, tipos sociais em constante mudança, que recusam identificações estáveis, dado que são, por natureza, descentrados e multiformes, moldados pela resiliência, capazes de transgredir barreiras e tabus em nome da sobrevivência.

Ademais, essa arquitetônica de crítica social reverbera nos contos e nas fábulas, quer seja por meio do heterodiscurso, da pluralidade de vozes que compõem essas narrativas, dispostas sob as vozes de autores, narradores e personagens, quer seja ao mobilizar os elementos fantásticos, que se tornam uma forma de explicação metafísica para o mundo e para as coisas do mundo, explicitados na construção dos cenários, nas ações dos heróis e/ou dos protagonistas, até mesmo do anti-herói. Nesse sentido, a *performance* enunciativa dos contadores tradicionais investigados evidencia o poeta que tenta desenhar o mundo, projetar os sonhos, além de argumentar sobre as crenças e os valores do seu meio social e os seus próprios saberes.

5.4 O Heterodiscurso e o Fantástico cartografados nos contos de ensinamento religioso e de reinos encantados

Outro aspecto deveras ressonante apontado no repertório literário dos contadores tradicionais tapiramutenses é a presença da heterodiscursividade e do fantástico nos contos cartografados. Nesse sentido, mostram-se, nesta seção, as evidências, por meio de uma análise que toma como central a vida social da palavra, engendrada na riqueza de intensidade em exprimir um mundo de acontecimentos e os atores desses fatos, que se descortinam, pouco a pouco, na tessitura ficcional.

Mediante a seleção do *corpus* e a fundamentação teórica que orientou as análises, salientam-se características gerais do conto. Primeiramente, o conto como gênero ficcional consolida-se como uma narrativa curta, de poucos personagens, que foca numa situação conflituosa pontual, ou num dilema específico da vida, cujo objetivo é proporcionar aos leitores/ouvintes/espectadores a reflexão, a avaliação e o repensar das próprias atitudes.

Os contos da tradição oral, além dessas características, dado ao fato de serem materializados pela oralidade, mantêm-se arquivados na memória dos contadores, constantemente, atualizados e adaptados aos contextos locais, sociais e históricos. Contudo, sob esse movimento abrangente de reorientação, expressam-se novas visões de mundo e/ou a própria (des)ordem social daqueles que os performam.

Toda ficção e toda poesia podem ter origem na voz de um contador de histórias, que criou, ouviu ou presenciou um acontecimento, contou e aumentou fatos (ficcionais, mitológicos, históricos) e os transmitiu a outro alguém que fez o mesmo e assim por diante, *ad aeternum*. (Oliveira, 2012, p. 77)

Sublinha-se que os contos da tradição oral, na sua composição estilística, vão além de uma sequência de fatos, cronologicamente organizados por conflito gerador, clímax e desfecho. Constroem-se a partir da dialogicidade ativa, em que se misturam as vozes do narrador (autor-criador), das personagens e do contador tradicional, entrelaçando-se a tantas outras vozes sociais, dos outros e alheias que povoam a consciência discursiva.

Esse modo de construção artística, pelo ecoar das brechas da ficção, instaura e vislumbra um coro de vozes sociais, de contextos históricos e culturais nas

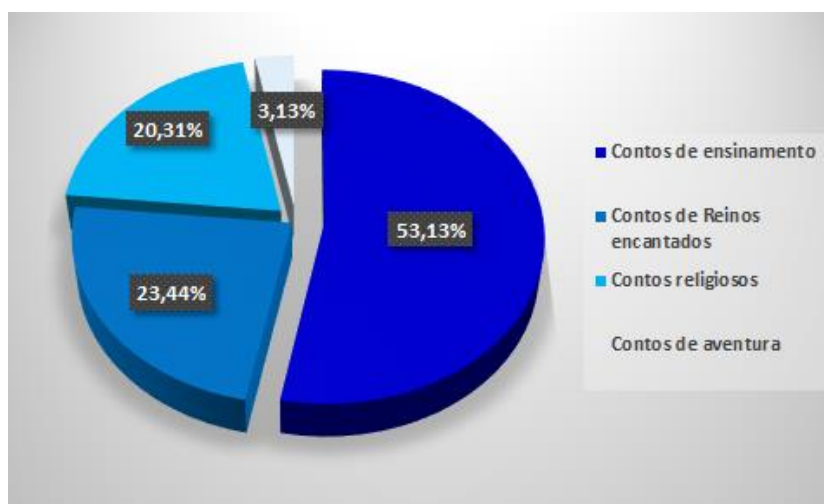
diversas esferas: cotidianas, ideológicas, éticas, afetivas, dentre outras. Como revelado na teoria de Bakhtin (2015), o heterodiscurso se circunscreve num campo dialogante e ecoante que abarca uma diversidade de vozes e uma pluralidade de estilos.

Significa, portanto, que os contos da tradição oral configuram-se em complexas e dinâmicas tramas discursivas. Assim, pela dialogicidade criativa do autor (narrador-criador), por meio da regência harmoniosa do contador tradicional em emoldurar, enformar e reenformar os enredos, em embaralhar estilos composicionais, personagens, espaços e cenários e diferentes planos de linguagem, propicia-se à narrativa um lugar de diálogo, enlaces, alargamento e metáforas do cotidiano nas (des)ordens de condições socioafetivas e ideológicas.

[...] A palavra do autor, que representa e emoldura o discurso do outro, cria para este uma perspectiva, distribui sombras e luz, cria a situação e todas as condições para que ele ecoe, por fim, penetra nele de dentro para fora, insere nele os acentos e as expressões, cria para ele um campo dialogante. (Bakhtin, 2015, p. 155)

No que se refere aos contos dos contadores tapiramutenses, em primeira análise, constata-se que, para a maioria deles, suas performances materializam-se como contos de ensinamento, seguidos pelos contos de humor e reinos encantados ou encantamento, logo, seguidos dos contos religiosos e, em menor evidência, os contos de aventura, como demonstrado no Gráfico 5.

Gráfico 5 – Distribuição de contos tradicionais tapiramutenses



Fonte: Autora (2023)

Em linhas gerais, esses contos arquitetam-se em enunciados estilizados, marcados pelas peculiaridades da oralidade, realizados, belissimamente, em linguagem coloquial, como se verificam nos trechos do conto *João Borralheiro e o desafio de tirar o anel da Princesa* enunciado pelo Contador Senhor Osércio Ramos:

(22) – Minha fia, vai caçá o dodio .
 Aí, ela caçô prum canto, caçou pra ôto, caçô pra todo lugá, num achô,
 [gestos com o braço].
 Ele disse:
 – Bota pra riba!
 Quando ela botô, tava detrais das nuvi [...]
 E João ficô durmino mais a princesa, conde é de manhã cedo, ai, foi tu!
 [aponta com a mão para seu neto, entre risos].
 Aí, conde foi de manhã cedo:
 – Bora, minha fia, caçá o homi!
 – Eu dormi no cangote da tua fia, eu já dormi no cangote da fia, à noitche.
 Aí, João casô cum a princesa, aí, teve uma festona, teve uma festona.

O uso da linguagem coloquial diretamente se subordina à condição sociocultural dos poetas tapiramutenses e das personagens dos enredos que mergulham no cerne das incertezas, das dúvidas e das mais sensíveis às mais duras baixeiras humanas. Nesse emaranhado e interativo jogo enunciativo, expõe-se uma arena de valores e visões de mundo que assumem tons plurais: educativos, afetivos, reguladores, temerosos, sentimentalistas e religiosos, estabelecendo-se não apenas como meras narrativas ficcionais, mas como um estatuto de afeto ficcional e, como ensina Rancière (2021, p. 51), “nos colocam num lugar onde é preciso reaprender a ver para abranger, subverter o olhar do exercício habitual”.

Observam-se, nessas composições literárias, reproduções de lógicas que regem ou regeram os preceitos, axiologias, verdades e visões sócio-históricas dos contadores e da coletividade, em diálogo com os diversos campos da vida, das questões cotidianas, das políticas e das características artísticas, ou melhor, toda a vida verbo-ideológica, como dito por Bakhtin (2015). De todo modo, marca-se que a interação do contador com as vozes sociais, com as palavras dos outros, nem sempre se mostra harmônica e concordante, até porque, como sinaliza Bakhtin (2015), quase todas as interações com a palavra alheia ou do outro ocorrem, em grande parte, de forma tensa, numa luta interior com as próprias palavras, para, então, a partir da dinâmica sucessiva desse encontro, o discurso alheio ser incorporado, modificado e alargado, integrando-se a novos contextos, a novas condições ou se refutando, contrapondo-se e se negando.

Nesse sentido, por muitas vezes, apura-se a voz do contador como homem social interagindo, de forma discordante, conflituosa, com as vozes das personagens e até mesmo do narrador (autor-criador). Esses pontos divergentes são evidenciados a partir de comentários ou de justaposições, com a emissão das posições pessoais, os acentos valorativos, morais e éticos, como ressaltados nos comentários da contadora de histórias, Dona Lia, sobre o comportamento da personagem que queria tomar a princesa encantada e se casar com o príncipe. De modo análogo, acontece nos comentários do senhor Miro. Muitas das narrativas emitem juízos valorativos e morais.

(23) A nega ficou tão doida, viu?! Porque ela mintiu, ela mintiu e, aí, ele casô com a princesa, e a nega foi ixpusa; eu num sei se marrô a nega no rabo do cavalo, óia!
É uma história tão linda, mais eu me esqueci a metade!
Ela morreu, ficô fora do rei, porque ela era uma nega má, muito má mesmo, e a princesa pombinha se transformô de novo na princesa e foi vivê feliz.
(O Príncipe e a Princesa Encantada – Contadora Dona Lia – Povoado da Volta Grande)

(24) – Preversidade, né?!, todos qui faz a preversidade, eu acho qui num tem boa sorte, até a gente vê as história [comentários do contador].
(Os dois rapaiz: Nigeiro e Vagaroso – Contador Seu Miro – Povoado da Volta Grande)

Nessa perspectiva, observaram-se traços composicionais que corroboram com a presença do heterodiscurso na cartografia dos contos tapiramutenses, como o entrecruzamento dos três tipos de discursos narrativos nas malhas enunciativas dos enredos, como evidenciado no Quadro 9.

Quadro 9 – Tipos de discursos narrativos de acordo com as malhas enunciativas dos enredos.

DISCURSOS	DESCRIÇÕES
Indireto	Representa a voz do narrador (autor-criador).
Direto	Corporifica as vozes das personagens.
Indireto Livre	Ora compõe as vozes do narrador (autor-criador), ora do contador tradicional.

Fonte: Adaptado de Bakhtin (2015)

É nessa ação orquestrada e polifônica de vozes que se enunciam as marcas das subjetividades, percepções e intenções do enunciador; trata-se de marcas visíveis da interação com o discurso do outro. Como se constata no conto O

compadre ambicioso, narrado pelo senhor Agemiro Ferreira, no qual esse diálogo polifônico se materializa:

(25) – [...] Esse mermo, cumpade, o cumpade pediu pra ele fazê isso, o ôto tá caçano, tinha um pau dessa grussura, assim [gestos com os braços tentando representar a dimensão da madeira].

Aí, fazeno cigarro, aí, oiêi, assim, e vi,

Aí, lá naquele pau, tinha uma porta, né?!, cum uma janela,

Aí, na saída, tinha um fexe, a porta fechou [movimentos com as mãos, indicando o fechamento da porta, gestos faciais e com a cabeça, em sinal de apreensão, dúvida].

Aí, ele disse:

– Eu vô subi na iscada e vô vê, vô vê aquele negócio lá.

Quano ele chegô, qui oiô, era tipo uma venda, né?!

DINHERO que num acabava mais, uma ruma de nica, assim, num canto [gestos com mãos, representando a farta quantidade de valores ali no local, olhos expressivos na direção da plateia].

Aí, ele disse:

– Vô pegá essa capanga e vê essas nica.

Chegô lá, pegô a capanga de inspingarda chea de nica, nim pensa que não

Aí, a porta fechô.

Aí, ele manda o minino:

– Vá lá na casa de cumpade e diga qui mande o cinco lito, lá, mas num vá dizê pro qui é, não

Assim o minino fez.

Mas o cumpade, mucho isperto, chega lá, passa visgo de jaca nos cinco lito, que era pra sabê o qui era qui ele ia midi [movimentos com os braços, simbolizando a ação do personagem, seguido de gestos fisionômicos e olhares atentos aos espectadores].

Curioso, né?! [comentários do contador].

Atina-se, por meio das janelas abertas do conto *O compadre ambicioso*, como os mundos comuns, a história corriqueira de uma simples caçada, vivida por uma personagem simples e sem relevos sociais, ganham lugares de destaque na trama, colocando-se no centro do palco enunciativo. Como as proposições de Rancière (2021, p. 10), “o mundo das coisas e das pessoas que convinha ignorar, colocar à margem, negligenciar – transforma o mundo verdadeiro em trágico e democratizado, onde todos partilham do privilégio do erro”.

As marcas e os princípios utilizados pelo contador Agemiro Ferreira operam, então, uma racionalidade ficcional que, de certa maneira, borra os limites e as bordas que circunscrevem os matizes estáveis de reflexão acerca da ficção, para além do mero aprisionamento e servilismo ao real ou à imitação. Infere-se, de igual forma, que os contadores tapiramutenses, alicerçados por elementos sócio-semânticos concretos, como enfatizado por Rancière (2021, p. 10), utilizam-se, com recorrência, do entrecruzamento entre os acontecimentos do cotidiano e as diversas

esferas e horizontes dos domínios da magia, do encantamento, da fantasia e do fantástico.

Assim, temas centrados em crenças religiosas, diferenças sociais, na visão de subalternidade da mulher e nas questões morais, povoam os enredos dessas narrativas. Como se observa no conto *João Borracheiro e o desafio de tirar o anel da Princesa*, do contador Osércio Ramos:

(26) [...] Aí, tinha uma princesa qui ela ficava lá im cima [gestos com os braços para cima], bem alta.
 Aí, o pai dela, o Reis, disse assim:
 – Oh mia fia, cê só casa cum quem rancá seu anel do dedo.
 Botô ela, ela ficava assim, e era mucho longe.
 E, aí, esse Paulo mais esse Nanô, era rico, era tudo pessoa rica... e o João.
 E levaro João pra fazê comida pra eles [entre risos].
 Aí, levaro João pra fazê comida pra eles, né?!, pra barrê a casa, pra lavá prato e tal, levaro João. [gestos com os braços].
 Aí, João, conde é um dia de noitche,
 Aí, conde foi um dia de noitche,
 João saiu do lado de fora,
 conde assunta um cavalo, bunito,
 aí, João foi lá, pegô o dicumê do cavalo do Paulo e do Nanô e deu ao cavalo, aí, deu ao cavalo, aí, o cavalo
 E disse assim:
 – Oh, João, conde cê tivé na maió afrição, cê diga assim: [mudança no tom de voz].
 – Me vale, Reis dos carcarás!
 Aí, ele deu um fi de cabelo, aí, João ficô, né?!.
 Iscondeu, conde era no ôto dia, os irmão picava lá, ia lá pra onde tava a festona e João ficava dento de casa, só barreno a casa, fazeno cumida e tal, e tal, e tal, e tal.
 Aí, João, conde foi ôto dia, João saiu mea noiyeche, conde assunta ôto cavalo.
 Aí, ele foi e disse:
 – João foi lá, deu dicumê ao cavalo.
 O cavalo disse assim:
 – Oh, João, na hora qui tu tivé na maió afição, tu diga assim:
 – Mim vale, Reis dos pombo, qui tu é valido ! [mudança no tom de voz].

Tanto nesse conto quanto em todo o conjunto de contos de reinos encantados cartografados, a figura feminina da princesa é construída sob o molde de mulheres subordinadas aos pais. Elas não têm sequer o direito de escolherem os maridos, dado que essa decisão compete ao pai ou ao rei – soberano, o qual elege o futuro genro, mediante o cumprimento de um desafio prescrito por normas rígidas, exigindo dos pretendentes atributos, como: coragem, inteligência, força física etc. Adversamente, os vencedores desses desafios e, então, futuros príncipes, quase sempre não possuem tais requisitos, ora são muito afoitos, ora muito preguiçosos ou

ingênuos, precisando contar com forças misteriosas e encantamentos, momento em que o fantástico emerge na cena enunciativa.

(27) A princesa tinha um mistéro.
Ela acabava sete par de sapato numa noitche, e o pai não sabia como isso acontecia.
O pai, que era Reis, já tava ficano pobre, porque toda noitche a princesa gastava sete par de sapato.
A princesa já tava condenada e ninguém via como era que ela acabava esse tanto de sapato.
Aí, o pai decretô qui quem discubrisse como era que a filha dele acabava esses sete sapato na noitche, qui ele, aí, casava cum ela, mas quem não discubrisse qui ia pra forca, morria mermo!
Aí, cumeçô a chegá gente...
Cumeçô a chegá gente...
Mas era só chegá e morrê.
Não conseguia discubri o mistéro!
(A Princesa dos Sete Sapatos – Contadora Dona Lia – Povoado da Volta Grande)

Esse lugar de subalternização da mulher é apontado no conto *Os três conselhos*, narrado pelo senhor Agemiro, em que o marido sai poucos dias após o casamento para a cidade de São Paulo, deixando a esposa grávida, permanecendo por lá 20 anos sem dar quaisquer notícias. E, em um certo dia, pede ao patrão para poder voltar à esposa que deixou no sertão, na esperança de que ela o esteja esperando.

Além disso, temos o conto *O homem que não sabia fazer negócios*, narrado pela Senhora Maria, que conta a história de um homem preguiçoso, que não conseguia prover o sustento da família, precisava da ajuda dos cunhados, até o dia em que dão para ele um jumento e uma carga de farinha, para sair negociando pela região. No entanto, o homem não sabia negociar e acaba sem nada, mas, ao regressar para casa e contar à esposa todos os negócios, surpreendentemente, ela concorda com todos eles; tudo que o marido fez foi bem-feito e bem pensado.

(28) O cara morava aqui, casô,
com trinta dia de casado, foi pra São Paulo [cruza os braços, cabeça baixa],
E lá chegô, lá na fazenda,
trabaiô vinte ano, e nunca falô po patrão qui tinha casado,
achô qui a fia do patrão beirava ele, assim mais ele, num...
Num dava saída, né?!
Aí, cum vinte ano,
Ele disse:
– Patrão, o sinhô faz minha conta qui eu, agora, deu vontade de ir à Bahia;
porque eu nunca lhe falei, cum trinta dia de casado, vim pra qui e tô aqui até
hoje [mudança no tom de voz].
– Má, rapaz, cum trinta dia de casado, você veio pra qui.

Rapaz, e num mim disse nada?

(Os três conselhos – Contador Seu Miro– Povoado da Volta Grande)

(29) Era um rapaz qui casô com uma moça, mas era muito priguiçoso, não valia de nada!

E os cunhado era qui tinha que dá as dispesa.

Conde foi um dia, eles se zangaro, qui não ia dá mais nada a ele, só ia dá um cumeço pra ele se virá.

Aí, pegaro e dero um cavalo véio, comparo uma carga de farinha e dero a ele. E disse :

– Óie, de hoje em diante, você vai se tê qui se virá.

– Começa por aí, porque nós num vamo lhe dá mais nada!

Ele disse:

– Tá certo.

Intão, ele pegô o cavalo véio, com a carga de farinha, e saiu de casa.

(O homem que não sabia fazer negócios – Contadora Dona Lia – Povoado da Volta Grande)

Nota-se que esses contos utilizam cenários muito próximos do cotidiano local, onde a vida da mulher corre resguardada, unicamente, ao ambiente doméstico, tendo os dias e a vida resumida aos cuidados da família e dos afazeres de casa. Sempre compreensiva, complacente, mulher encontra-se disposta a renunciar a todos os anseios e interesses, para obter recompensa: a harmonia, a fartura e a riqueza de uma família unida e feliz.

(30) Conde ele chegô em casa de noitche, casa de taipa, ele oiô pelo buraco da parede um homi, a muiê e um homi todo barbado, teve uma hora qui diz qui ele meteu a arma, assim, pra mas

(...) depois, vê três veiz pra pudê crê,

Aí, aonde a senhora vai vê a obediência, onde é qui tá, né?!

Aí, picaro o pau a conversá, e ele ali, aguniado, ali [fala pausadamente, olhando para as pessoas que estavam presentes].

Aí, falou:

– É, vamo dormi qui amanhã quero levantá cedo, aí, ele: bênça (pede bênção à mãe!

– Aí, agora, ele cunhiceu qui era filho, TOC TOC [bate na parede].

– Bateu na porta a muiê.

– Saiu, naquele tempo, ninguém tinha receio assombrado qui nem hoje, né?!

Má, rapaz, tanto tempo qui tu saiu.

– Bem chegá uma hora dessa?

– É, muiê, a gente sabe o dia qui sai e num sabe o dia qui chega, mas, óia eu aqui...

– Aí, minino, vem dá bênça a teu pai qui nunca viu! [mudança no tom de voz].

Aí, vem o rapaz de lá pra cá, abraçou ele e aquela zuada, aquela aligria !

(Os três conselhos – Contador Seu Miro)

(31) – Me diga uma coisa, quando você chegá em casa, amanhã, qui contá esses negócio miserávis qui você fez.

– O qui é qui a tua mulhé vai dizê?

– O qui ela vai achá?

E ele disse:

– Ela vai achá tudo bom!

O fazendêro disse:

– É a coisa qui eu mais duvido!

– Nós vamo fazê uma aposta também:

– Eu vou li dá vinte conto.

– Se, por acaso, amanhã, sua muié achá todos esses negócios bom.

– Aí, você ganha vinte conto!

– Agora, tem uma coisa, se ela achá um desses negócios ruim, desses negócios qui você fez.

– Aí, você vai vortá aqui e trabaiá pra mim, de cativero, até me pagá os vinte conto!

Ele disse:

– Tá bom !

Como já tava perto de casa, o fazendêro botô ele na frente, muntô num cavalo e siguiro.

Cuano ele chegô em casa, a muié recebeu:

– Bom dia, fulano!

– Já chegô?

Ele disse:

– Já.

Ela disse:

– Como foi de negócio?

– Eu fui muito bem!

Ela disse:

– Qui negócio tu fez?

Aí, ele disse:

– É, fulana, mas eu niguciei o cavalo por uma vaca.

Ela vai e diz:

– Fulano, oh negócio bom qui tu fez!

– Porque a vaca dá leite, tem o bezerro, e tali, e tali, e tali, e tali...

– E nós vamo seguino em diante com isso.

Nisso, o fazendêro tava ali, de perto, ouvino a história pra vê se de todos os negócio ela ia achá ruim, ao meno um.

E ele disse:

– Mas mulhé, eu truquei a vaca por uma porca.

E ela disse:

– Tu fez bom negócio também!

– Porque a porca pare, tem o leitão, nós engorda um, vende ôto, e tali, e tali, e tali, e tali...

Ele disse:

– Muié, eu niguciei a porca pelo um carnêro.

Ela disse:

– Bom negócio também!

– Porque o carnêro nós mata, come a carne e o corô dá pra fazê uma estera pra um fio durmi.

Aí, ele disse:

– Muié, eu niguciei o carnêro por uma franga.

Aí, ela disse:

– Oh, fulano, tu fez bom negócio também!

– Porque a franga põe, nós tem os ovo, tem os pintinho e tali, e tali, e tali, e tali...

Ele deu um tempinho.

O fazendêro, aí, já morreno de medo que ia perdê os vinte conto.

Só fartava um negócio, se ela achasse ruim, né?!

Aí, ele disse:

– Mais muié, a franguinha, eu cheguei na casa desse sinhô, pedi à muié dele pra matá, ela matô e nós cumeu, de noite, na casa dele.

Ela disse:

– Óie, de todos os negócio qui tu fez, esse foi o melhor que tu fez na vida! Porque tu matô a tua fome e a fome de arguém.
 Aí, o fazendêro só fez pagá os vinte conto e vortá pra trás.
 (O homem que não sabia fazer negócio – Contadora Dona Lia – Povoado da Volta Grande)

Demarca-se que, em muitos dos contos cartografados, há outro aspecto revelador da subalternização feminina, o fato de terem as identidades restritas a uma mera metonímia, tendo em vista que os nomes são substituídos à referência dos maridos, pais ou patrões – uma espécie de possuidor: a esposas de..., a mulher de fulano, a filha do rei, a filha de fulano, a empregada de João, a negra do rei etc. Verifica-se, nessa estilística, um processo de silenciamento, uma tentativa de apagamento das possibilidades de a mulher ser protagonista na sociedade. Nesse viés, em conformidade com os princípios teóricos de Belline (1999, p. 48), trata-se de transformar em narrativa, “construindo uma personagem concreta, as abstrações de uma mulher idealizada que se anula diante do homem para quem vive exclusivamente, sem qualquer anseio pessoal”.

Além disso, essas narrativas conduzem a axiologias que se encontram, mesmo que em menor proporção, enraizadas na contemporaneidade, com diálogos e vozes de outras épocas. Nesse ínterim, nota-se que, na enunciação performática dos contos, a heterodiscursividade e o fantástico são proeminentes na hibridização dos cenários representativos, não só do efetivo mundo objetivo, dos mais diversos campos do dia a dia: casas simples, florestas densas, pequenos roçados, fazendas; mas de outros mundos onde a imaginação e o fantástico ganham cor e luz, perpassando por castelos, reinos pomposos e pântanos sombrios.

(32) O ôto tá caçano, aí, tinha um pau dessa grussura, assim [gestos com os braços tentando representar a dimensão da madeira].
 Aí, fazeno cigarro, aí oiêi, assim, e vi.
 Aí, lá naquele pau, tinha uma porta, né?!, cum uma janela.
 Aí, na saída, tinha um fexe, a porta fechô [movimentos com as mãos, indicando o fechamento da porta, gestos faciais e com a cabeça em sinal de apreensão, dúvida].
 Ele disse:
 – Eu vô subi na iscada e vô vê, vô vê aquele negócio lá.
 Quando ele chegô, qui oiô, era tipo uma venda, né?! DINHERO que num acabava mais, uma ruma de nica, assim, num canto [gestos com mãos, representando a farta quantidade de valores, ali, no local, olhos expressivos na direção da plateia].
 (O compadre ambicioso – Contador Seu Miro – Povoado da Volta Grande)

(33) Aí, Supriano ficô...
 De oreia im pé, né?!

Aí ficô, assim, diise

Quano povo fastô mais, e ele chamô Nosso Sinhô [cabeça e olhares circulando de um lado para outro, gestos com as mãos, dando ideia de afastamento]:

– É você qui é Deus?! [tom de voz tênue].

Ele disse:

– É eu mermo...

– É eu mermo! [tom de voz acentuado, olhar firme e seguro em direção aos ouvintes].

– Apois, amanhã, eu tô li isperano lá, em casa!

– Qui é pra nós tê uma curvesa! [utiliza a pausa, intensifica os olhares, e o tom de voz é imperativo e sóbrio].

– Supriano, né?!

Falô cum Deus, cum Jesus [comentário do contador para fazer referência de qui a fala anterior é a de São Cipriano].

Aí, Jesus, Nosso Sinhô, disse:

– Nós vai! [mãos na cabeça e olhares de suspense].

– Mas, meu Sinhô, ELE ERA TÃO FEITICERO, qui quano Sinhô vai mais São Pedo e a istrada era limpa, virô uma serra de ispin, assim, ó!

– Pra ninguém passá [entonação veemente para o fato de São Cipriano ser feiticeiro, gestos com as mãos unidas, dedos entrelaçados para mostrar como as estradas ficaram fechadas, de tantos espinhos].

Aí... Nosso Sinhô dava com a mão aqui, passava! [modifica a voz que fica mais branda e gesticula com a mão esquerda].

Chegô adiante um

OUTA SERRA DE NEVE, QUE NINGUÉM VIA NADA!

Aí, Nosso Sinhô dava com a mão aqui, passava, ele mais São Pedo [gestos com os braços e as mãos, seguidos de olhares enfáticos].

Aí, chegô adiante, tinha um riacho qui virô um má, virô má sem pudê num tinha por onde ninguém passá! [gestos com as mãos e expressões fisionômicas].

O Bicho era brabo...

Oh, Supriano! [comentários do contador],

Aí, Nosso Sinhô dava com a mão, qui nada pra Deus é difíci, dava com a mão, aquilo passava, e eles passô [gestos com a mão esquerda].

(O encontro de Nosso Senhor Jesus Cristo e São Cipriano – Contador Nivaldo Lima – Fazenda Boa Esperança)

Não por acaso, o heterodiscurso da linguagem ficcional dos contos tapiramutenses circunda e dialoga com grupos sociais diversos, orientados e atravessados por axiologias, posições e centros valorativos de ordem cultural e histórica diversos: animais encantados, feiticeiros, seres fantasmagóricos (almas penadas, monstros etc.), seres divinos (santos, Jesus Cristo e os anjos), pessoas das mais diversas camadas sociais (patrões, compadres, reis, rainhas, princesas e príncipes, mulheres, geralmente viúvas, mães, esposas devotadas, empregadas ou escravizadas), assim como a singular imagem do João Borralheiro, que se assemelha às características da *Cinderela*, do conhecido conto escrito pelo francês Charles Perrault.

(34) Tinha um cara, cara caçano negócio de moleza, nera ?!
Cum quem num quiria trabaia e saiu um dia:

– Eu vô saí pelo mundo pra vê se eu acho uma molezinha! [baixa o tom de voz].

(O caçador de onça – Contador Seu Miro – Povoado da Volta Grande)

(35) Aí, ôto dia...

lá vai Nosso Sinhô mais São Pedo traveiz... [gestos faciais e sorrisos].

Quano chegô lá, vai um HOMI POR RIBA, DE PAU E TUDO, sem, sem distino, né?!

Aí, Nosso Sinhô disse:

– Vai pra onde, rapaiz? [modificação no tom de voz, faz gestos com as mãos].

Aí, ele disse:

– Eu vô pra Segipe! [modifica o tom de voz, faz gestos corporais, demonstrando que a personagem estava com muita pressa].

Correno, né?!

Aí, Nosso Sinhô foi e disse:

– Moço, diga, ao menos, se Deus quisé! [modificação no tom de voz, faz gestos com as mãos juntas, em sinal de reverência].

– Ahh, oh, Deus quera ou num quera, eu tenho qui i hoje pra Segipe [gestos faciais e modificação do tom de voz mostrando desdém].

Aí, Nosso Sinhô transformô ele num sapo e botô embaixu de uma peda e dexô lá... [gestos com as mãos indicando o lugar].

(Nosso Senhor e o homem apressado – Contador Nivaldo Lima – Fazenda Boa Esperança)

(36) Mais tinha um tolo véio, um abestaiado véio, fio de uma viúva véia, um borraêro, qui só vivia nu burraio.

Um dia, ele foi e falô à mãe:

– Mãe, eu hoje vô discubri como é qui a princesa acaba os sete par de sapato na noite.

Aí, ela disse:

– Vai, disgramado, qui tu vai morrê!

– Qui eu não sei quantos homi sabido, príncipe e tudo, foi para lá e só foi morrê.

– E tu, qui é um borraêro, qui nem dento de casa num entra, eles te mata logo, vai ser ligêro...

(A Princesa dos Sete Sapatos – Contadora Dona Lia – Povoado da Volta Grande)

(37) QUANO CHEGÔ NA BERA DA ÁGUA QUI FOI BEBÊ ÁGUA, ÓIA , A NEGA DO REIS PANHANO ÁGUA [ênfatiza com a entonação mais forte e pausada trazendo dramaticidade à narrativa].

Aí, a Nega viu aquela caneta de oro, pena de ORO.

A COISA MAIS LINDA DO MUNDO...[comentário do contador]

Chegô em casa, ela disse:

– Reis, meu sinhô!

– Eu vi um homi, ali, com uma pena de ORO qui só serve pro sinhô... [modifica o tom da voz, fala baixinho, de modo a indicar que há submissão e servidão da mulher ao rei, como se fosse apenas uma serva].

Aí, o Reis foi e disse:

– VÁ E DIGA A ELE QUI COM PENAS E MORTE, MANDE ESSA PENA! [modifica o tom da voz, dando tom imperativo autoritário, demonstrando uma ordem do rei, e o olhar fica na reação da plateia].

Como é qui não mandava, era o Reis, nera ?! [comentário do contador, seguido de gesticulação, passando a mão na cabeça, para indicar a coroa, símbolo dos reinados].

(Dos anjos – Contador Nivaldo Lima – Fazenda Boa Esperança)

Paralelamente, nessas malhas enunciativas, a heterodiscursividade se instala sob diferentes esferas ideológicas: na própria composição dos conflitos, inserindo elementos de tensão, apreensão, medo, espanto ou surpresa, da mesma forma que, nas caracterizações das personagens, tanto físicas como psicológicas, afetivas e éticas, por meio da minuciosa exposição dos aspectos comportamentais ou dos modos de ser e agir.

(38) [...] O Reis disse:

– Má, rapaz, bora fazê o seguinte, casa cum minha fia, cum a princesa.

Ele disse:

– Não, quero não!

– No dia qui eu achá uma coisa qui mim mete medo, eu venho e caso cum sua fia, mas inquanto eu não tivé medo, eu num caso, não, eu vou imhora.

O Reis disse:

– Intão, pronto, cê vai imhora, se você achar uma coisa qui lhe mete medo, você vem [ênfase do contador que gesticula com as mãos].

Aí, ele foi imhora, quando chegô lá, lá, rodano, muito tempo, ele chegô numa casinha, tinha uma véinha...

Aí, ele chegô e chamô, a véinha saiu e disse:

– Óia, meu fio, você vai dormi aqui mais eu hoje, pode dormi aqui!

Aí, ele, disse:

– Tá bom, intão, vô dormi!

Aí, quano foi de noite ...

A véia era, acho qui era senhora, num sei [digressões do contador].

Aí, pegô ele, cortô o pescoço e botô a cara pras costa, e ele durmino, né?!...

Botô aqui pra cá [movimenta com braços com a mão no pescoço].

Aí, quano foi de manhã cedo, qui ele acordô,

ele oiô pra lá,

aí, ele se assombrô, foi, nessa hora, que ele se assombrô, porque ele tava cum a cara pra cá, aí oiouô [gestos com o corpo e a cabeça].

– Meu Deus! Oh, meu Deus! [imitando a voz de João, desesperado e chorando].

Aí, ela foi, tornô botá ele pra dormi e tirô e botô pra frente.

Aí, ela disse:

– Oh, você tomô medo, agora, você volta e vai casá cum a fia do Reis!

Aí, ele foi casá cum a fia do Reis, teve uma festona disgramada,

Eu tava no dia, tava,

troxe bolo de noivo, festona, só a senhora vê!

A festa qui tava lá, nesse dia,

Aí, eu truxe, eu joguei até ni

Aniba, depois [entre risos]

(O Menino sem medo – Contador Osécio Ramos – Fazenda Burro Bom)

Salienta-se que é recorrente, nos heróis da cartografia dos contos tapiramutenses, os padrões comportamentais positivos: obediência, humildade, simplicidade, lealdade, respeito e coragem. Em contrapartida, os vilões ou anti-heróis encarnam princípios negativos, como: arrogância, covardia, falsidade,

ganância, orgulho, inveja, avareza, cobiça etc., como frisado no conto discursado pelo contador:

(39) Era uma vez, três irmão...
 esses três irmão disse
 eu num sei se foi a mãe, cada um, ela deu uma melancia, aí eles seguiro viagem, no caminho, diz qui um chegô e contô aquelas históra de fada, de tudo era incantado, num era?!
 Então, diz qui a mãe deu pra cada um filho uma melancia.
 Aí, falo a eles:
 – Meus fio, vocês só abre essas melancia no lugá que tem água!
 Aí foro...
 O premeiro, aquele que num teve paciência, chegô no caminho, cortô a melancia,
 Aí, de dentro da melancia, saiu uma princesa que disse:
 – Eu quero água, quero água, quero água!
 Mas, aí, e num tinha água, porque ele abriu num camim qui num tinha água,
 Aí, ela morreu, num teve água.
 Aí, e vai o ôto, cada um seguiu uma istrada.
 Ai, o segundo, também, abriu a melancia e num tinha água na istrada.
 Aí, nisso qui num tinha água.
 Aí, saiu a princesa, pediu água, num tinha, morreu também!
 Chegô o último e disse:
 – Vô, eu vô segui o conselho da minha mãe!
 Eu só vou abri a melancia no lugá que tem água!
 Intão, ele viajô, viajô, viajô, viajô cum a melancia e, aí, chegô numa, num lugá que tinha água, cortô a melancia, saiu a princesa.
 (O Príncipe e a Princesa Encantada – Contadora Dona Lia – Povoado da Volta Grande)

(40) Aí, fez a conta, botô o dinheiro...
 – Tá todo aqui, agora você qué o dinheiro todo ou qué metade do conselho?
 – O sinhô é quem sabe! [mudança no tom de voz].
 – O dinheiro é seu, fii de Deus!
 Você quem vai dizê!
 O dinheiro, eu tô pra lhe pagá, agora, você quem sabe.
 – Me dê metade de conselho!
 Aí, evem ele, aí, pegô um pão [tenta mostrar com as mãos a dimensão do pão], disse:
 – Esse pão, daqui pra lá, você num coma, porque se sua muié tivé isperano você tomá café mais ela [olhar fixo para a plateia].
 Aí, evem (vem) ele, chegô na frente,
 vê três vez pra pudê crê, nunca deixe o arrudeio pelo atalho, e, na casa que você for hospedar, cum homi véi e a muié nova, você num passa por dento [gestos com as mãos].
 Chegô no comércio, ele pediu, aí, o homi diz:
 – Tá bom, pode vim!
 – Mas tinha um carro de boi.
 Aí, ele disse:
 – Moço, eu vô dormi aqui, debaxo desse carro de boi!
 – Moço, aqui tem a casa, moço! [imitando a voz do velho].
 – Mas eu num posso dormi aqui, não?!
 – Pode, se você quisé dormi, pode, mas tem casa, dormi aí debaxo?!
 – Tá istiado, eu durmo!
 Conde foi de noite, cumeçô o parangolé lá, facão pro lado, facão pro ôto, e fez uma zuada arruinada.
 Aí, passô o negócio aqui, de junto dele, aqui [gestos fisionômicos].

Passô o facão, tirô, guardô, qui é isso, aí, qui eu disse, qui num ia contá, né?! [comentário do contador].
 Aí, chega o delegado e o soldado:
 – O sinhô dormiu aonde?
 – Dormi debaxo desse carro de boi!
 – O qui foi qui você viu aí?
 – Mas num, eu tava aqui!
 Vi um negócio qui passô aqui,
 conde passô, disse:
 – Moço, é um pedaço da batida do cara [entre risos].
 – Aí, pode ir embora!
 Conde chega na frente, o cara disse:
 – Moço, mim dá aqui.
 Oh, tem mais de duas légua de istrada daqui, ele alembrou e disse:
 – O homi disse qui nunca deixa o arrudeio pelo atalho, né?!
 Num vô, não.
 De lá, ele ouviu o tiro, o cara atirô no atalho, né?!
 (Os três conselhos – Contador Seu Miro)

De maneira análoga, nota-se que, nos contos de ensinamento e encantamento, a construção do(a) herói/heroína, ganha visualidade por meio do discurso estilizado, intercalado por atitudes moldadas por juízos morais e filosóficos. Assim, ao administrarem os detalhes, que envolvem os heróis nas escolhas, nas condutas e nas características, os contadores de histórias entreabrem uma fresta que revela o valor social e literário dos contos, permitindo aos ouvintes contemplarem, nessas personagens, modelos a serem seguidos e caminhos a serem percorridos. A respeito dessas questões de caracterização das personagens, Bakhtin (2020, p. 3-4) assegura que:

O autor acentua cada particularidade da própria personagem, cada traço, cada acontecimento e cada ato da vida, os sentimentos, da mesma forma como na vida se responde axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam; [...] na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseia numa resposta única ao todo da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhe dá acabamento em todo concreto-conceitual singular e único e semântico.

Tais parâmetros, a respeito do modo como esses discursos são artística e estrategicamente arquitetados, revelam-se, em síntese, como padrões arquetípicos que funcionam como imagens universais, visto que os(as) heróis/heroínas são aqueles(as) que superam desafios, enfrentam obstáculos. Aqueles(as) que, apesar de todos os percalços, as adversidades e os suplícios, escolhem trilhar o caminho da bondade, da esperança e da honestidade nunca desistem das batalhas da vida e

nem se deixam entorpecer perante os abalos e as tribulações. Estão sempre lutando, seguindo a razão e o coração, mantendo o tom respeitoso e colocando-se como aprendizes até o final, quando atingem os objetivos e logram desfechos positivos, os tão conhecidos finais felizes dos contos de fadas tradicionais.

Para exemplificar esse contexto, cita-se a figura do João Borracheiro, na poética dos tapiramutenses. Edificado com maestria a partir de um coro de vozes sociais que aponta para a condição histórica e sociocultural, a imagem desse homem pobre, sem instrução, invisibilizado socialmente e até mesmo pelos familiares (irmãos e mãe), articula as vozes dos contadores, que enfatizam dois eixos em que sobressai, umas vezes, o anti-herói, noutras, o herói, como se vê, a seguir:

(41) [...] aí, tinha um tolo véio...
Um bestaiado véio...
Fio de uma viúva véa, um burraêru, qui só vivia nu burraio.
(João Borracheiro e a Princesa dos Sete Sapatos – Contadora Dona Lia)

(42) Era uma véa qui tinha um fio, qui chamava Juão!
Mas esse Juão num fazia NADA!
Esse Juão era só na bera dum fogo, por vida quentano fogo!
O fogo, assim, no chão [gestos com o dedo indicador em círculo, apontando o chão e o lugar do fogo].
MAS NUM DAVA UM PREGO NUMA BARRA DE SABÃO! [voz mais forte].
E a véa trabaiano pra dá de cumê a Juão! [expressões faciais de ironia, seguidas de risos].
(João Borracheiro e a preá encantada – Contador Nivaldo Lima)

(43) O Juão era um Juão qui se chamava Juão Marerim, um Juão Borraeiro.
Ele não saía de dento de casa pra nada, era só dento de casa sentado...
Era sentadin, dento de casa, e tal, e tal [mudança no timbre de voz, gestos com as mãos e com a cabeça].
Aí, e num saía, os irmão trabaiaava,
o José mais o Antôin andava pra tudo que era canto, trabaiano, já o Juão,
só era dento de casa, num sabia de nada, era na bera do fogo, e tal,
isquentano fogo, um Borraeiro véio, e o povo chamava Juão Marerim...
Parecia esse Juão aqui! [comentário do contador que aponta com a mão para seu sobrinho que acompanha a *performance*].
Aí, conde foi um dia, tinha um rei qui tinha uma fia qui só casava era pra casar, agora tinha qui iscondê pra ela tinha um ispelho, se a pessoa chegasse lá, iscondesse de noite,
conde fosse no dia de manhã cedo, ela botava o ispelho cum,
prum canto, ispelho pra ôto [levanta os dois braços, indicando que o espelhos estavam no alto].
Se ela num achasse, casava cum ela.
Aí, José mais Antôin cismô de ir
Mais murria, né?!
Se o Reis e a princesa encontrasse e achasse, era morto, era inforcado.

Aí, José mais Antôin pegô e falô cum o pai dele, diz qui ia

Aí, João Marerim disse qui ia tomém

O pai disse:

– Tu vai!

Os irmão:

– Não vai, não, não vai, não, fique-te aí. [modifica o tom de voz e olha para a plateia, fazendo gestos faciais].

Aí, João foi atrás deles, aí, eles foro, e João foi.

Conde chegô lá no mei da istrada, João,

os ôto na frente e João atrás, né?!

andava de pé, todo mundo e João atrás, esse João aqui!

(João Marerin, o João Borracheiro – Contador Osércio Ramos)

Adverte-se, ainda, que ora o protagonista João é apresentado como anti-herói, tendo a moral e o comportamento não muito bem orientados, ora, o Borracheiro é um ser repleto de deslizes, disposto a fazer as próprias leis, a partir de sua visão subjetiva de justiça. Nesse sentido, como pressuposto por Kothe (1987, p. 16) “o anti-herói só deixa de ser herói por não se enquadrar no esquema de valores subjacentes à ótica narrativa”.

Sob esse entendimento, antevê-se o João Borracheiro do conto *João Borracheiro e a preá encantada*, como um anti-herói, um homem esperto e ambicioso, movido por interesses próprios, de melhorar as condições de vida a qualquer custo. Assim, se por um lado, João Borracheiro é um homem que não demonstra remorso ou qualquer tipo de sentimento, nem mesmo pela própria mãe, por outro, recebe um acabamento que o envolve em simpatia, esperteza e malandragem. Nesse sentido, devido a esse segundo eixo da construção da personagem, o autor-criador consegue estabelecer entre o contador e a própria plateia uma identificação com o anti-herói.

Marcas dessa aproximação com a personagem vão desde a acolhida dos deslizes de João, nas fragilidades inerentes à natureza humana até a admiração diante da esperteza e de suas peripécias. Ao longo da narrativa, essas marcas são enunciadas, geralmente, pela voz pessoal do contador e nos discursos das demais personagens que gostariam de ser como ele e vislumbram, inclusive, um modo de imitá-lo nas ações, na tentativa de ter a mesma sorte. O que se evidencia no comentário do Contador Nivaldo Lima:

(44) Assim, que eles mais pede pra eu contá é a de João Borracheiro...

E, também, é a que eu mais gosto, viu?!

– Será por quê? [intervenção da entrevistadora].

– É porque é engraçado, aquela história mermo, a gente acha bom as istripulia qui ele fazia, ele sempre consegue se saí bem, num é?! [expressões fisionômicas de afirmação, seguidas de risos].
(Contador Nivaldo Lima)

Sob outro enfoque, João é descrito como um rapaz zeloso, generoso e bondoso, capaz de atitudes nobres em favor dos outros, tanto com relação aos seres humanos como no que diz respeito aos animais. Estamos, pois, cientes de que a principal característica do acabamento estilístico dado a João é a de um ser humano puro, apegado às coisas simples, que se encanta com acontecimentos e seres ordinários do cotidiano. O Borracheiro é um exímio apreciador das coisas desinteressantes, como diz Manoel de Barros, na poesia *O apanhador de desperdícios*, como se nota no conto *João Borracheiro e o desafio de tirar o anel da Princesa*, narrado pelo contador Senhor Osércio Ramos.

(45) Aí, conde chegô lá...
Aí, conde chegô lá na frente, e vem um tatu véi todo [movimenta-se como o tatu, indicando como ele estava andando].
E vem.
Aí, João:
– Oh, oh, meus irmão!
Os irmão ia lá imbaxo.
– Oh, oh MEUS IRMÃO, VEM VÊ QUI COISINHA INGRAÇADINHA! [o contador tenta imitar a voz do João que estava gritando os irmãos].
Nunca tinha visto um tatu na vida! [comentário do contador].
– Oh, MEUS IRMÃO, VEM VÊ QUI COISINHA INGRAÇADINHA, MEUS IRMÃO!
Aí, os irmão veim, né?!, chegô:
– TOMA VERGONHA, ISSO AÍ É UM TREM VÉI!
– TA PELADO, TATU VÉI, NUM SEI O QUÊ [imita as vozes dos irmãos de João, gestos faciais].
E, pegô, João impurrô pra lá, aí, o tatu tirô uma iscaminha e disse:
– Toma, João, na hora qui cê tivê na maior afriçã, cê diga:
– Me valei, esse tatu! [modifica o tom de voz para um tom baixo e olha para a plateia fazendo gestos faciais].
Aí, João botô no boso, aí, e vai, conde chegô, bem na frente, apontô um urubu véi, todo isbagaçado, o urubu.
João pegô esse urubu, botô dibaxo do braço: [gesticula com os braços, indicando como João fez].
– Oh, oh, MEUS IRMÃO!
VEM VER QUI COISINHA INGRAÇADA!
Os irmão voltô, disse:
– Oh, JOÃO DISGRAÇADO, ISSO É UM URUBU VÉI, FEDORENTO E CARNICERO! [gestos com o braço, gestos faciais, mudança no tom de voz].
Picô João pra lá, e o urubu se mandaram, João foi, pegô o urubu, pegô, tirô uma pena e deu a João, e disse:
– Oh, João:
– Me vale, rei dos urubu, qui você é valido!
Aí, João botô a pena no boso e vai, né?!, conde chegô na frente, bem lá perto da casa do rei, era o rei, era o dono da muiezona lá, da fia qui casava cum [gesticula com as mãos].

Aí, conde chegô lá, qui João vai vê, um rato véi todo pelado.
 Aí, João pegô esse rato aí:
 – Oh, oh MEUS IRMÃO, VEM VÊ QUI COISINHA INGRAÇADINHA.
 Os irmão voltô, meteu um tapa no pé dos ovido de João.
 – ISSO É UM RATO DODIO! [mudança no tom de voz].

Nos contos de reinos encantados e ensinamentos, amplamente, os enunciados se situam em questões sociais, no campo da luta pela sobrevivência, no caminho pela ascensão social, tanto que grande parte das narrativas desse gênero têm como ponto de partida a busca por meios de sobrevivência e o desejo de sair da condição de pobreza ou miséria absoluta. Elementos que arquitetam e encenam os caminhos geradores dessas tramas podem ser encontrados no trecho inicial do conto *O homem ambicioso*, contado por Dona Lia:

(46) – Tinha um sinhô qui morava na roça, tão pobrezinho, mais tão pobrezinho, qui ele precisava tirá todo dia um fexim de lenha, botava no jegue, ia lá na rua vendê pra podê trazê uns pão, ou alguma coisinha pros fio cumê...
 E, todo dia, ele fazia isso.
 Condo foi um dia, ele passô na bera de uma cacimba d'água, ele botô o machadinho, assim, na bera da cacimba.
 Condo pensa que não, o machado iscapuliu e caiu dento da cacimba...
 Aí, ele ficô tão triste, porque ele num tinha ôto machado pra tirá mais as lenha.
 Aí, nisso, apareceu um véim e viu ele ali, sentado na bera da cacimba, chorano.
 Intão, disse assim:
 – O qui é qui tu tem? Por que tu chora, meu fi?
 Ele disse:
 – Oh, meu sinhô, o machadim qui eu tinha, qui era deu cortá lenha caiu, aqui na cacimba, e eu num sei nadá!
 – Eu num posso entrá pra pegá!
 Aí, o véim disse:
 – Eu sei nadá!
 Mas ele disse: NÃO, MEU SINHÔ, NUM DESCE QUI O SINHÔ MORRE AFOGADO.
 Aí, o véim disse:
 – Mais eu vô!
 – Eu vô!
 Aí, o véim desceu, condo chegô lá, no fundo da cacimba, qui pegô, subiu cum o machado de ouro.
 Intão, perguntô:
 – É o seu?
 Aí, ele:
 – Não, meu sinhô, o meu machado é um machadim de ferro, num é esse, não.
 Eu deixei caí foi o de ferro!
 (O homem ambicioso – Contadora Dona Lia)

A partir desses trechos, depreende-se que as temáticas sociais que circundam o coro de vozes das inúmeras personagens evocadas pelos narradores (autor-criador), nos contos de ensinamento e encantamento, estabelecem conexões com as vozes dos contadores tradicionais, no que tange, principalmente, às posições axiológicas frente à própria vida. Esses discursos se estruturam como fios de navalha, ideologicamente afiados, atravessados por apontamentos dialógicos, valorativos e sociais, que transcendem a voz meramente ficcional ou tão somente pessoal.

Dessa maneira, afirma-se que, de modo algum, esse coletivo de vozes engendra-se como escolha simples, irrefletida e desprovida de intencionalidades, ao contrário, apontam para a construção de um mundo duro e liricamente moldado por palavras, em que vida, imaginação, sonoridade e sentimentos descortinam outra ótica e outra ordem, emolduradas pela natureza da ficção. Consequentemente, os elementos fantásticos funcionam como chave mágica para a abertura desse portal para mundos outros, que vivem no imaginário coletivo, como pontes para se alcançarem sonhos, justiça social e felicidade.

(47) Aí, o ôto tá caçano, tinha um pau dessa grussura, assim [gestos com os braços, tentando representar a dimensão da madeira].

Aí, fazeno cigarro, aí, oiêi, assim, e vi.

Aí, lá naquele pau tinha uma porta, né?!, cum uma janela.

Aí, na saída, tinha um fexe, a porta fechou [movimentos com as mãos, indicando o fechamento da porta, gestos faciais e com a cabeça, em sinal de apreensão, dúvida].

Ele disse:

– Eu vô subi na iscada e vô vê, vô vê aquele negócio lá.

Quando ele chegô, qui oiô, era tipo uma venda, né?!

DINHERO qui num acabava mais, uma ruma de nica, assim, num canto [gestos com mãos, representando a farta quantidade de valores ali no local, olhos expressivos na direção da plateia].

Aí, ele disse:

– Vô pegá essa capanga e vê essas nica.

Chegô lá, pegô a capanga de inspingarda chea de nica, qui nim pensava que não, aí, a porta fechô.

Aí, ele manda o minino:

– Vá lá na casa de cumpade e diga qui mande o cinco lito, lá, mas num vá dizê pro qui é não; assim, o minino fez.

Mas o cumpade mucho isperto, chega lá, passa visgo de jaca nos cinco lito, que era pra sabê o qui era qui ele ia midi [movimentos com os braços, simbolizando a ação do personagem, de gestos fisionômicos e olhares atentos aos espectadores].

Curioso, né?! [comentários do contador]

Aí, o minino chegô, intregô o lito, mas como o cumpade passô o visgo, ele num sabia, quanto midiu as nicas.

Ficô uma nica pegada no lito, e ele num viu [movimentos com a cabeça, seguidos de gestos fisionômicos e olhares, indicando suspense].

Aí, o minino chegôe intregô o lito ao cumpade curioso.

Aí, o cumpade pegô e oiô... [pequeno silêncio].

Óia a nica! [mudança de timbre de voz, gestos fisionômicos e olhares indicando suspense].

– Muié!

– Cumpade tá midino dinheiro!

– Nos cinco lito, é mucho dinheiro, midino dinheiro num prato de cinco lito?

– Eu vô lá! [gestos com as mãos, indicando a saída do personagem, seguido de pequeno silêncio].

– E aí, cumpade?!

– Midino dinheiro no prato de cinco lito?

– Cê tá rico, num tá, não?! [mudança de timbre de voz, gestos fisionômicos e olhares curiosos].

– Moço, quem foi qui te disse isso, moço? [mudança de timbre de voz, olhar de surpresa].

– Aqui, a nica qui foi pegado no prato, moço, diga qui é mintira? [mudança de timbre de voz, gestos com as mãos, representando a ação de mostrar a moeda].

– Minha, Meu Deus!

Mas, cumpade, o sinhô é perigoso, moço?! [mudança no tom de voz].

(O compadre ambicioso – Contador Seu Miro)

(48) Aí, ele pegô uma corda e fez um laço e dexô lá.

Um dia, ele ia oiá o laço e, no outo, não.

Num dia, num pegô nada, no outo, nada, e, no outo, também, nada...

Quano foi com na base de uns oito dias qui João chega lá, tinha uma preazinha pegada no laço.

Aí, João, todo contente, disse:

– Eita, diabo!

– Hoje, eu tenho o qui cumê.

– Ia matá a preá para cumê assada.

Aí, a preá foi disse:

– João, não me mata, não, qui eu te dô tudo que tu precisa na vida.

Porqui a preá era uma precesa incantada, e ele não sabia, mas João não queria sabê:

– Não, eu tô com fome.

– Mais, João, eu dô tudo qui tu precisa.

Sim qui, na merma hora, João aceitô a proposta da preazinha,

aí, na força qui ela tinha, transformô aquele canto qui eles tava num paláçu...

O paláçu mais bonito do mundo, aí, João enricô, ficô rico, ficô rico mermo e isqueceu da pobre da véa mãe.

Depois dessa hora, a preá qui, agora era precesa, fez um acordu com João:

– João, nunca fali qui me pegô no laço, senão você vorta tudo pra o qui era!

Aí, lá vai, lá vai, lá vai, João na roça com mei mundo de trabaiadô, de gado, de um tudo, era homem rico mermo, inda mais para quem era chamado João borraêro!

(João Borracheiro e a Preá Encantada – Contador Nivaldo Lima)

(49) Eu num sei se vocês sabe, também, dessas pessoa qui é ambiciosa [mudança no tom de voz, indicando um questionamento] tem muita...

Eu sei uma história de gente ambiciosa, tinha um sinhô, morava na roça, tão um pobrezinho... Tão pobrezinho.

E ele tirava todo dia um fexim de lenha, botava no jegue, ia lá, na rua, vendê e trazia uns pão alguma coisinha pros fio cumê, todo dia, ele fazia isso [pequena pausa, olhar na reação da plateia].

Intão, ele passô um dia na bera de uma cacimba, cum

botô um machadim, assim, na bera da cacimba e o machado iscapuliu e caiu dento da cacimba, ele ficou tão triste...

porque ele num tinha um machado pra tirá mais lenha [gestos fisionômicos]. Nisso, apareceu um velhinho, e ele, ali sentado, na bera da cacimba, chorando, e disse assim:

– O qui é qui tu tem?

Por que tu chora, meu fio? [mudança no timbre de voz].

Ele disse:

– Oh, meu sinhô, o machadim qui eu tinha deu cortá lenha caiu aqui na cacimba e eu num sei nadá!

– Eu num posso

O véim disse:

– Eu sei nadá...

– NÃO, MEU SINHÔ, NUM DESCE QUI O SINHÔ MORRE AFOGADO! [mudança no tom de voz].

Ele disse:

– Mais eu vô!

Eu vô!

E desceu, condo chegô, lá, no fundo da cacimba, ele subiu cum o machado de ouro... [pega o copo e mostra com o braço levantado, representando o machado do senhor].

– É o seu?

Aí, ele:

– Não, meu sinhô, o meu machado é um machadim de ferro, porque eu deixei caí foi o de ferro, qui eu tiro a lenha pros meu fio, num é de ouro, num é meu [tenta imitar a voz e os gestos do personagem, seguido de gestos faciais].

Ele jogou de novo, ele jogou de novo, o véim jogou de novo o machadim na água e desceu e trouxe um de prata...

– É esse?

Ele disse:

– Não, meu sinhô, é de ferro!

– O meu é de ferro! [mudança no tom de voz].

Aí, o véim jogou de novo, o de ouro e o de prata e subiu com os três; aí, o sinhô qui tava chorando, disse:

– Ó, meu sinhô, o meu é esse aqui, o de ferro! [gesticulando com as mãos].

Aí, o véim disse:

– Esse é seu, e esse é seu, e esse é seu, você vende esse machadim pra você vivê.

Intão, ele foi na cidade e vendeu o machado de ouro, o machado de ferro, não, o machado de prata e de ouro!

O vizinho qui era tão invejoso, tão invejoso, quando sôbi qui ele tava rico, qui ele tinha terra, qui ele tinha gado, qui ele tinha tudo, foi sabê por que ele ficô rico [voz saudosa narrando a história].

(O homem ambicioso – Contadora Dona Lia)

De modo geral, observa-se, nos fragmentos anteriormente definidos, como as vozes do narrador (autor-criador), ao inserirem os elementos fantásticos, manifestam o reflexo das vozes sociais que remetem às concepções do contexto, marcadamente desigual, como uma realidade tão difícil, até mesmo impossível de se transpor. Cogitam, assim, a visão de que ultrapassar as barreiras da pobreza e conseguir mudar de classe, ascender social e economicamente, é algo tão distante, como se essas pessoas vivessem em uma sociedade estratificada, na qual não é possível a

mobilidade social, sendo preciso introduzir os elementos mágicos, o fantástico, para que tais mudanças ocorram.

Nessa mesma direção, em muitos dos contos de religião, de ensinamento e de reinos encantados, tenazmente, materializam-se expectativas coletivas, referentes à generosidade, à justiça, à coragem, à abnegação e ao direito de propriedade, com os correspondentes sentimentos e qualidades morais de bondade, boa-fé, modéstia, simplicidade, obediência e honestidade, em oposição à vileza. Aqui, registram-se os correspondentes sentimentos e defeitos morais de ganância, malícia, escárnio, hipocrisia, impostura, mentira etc., completando-se com um rol de prêmios e castigos, recompensas e condenações.

Como se viu, no conto *O compadre ambicioso*, verifica-se o teor do castigo de sucumbir à desobediência e à ambição e, no conto *João Borracheiro e a preá encantada*, ganha palco o tom de advertência, a partir da personagem de João, que, após a má conduta mediante uma decisão arrogante e intempestiva, rompe com um pacto de manter em segredo que a princesa, agora esposa, era, na verdade, uma preá encantada, perdendo toda a riqueza e, até mesmo, a roupa, como se nota na fala do contador:

(50) Aí, ele armô um laço, no outo dia, foi lá a preá tava pegada.
A qui comia a roça de feijão! [comentários do contador].
Aí, a preá foi e disse:
– Ôh, Juão, tu num mata ela, não, QUI TUDO QUI TU PRECISÁ NO MUNDO, TU VAI ARRUMÁ! [mudança no timbre de voz, tom plácido e sereno, gestos faciais].
Qui a preá era uma Prencesa...
Qui transformava numa preá, era incantada! [comentários do contador].
Aí, ele disse:
– É, tá danado! [modifica o tom da voz, novamente, gestos com a cabeça, balançando de um lado para outro].
Aí, sim, qui ela conseguiu vencer ele, né?! [comentários do contador, gestos faciais].
NA MERMA HORA, JUÃO TAVA RICO, RAPAZ!
ISQUECEU DA MÃE!
NUMA RIQUEZA TERRIVE!
E, AÍ, ERA GADO, ERA UMA FAZENDONA MEDONHA!
E ERA DE TUDO.
JUÃO INRICÔ!
FICÔ BEM RICO! [o contador muda a voz, de modo a enfatizar as transformações na vida financeira de João; a cada situação, os gestos faciais com as sobrancelhas e os olhos bem abertos se intensificam].
Aí, quano foi um dia, ele deu uma vontade, ele disse, ela disse a ele: [sobrepõe alguns trechos, mostra-se confuso sobre a ordem do enredo].
– Oh, Juão.
Ele gostava muito de cuscuz, né?! [comentário do contador, na busca por inserir uma informação que fará diferença na trama].
NUNCA DIGA QUE LÁ ELA FOI PEGADA DE LAÇO...

Porque se você dissé, as coisa intorta! [gestos com o dedo indicador esquerdo, apontado para cima].

AI, UM DIA, ELE INVENTÔ DE QUERÊ CUMÊ UM CUSCUZ PISADO PELA MÃO DA PRENCESA...

AI, A PRENCESA IA PISÁ MIO

CUSCUZ PRA DÁ A NINGUÉM? [comentários do contador com voz firme].

AI, quano pensô qui não, a impregada da prencesa pisô o mio, fez o cuscuz...

AI, levô pra ele na roça [começa a narrar pausadamente, com o timbre de voz de suspense e olhares distantes].

E ELE DIZENO QUI ERA PRA CUMÊ DA MÃO DA PRENCESA AQUELE CUSCUZ! [comentários enfáticos, voz forte, dedo em riste e olhares imperativos para a plateia].

AI, quano chegô lá, a nega intregô o cuscuz a ele [mão esquerda na boca].

AI, ele disse:

– Quem foi qui fez esse mio?

– Esse cuscuz, menina?!

Pisô esse mio? [mudança no timbre de voz, tom imperativo].

– Foi eu! [mais uma vez muda o timbre, voz no tom de obediência].

Antão, infelizmente, aquela danada foi pegada de laço! [tom de voz forte, gestos faciais e com as mãos, denotando desdém].

NA MERMA DA HORA, DISMARIÔ TUDO E LÁ VAI, LÁ VAI...

DESBANDAIÔ TUDO EM NADA! [gestos com as mãos em círculo, voz mais forte e imperiosa].

AI, ela dizia:

– O gado de Juão, desci pro Sandariá!

Só se via gado desceno, tum, tum, tum [gestos com as mãos, uma embaixo da outra, o contador volta o olhar para os ouvintes, enfatizando esse trecho da narrativa].

– A roupa de Juão, desci pro Sandariá!

– O palácio de Juão, desci pro Sandariá!

– Toda a riqueza de Juão, desci pro Sandariá!

AI, o derradero foi o capa.

Ele vestido num capa.

ERA RICO, MOÇO, FICÔ RICO! [comentários enfáticos do contador sobre a condição financeira de João].

AI, ele dizia:

– O capa eu num dô!

O capa eu num dô! [gestos com as mãos segurando a camisa e risos do contador].

(Contador Nivaldo Lima)

Há, nesses fragmentos, a mostra de como o real e o fictício se enlaçam na abundância dos detalhes, de modo a parecerem verdadeiros, revelando-se um horizonte que produz e inscreve a ficção entranhada no real. Sob essa ordem é que o sobrenatural atua na realidade cotidiana, tornando-se um lugar frutífero e dialógico em que comungam e se concretizam a justiça dos homens e a justiça divina.

Enfim, em consonância com os pensamentos de Dion (1999, p. 225), instaura-se o “discurso de prevenção e adversão, nascido da necessidade de demarcar o normal e o anormal, o moral e o imoral, a lenda, o conto e as anedotas que relatam a transgressão, o interdito”. Assim, outro ponto proeminente, nessa

arena ficcional, são os diálogos temáticos da luta do bem contra o mal e pragmáticos nas prescrições das condutas das personagens, recomendando o que deve ou não ser praticado em situações cotidianas, que atua como uma espécie de sacralização e reestruturação dos valores de uma sociedade.

Vale notar que os contos religiosos mantêm esse tom, especialmente, com as personagens Nosso Senhor Jesus Cristo, São Pedro, Nossa Senhora e São Cipriano, como detectado no trecho dos enredos dos contadores:

(51) Dos Anjos era afilhado de Nossa Siora.

Aí, Nossa Siora muito preocupada com a teimosia de Dos Anjos pegô uma égua pra pari e deu a ele e disse:

– Oh, Dos Anjos, quano essa égua tivé niando pra pari, tu mata a égua e tira o pordô [modifica o tom da voz, de modo a indicar a voz da personagem Nossa Senhora, e o olhar fica na plateia, enfatizando a narrativa, ao passo que gesticula com as mãos em sinal de enumeração].

O pordim é pra ti guiá e te protegê quano eu num tivé!

BEM ASSIM, ELE FEZ.

(Dos Anjos – Contador Nivaldo Lima)

(52) Aí, Nosso Senhô disse:

– Oh, Pedo detrais daquele pão tem um cavalo! [muda o tom de voz, para indicar a personagem Jesus Cristo, fala de forma mais pausada e gesticula, como a indicar a direção da árvore].

– Aonde, Senhô, qui eu num tô veno esse cavalo? [modifica o tom de voz, revelando que São Pedro estava ansioso].

– Mais quano chegá, você vai vê! [novamente, modifica o tom de voz, sempre indicando mais calma e tranquilidade, para caracterizar a personagem Jesus Cristo].

Era o mermo home que tava atucaiano o outo pra matá, né?! [busca sempre olhar para a reação da plateia e gesticula com o dedo indicador, de modo afirmativo].

Aí, chegô lá, era um cavalo mermo...

Aí, disse:

– Oh, Pedo, tu munta aí e vumbora... [modifica o tom de voz e olha para a plateia fazendo gestos faciais].

Aí, sartô em cima desse cavalo, quano chegô BEM ADIANTE, tinha um cara com uma roça de melancia, abroba, de tudo, né?!

E perdeno tudo! [pequena pausa e olha para a plateia, dando dramaticidade e suspense à história].

Aí, Nosso Senhô foi e perguntô a ele:

– Moço, tá perdeno tudo, né?! [novamente, modifica o tom de voz, indicando a personagem Jesus Cristo].

Ele disse:

– É, meu Senhô.

Sem saber quem era, né?! [comentários do contador].

É, meu véio, tá perdeno tudo, que eu num tein no que carregá e, aí, fica perdeno as coisa da roça...

MAIS UM DIA, DEUS ME AJUDA!

O dono da roça falô [modifica o tom de voz, faz pequena pausa e olha para a plateia fazendo gestos faciais].

Aí... [pequena pausa, olha para o teto como que tentando relembrar a narrativa].

Aí, Nosso Senhô foi disse:

– Oei, eu vô le alugá esse cavalo aqui, um ano, você vai tirá as coisa todinha da roça e cada carga que você botá, você bota uma muedinha num saco! [modifica o tom da voz, para caracterizar a personagem Jesus Cristo, fala pausadamente, fazendo gestos faciais e com as mãos].

Aí, bem assim, o home fez...

Aí, QUANO FOI COM UM ANO...

Nosso Senhô passô:

– Bora, Pedo, um bora buscá o cavalo...

Pra deixa na casa dele! [gestos faciais e modificação no tom de voz].

Aí, chegô lá... [pausa e olha novamente para o teto].

O home pegô o saco de muedinha das carga que botô tudo, né?!

Intregô a ele. [gestos, com as pausas, fala pausadamente].

Aí, Pedo sartô imcima desse cavalo, vulpt... torô [risos]...

Umbora...

Chegô na dele, na propi casa dele mermo que ele morava e disse, percurô a muié:

– Cadê seu maridoooo? [modifica, novamente, o tom de voz, faz o alongamento na palavra marido, para dar ênfase ao fato do marido dela ser o cavalo].

Ela disse:

– É meu, Senhô, lá ele o marido de lá, ela TÁ COM UM ANOOO que sumiu, ninguém dá nuticia [gestos faciais, demonstrando tristeza e modificação no tom de voz].

Ele disse, Nosso Senhô (Senhor) foi e disse:

– A sinhora pensa, no coração, que seu marido é esse cavalo! [modifica a voz e gesticula com o dedo indicador, como mostrando o cavalo].

Aí, ela pensô bem [gesticula, colocando as mãos na cabeça, tom de voz mais pausado].

– Se a sinhora pensá bem, pensá certo, ele vai rinchá! [modifica a voz, faz gestos faciais, olhar de tensão e dramaticidade].

E, aí, bem assim, ela pensô.

Apois, rinchô [gestos faciais e tom de ênfase].

Aí, transformô dele, no mermo home que era e pegô aquele saco que era de mueda, que ele tinha ganhado e deu a ele [gesto com as mãos, do tamanho do saco de moedas].

Aí, disse:

– Oiei, o seu dinheiro é esse...

Que você trabaiô, carregano carga, e nunca mais vá pro pé de pão matá pessoas niuma, não [modifica o tom de voz, faz gestos com mãos, levanta dois dedos em sinal de ordem/conselho].

Aí, ele, vou vê a vida dele, com um bando de dinheiro, com um ano juntano, né?!

Aí, foi vivê a vida dele e largô essa matação de gente [comentários do contador e gestos com as mãos].

Aí, ele se libertô, Nosso Senhô fez dele gente e mandô ele trabaiá, fez ele pagá todos os pecado em vida...

Também, as costa ficô numa lavrage só, de cangaia, pois transformô em cavalo.

Aí, ele prendeu a trabaiá, num matá mais ninguém.

(Nosso Senhor, São Pedro e o matador de aluguel – Contador Nivaldo Lima)

(53) Certa feita, diz qui São Pedo ficô preocupado ao assuntá qui lá no céu um monte de arma aqui, ele num lembrava de tê dexado entrá pela porta do céu. [gestos fisionômicos e com os braços].

Porque é São Pedo qui cuida da entrada do céu, né?!

Aí, intão, Pedo, desconfiado por natureza, né?!

Cumeçô a porcurá acuma aquilo tava aconteceno.

Aí, lá vai, lá vai, lá vai, lá vai, achô o canto que as arma tava entrano, né?!

Aí, foi logo dizê a Nosso Sinhô:

– Sinhô, eu assuntei qui tá teno muitas arma aqui, eu num lembrava de tê dexado entrá pela porta do céu, aí, fui percurá e descobri por onde elas tão entrano.

– Aí, eu queria qui o Sinhô vinhesse pra eu lhi amostrá [gestos de reverência com a cabeça, sinal de respeito e devoção a Jesus Cristo, seguidos de olhares expressivos e gestos com os braços e com as mãos].

– Aí, Nosso Sinhô, muito calmo e sabido, né?!

– Foi mais Pedro e viu qui tinha uma intrada qui num era a porta do céu, né?!

– E era aonde as armas tava entrano, né?!

Aí, Pedro mucho alarmento, né?!

Aí, foi e disse:

– Sinhô, nós deve fechá essa intrada?

– Aí, Nosso Sinhô achano aquele movimento todo das armas uma coisa bunita de se vê, surrino, disse:

– Não, Pedro, dexa assim mermo.

– Isso é coisa da minha mãe!

Tu num já sabe como ela é? [expressões fisionômicas de alegria, gestos com os braços].

Sim, e nisso, Nosso Sinhô viu um rusáro dipindurado nessa intrada, né?!

Qui era pra mode regastá as arma do inferno, né?! [expressões faciais e dedo indicador em riste, apontando o lugar em que Maria havia colocado o Rosário].

Aí, pronto, Pedro mais Nosso Sinhô siguiro e deixaro a outra intrada feita por Nossa Senhora lá.

É por isso qui quem se pega a Ela num fica nunca disamparado, pode sê a pessoa mais errada do mundo, aquela pessoa qui fez mucha bestera, mas se arrempedê e pidi a valença de Nossa Senhora nunca fica abandonado, não!

(A entrada do céu feita por Nossa Senhora – Contador Nivaldo Lima)

Nessa perspectiva, como descrito por Cascudo (2006, p. 335), o conto religioso não fixa “tempo nem indica zona de influência memorial. Pertence a uma espécie de apologética de espírito popular, com processo especial para a dosagem dos pecados e tabelamento dos méritos”. Esses aspectos são visualizados no conto *Nosso Senhor, São Pedro e o matador de aluguel*, no qual, além dessas nuances, explicita-se a enunciação performática do contador Nivaldo Lima, com a plena convicção de que, realmente, Jesus esteve aqui. A narrativa é uma forma de comprovar essa presença no íntimo de cada um que a ouve e incorpora mais uma aprendizagem ao modo de vida. Como se verifica no trecho introdutório do conto:

(54) Numa ocasião, lá vai Nosso Sinhô mais São Pedro...

VEJA O QUE É A PESSOA RUIM! [comentário do contador, gesticula com o dedo indicador apontado e entona a frase de modo pausado, dando ênfase].

No tempo que Nosso Sinhô viajava pelo mundo, né?!

Aí, lá vai...

e tinha um homi que só vivia ganhano dinheiro pra matá os outo... [pequena pausa, olhar na reação da plateia].

Era matadô de alugé...

Outro ponto de relevância nos contos religiosos é a representação de Jesus, que se mostra como sinônimo de sabedoria, paciência e perdão, haja vista que, mesmo sabendo que Pedro é teimoso, busca sempre orientá-lo e ensiná-lo por meio de exemplos práticos, utilizando-se de alegorias e parábolas para mostrar as fraquezas humanas. Ademais, nota-se algo muito comum nas histórias de São Pedro e Jesus na terra, que é o ensinamento. Jesus busca sempre ensinar a Pedro, a partir de situações práticas, nas quais a lição é a situação em que se encontra, como no conto do *Senhor e do homem apressado*, que mostra, mais uma vez, a sabedoria, a humildade e a grandeza de Jesus em compreender as fraquezas humanas.

(55) Aí, outo dia...

Lá vai Nosso Sinhô mais São Pedo traveiz [gestos faciais e sorrisos].

Quano chegô lá, vai um HOMI POR RIBA, DE PAU E TUDO, sem, sem distino, né?!

Aí, Nosso Sinhô disse:

– Vai pra onde, rapaz? [modifica o tom de voz, faz gestos com as mãos].

Aí, ele disse:

– Eu vô pra Segipe! [modifica o tom de voz, faz gestos corporais, demonstrando que a personagem estava com muita pressa].

Correno, né?!

Aí, Nosso Sinhô foi e disse:

– Moço, diga ao menos se Deus quisé! [modifica o tom de voz, faz gestos com as mãos juntas, em sinal de reverência].

– Ah, oh, Deus quera ou num quera, eu tenho qui i hoje pra Segipe [gestos faciais e modificação do tom de voz, mostrando desdém].

Aí, Nosso Sinhô transformô ele num sapo e botô imbaixu de uma peda e dexô lá... [gestos com as mãos, indicando o lugar],

Aí, com um ano, Nosso Sinhô chegô, transformô ele, ni gente, e ELE PARTIU NO MUNDO traveiz...

Aí, Nosso Sinhô procurô:

– Tu vai pra onde, moço? [modifica o tom de voz].

– Vô pra Segipe [modifica, novamente, o tom de voz, faz gestos corporais, demonstrando que a personagem estava apressada para fazer a viagem].

– Diga ao menos se Deus quisé, rapaz! [modifica o tom de voz e fala de modo mais pausado].

– Não, oh, Deus quera ou num quera eu tenho qui i é hoje [modifica o tom de voz, revelando desdém e raiva].

Aí, Nosso Sinhô foi e disse:

– Óia, Pedo, aí é a natureza, dexa i imbora [modifica o tom de voz, faz gestos com as mãos, depois expressa risos].

Foi que mandô i imbora.

(Nosso Senhor e o homem apressado – Contador Nivaldo Lima)

Nesse caso, o conto converte-se em uma lição de vida, cujo princípio constitui em notabilizar o estabelecimento de laços de confiança entre as pessoas, de conceder o perdão e se colocar no lugar do outro. Sendo assim, os contos

cartografados, principalmente os contos religiosos, além dos encantos, dos mistérios e das tensões, servem de guia para o comportamento dos ouvintes da história.

[...] a crença da plateia passa pela aceitação do valor do protagonista, do herói, tendo em vista que um dos objetivos primordiais e explícitos da narrativa ficcional é o de enunciar positivities e negatividades, isto é, de manter ou contestar os sistemas de princípios estabelecidos na sociedade. (Santos, 2011, p. 34)

De modo geral, ofereceram-se conselhos aos personagens, não somente nas histórias de Jesus e São Pedro ou aos protagonistas dos contos religiosos, porque é esse o objetivo educativo e formativo que aparece, em maior ou menor grau, nos diversos contos da tradição oral, inclusive nos contos de humor. Esse gênero carrega sempre um caráter de ensinamento, pela composição e pela caracterização das personagens, suas maneiras de ser e de fazer o que é determinado e correto, quer seja o herói, pelas vitórias, quer seja o vilão, com os castigos que recebe por não ter seguido o que manda a bondade e a obediência.

Em síntese, entende-se que esses discursos ficcionais que compõem a mostra literária tapiramutense são permeados pelo heterodiscurso e pelo fantástico, posto que a cartografia ficcional de Tapiramutá (BA) se cria na fusão desses dois mundos reciprocamente comunicantes da vida vivida, do mundo oficial da cultura, do social, das relações de sentimento de pertença, da imaginação, dos devaneios e da abstração. Essa efetiva fusão ficcional instaura outro mundo sistematizado e organizado sob planos e centros avaliativos e valorativos únicos, dos poetas tapiramutenses, que funciona como forma de transmissão e orientação das condutas individuais e coletivas da vida em sociedade, tendo por objetivo transmitir e ensinar sistemas de valores para a consolidação dos códigos morais e sociais. Melhor dizendo, essa arte verbal delineada na polifonia das vozes sociais estrutura uma concepção filosófica da moral, segundo a qual os contadores organizam os mundos.

Nota-se, por conseguinte, nos contos cartografados, que o heterodiscurso ganha relevo, expressivamente, por meio das falas das personagens, dos comentários e das justaposições, emitindo as posições e os pontos de vista dos contadores. Logo, ao selecionar cada enunciado, frase e palavra, os contadores as escolhem, na busca por representar, compor ficcional e simbolicamente, pela performatividade da voz, dos gestos, das expressões fisionômicas, dos silêncios e das pausas, um retrato verbal do mundo, do outro e de si. Deixam, pois, visível os

modos de compreensão da ordem social que os cercam, evidenciando as percepções socioculturais, históricas e políticas, que servem para o fortalecimento do sentimento de pertença social, bem como da formação e da composição das identidades.

Compreende-se, ainda, que, além da presença da heterodiscursividade, nos contos das tradição oral dos(as) contadores(as) tapiramutenses, ocorre a recorrência por enunciar mundos e seres extraordinários, fantásticos, nos/pelos quais o real e o imaginário se fundem, criando outras formas e outros valores. Tal particularidade instaura, constantemente, o sobrenatural, criando imagens de seres mágicos, com poderes e encantamentos, além de figuras horripilantes, moralmente não idôneas, para expressar a não adesão da Comunidade a um sistema que encarna uma série de contravalores explícitos pela matéria narrada, no desejo de provocar um padrão de comportamento desejado, evidenciando o caráter normativo e pedagógico dos contos.

5.5 Alteridades Poéticas dos Contadores Tradicionais Tapiramutenses evidenciadas nos Mitos, Lendas e Causos do Lobisomem, Caipora, Dona do Mato, botijas de dinheiro e homens com poderes de *invurtar*

Como demonstrado em gráficos, nas seções anteriores, os causos que narram eventos fantásticos são o gênero textual de maior concentração na mostra literária dos contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá. Quando narrados em primeira pessoa, são tecidos em forma de testemunho, de um fato experimentado ou uma experiência carregada de marcas discursivas do autor-personagem; quando aparecem sob a forma de reconto de uma lenda de conhecimento comum partilhado entre a comunidade ou como um relato da experiência vivida por pessoas próximas, são narrados em terceira pessoa, com o uso acentuado de verbos, como perguntou, falou, disse etc.

Em uma primeira análise, desponta que a principal razão dessa reiterada escolha por narrar causos de eventos fantásticos se deve às conjunturas específicas do contexto local, principalmente, relacionadas com as questões culturais e socioeconômicas, tendo em vista a organização do *lôcus* da pesquisa, uma pequena cidade do interior da Bahia, cuja população na maioria reside na zona rural, local

privilegiado para o florescimento de elementos fabulatórios. Constitui-se, assim, um cenário em que a tradição oral se conserva como ponto de conexão e comunicação entre muitos tapiramutenses, que mantêm como prática artística, educativa e recreativa, a tradição de contar histórias, nos mais diversos ambientes – do privado ao público, nas múltiplas esferas sociais –, em grupos de amigos, seios familiares, ambientes de trabalho, velórios, visitas aos amigos, sambas, rezas e carurus a São Cosme e Damião, destinados a públicos heterogêneos, com finalidade pedagógica. Tal contexto atesta a relação dialógica existente entre linguagem e sociedade, evidenciando como a linguagem nos enredos performados pela enunciação dos poetas tapiramutenses constitui um modo de ação, historicamente situado, encarnado nas práticas sociais, de acordo com as possibilidades enunciativas. Trata-se, assim, de um modo de ação sobre o mundo e os outros, uma dialética das relações sociais e axiológicas, configurando práticas educativas e culturais.

Consequentemente, essas condições contextuais favorecem narrativas que desdobram experiências com seres fantásticos, cujas personagens, acontecimentos e situações povoam tantas mostras literárias espalhadas e manifestadas em contextos nacionais e universais. Os processos criativos desses causos têm como ponto de partida a experiência da alteridade na relação dialógica entre a literatura tapiramutense e outras literaturas já constituídas.

Bakhtin (2010) considera a alteridade como relação indissociável entre o eu e o outro, ponderando que cada um ocupa um lugar único, um centro de valor concreto, responsivo e responsável, instituindo uma alteridade constitutiva produtora de sentidos em determinadas condições sócio-históricas.

As tradições populares como bens culturais imateriais são fluidos e dinâmicos, transformam-se continuamente, absorvendo elementos de outras culturas, por meio dos mais variados meios. A própria palavra tradição, do latim *traditio*, *tradere*, implica uma ação de entregar, de transmitir, de levar e trazer de um lugar a outro. (Oliveira, 2012, p. 50)

As origens da literatura tapiramutense se circunscreve, assim, no contato com uma literatura já existente em outros espaços geográficos e socioculturais. Como afirma Silva (2009), a literatura de muitas regiões e países é proveniente do folclore e da literatura oral. Nessa relação de alteridade, os enredos, a partir de princípios dialógicos, passam por atualizações e modificações, incluindo modos de pensar, pressupostos acerca do mundo e dos entendimentos do que existe, ansiando por

tornar algo viável no meio social. Por conseguinte, observa-se como um traço característico da mostra literária cartografada, um modo de ficcionalizar o cotidiano, uma terceira via em que se borram as fronteiras do real e do fantástico, apontando para um entremeio de coexistência entre o mundo físico, na esteira dos acontecimentos do dia a dia com toda sua completude arquitetônica, traços culturais, axiologias, crenças e costumes, e o mundo que desliza rumo a outras práticas e situações, povoado de outros seres (extraordinários, sobrenaturais e fantásticos) que coabitam, influenciam e intervêm na matéria contada.

Tudo bem considerado, essa reiterada escolha pela prática ficcional que metaforiza o cotidiano, entremeada por temas e personagens fantásticos, deve-se a um diálogo infinito com vozes poéticas e sociais que formaram o acervo literário dos contadores aqui elencados, dado que muitos desses causos, mesmo que passem por atualizações, acentuações e contornos próprios, são parte da herança cultural dos contadores, em suas performances singulares, no contato estreito com outras concepções de mundo e valores artísticos, literários e culturais. O imaginário coletivo dessa população, conforma-se numa forma única de expressão da ficcionalidade, a que se chama de alteridade poética tapiramutense. Essa alteridade poética compõe-se de vozes infinitas, manifestadas nos contextos socioeconômicos, axiológicos, políticos e religiosos, intimamente ligadas aos interesses e estilos individuais dos poetas, no processo de construção de condutas e de sentidos que decorrem dos percursos enunciativos, em interação com o público, o que funciona como uma espécie de microcontexto das *performances* enunciativas.

Nesse sentido, objetiva-se, nesta seção, compartilhar as marcas encontradas nos enredos que compõem o *corpus* de 75 narrativas, contadas por 15 dos contadores participantes da pesquisa, como meio de exemplificar essa singular modalidade ficcional que funda e institui a alteridade poética tapiramutense. A princípio, nota-se que os causos do Lobisomem são o de maior recorrência, no total de 21 narrativas. O Lobisomem é, pois, uma lenda conhecida em todo o mundo, o enredo orbita em torno de um homem que, misteriosamente, nas noites de lua cheia, transforma-se em lobo e passa a aterrorizar pessoas e animais por onde passa. As histórias desse medonho personagem povoam o imaginário coletivo dos tapiramutenses, prescrevendo atitudes e influências nos modos de viver de muitos cidadãos, que batizam os filhos logo na primeira infância, tendo em vista uma

informação de conhecimento comum, que diz que o Lobisomem tem por hábito alimentar-se de crianças pagãs, não batizadas, como identificado no conto adiante:

(55) [...] E ele, a senhora qué sabê, esse bicho só aparece em noite de lua cheia!
 Diz o povo qui é lua cheia [...]
 Diz qui o Lobisomem gosta de cumê porco piqueno... né?!
 Porco piqueno, cachorro novo, criança pagão [olhares indicando suspense, fazendo a contagem pelos dedos].
 Tem qui batizá, senão ele come, pega e carrega, é por isso qui eu falo sempre aqui, tem uma muié aí, tem um minino pagão, o minino já tá graudim, caminhano [gestos indicando a estatura da criança, dedo indicador em riste, enfatizando a importância de seguir a orientação].
 E eu falo direto:
 – Batiza esse minino, rapaz, batiza esse minino. [modifica o tom de voz].
 – E ela nunca batizô!
 – Vô falá com o marido, vô até falá cum ele isso daí, pra tomá vergonha e batizá [sorrindo].
 – Porque o batismo, Deus dexô no mundo, pra nós todo se batizá e se protegê desses trem ruim.
 (O Lobisomem – Contador Seu Jorge)

Além disso, desenvolveu-se, entre os tapiramutenses, o hábito de evitar ao máximo, não passar nem perto de um espojador de jumentos³¹, local que, segundo a crença popular, é impregnado de energias negativas, vinculadas aos espíritos inferiores, almas penadas, monstros e bichos. Nem mesmo as plantas e as ervas nativas e abundantes na região nascem nesse espaço, ou, como diz o ditado popular *ninguém quer ficar do lado que o jegue se deita*.

É, justamente, nesse momento, seguindo uma série de rituais e orações, que os homens se transformam em lobisomem e para onde devem voltar antes do galo cantar, para desfazer o encanto, seguindo o mesmo ritual de transformação.

(56) Pra virá lobisomi, tem qui i se ispojá no ispojadô de jegue, eu acho qui é três veiz.
 Aí, vira a roupa aos avesso, vira a roupa aos avesso, conde acabá, fica ispojano dum lado pra ôto [gestos com as mãos].
 E isso tem algumas rezas pra dizê.
 E isso só acontece mais, nos dia de lua cheia.
 Tu guenta cum trem desse?!
 Oh, minino, eu vô até calá minha boca.
 (O Lobisomem e a mulher do xale – Nivaldo Lima)

(57) Olhe, minina, pra se tranformá no bicho, né?!, tem uma seri de simpatias, né?!, pra se torná.
 O lobisomi, quando ele vai virá lobisomi, ele vai lá no ispojadô do jegue... [pequena pausa].

³¹ Lugar em que os jegues se espojam, deitados no chão, rolando de um lado para o outro, como numa espécie de banho de terra.

Chega lá, ele vira a roupa aos avesso, diz uma reza braba, de São Cipriano, e vira lobisomi [girando as mãos].

É, tem qui dá umas palavra lá.

Aí, conde sai dali do ispojadô de jegue, já sai um lobisomi [levanta os braços para cima, com as mãos abertas].

Aí, ele começa a andá e atentá, né?!

Mais tem uma, viu?!

Quano dá mea noite, inhaté do galo cantá, ele tem qui vortá pra quele lugá e fazê as mesma coisa, senão fica lobisomi pra sempre, viu?!

Se ele num vim ali disvirá [movimenta as mãos em círculo].

Ele fica lobisomi a vida toda.

E o primero sinal... [pequena pausa].

De você vê uma pessoa qui virá lobisomi, pode oiá pras unha dele, as unha dos pé é toda quebrada, toda disgramada, os pé é fei, regaçado, os pé começa abri os dedo, assim, oh [mostra as mãos abertas].

É tudo incurujado, os pé, as mão.

Cê vê uma pessoa cum as mão tudo incurujado, assim, oh, e os pé, os dedo tudo torto, tudo quebrado, cê pode oiá qui é quem vira lobisomi.

Das mão, que quando ele vira lobisomi, ele fica de quato pé, aí, ele tem qui fazê força nas mão [tenta imitar os gestos do lobisomem com as mãos].

E, nos pé, os dedo das mão fica, assim, torto, oh [mostra os dedos tortos apoiados na mesa].

É...

(O Lobisomem – Contador Seu Dãozinho)

Nesses causos, aponta-se que, além da noite de lua cheia, institui-se outra temporalidade propícia ao aparecimento do lobisomem, especialmente, durante a Semana Santa – Quaresma. Nesse período, alguns dos contadores não nos concederam entrevistas, tendo em vista que disseram que aquele período era momento de recolhimento, oração e penitência. Por isso, não podiam contar histórias, para não desonrar os dias de deserto e sofrimento que Jesus passou no mundo.

(58) A mulé ia mais o marido pruma reza qui eles ia direto, a mulé ia e o marido.

Aí, nesse dia, Sexta-feira da Paxão, é tempos dele tá andano.

O lobisomi é, anda nessa passage, de quinta-feira.

Sexta da Paxão é dia de eles tá zanzano.

(O Lobisomem que queria comer o filho e a mãe defendeu com o xale – Contador Rosalvo Quatis)

(59) O lobisomi era passano na rua, qui nós morava, naquela rua qui é de Quita, ali, aqui, tudo era do véi Vardemá, aquilo ali era...

Aí, toda noite, ele passava, toda sexta-fera e, quando entrava a coresma, ainda era pior, mais, na coresma, qui o lobisomi passava, aí, tava aquele cachorrão proc, proc, proc, proc... [imitando o barulho do lobisomem].

Um cachorrão preto inorme, e o véi Vardemá pico lhe fogo, mas num pegô, não...

– Aí, ele desapareceu?

Aí, sumiu.

Ah, e outa, viu?!, o lobisomi come bosta de galinha, come cachorro novo, pega até o propri fii pra cumê, se for pagão [fala pausadamente].

(O Lobisomem e a mulher do xXale – Contador Nivaldo Lima)

(60) O lobisomi é o seguinte, ele, conde dá no tempo da coresma, ele gosta de sair, né?!
 Ele gosta de sair, no tempo da coresma [mudança no timbre de voz].
 Nem é bom contá esses caso nessa época, qui é pra num disrespeitá o sofrimento e as dor qui Jesus passô no mundo por nós.
 E ele sai atrás de cachorro novo, de minino qui num tá batizado, né?! Minino pagão.
 (O Lobisomem – Contador Seu Dãozinho)

Nota-se outro traço da alteridade poética tapiramutense, nos causos do Lobisomem, isto é, o local em que aparece, as casas de farinha, para comer os restos da farinha torrada que sobram acima do forno. Tal fato dialoga com as práticas agrícolas e econômicas da cidade, uma vez que existe o plantio de mandioca, mesmo que apenas para subsistência. Inclusive, em quase todas as pequenas propriedades rurais há uma casa de farinha. Verificam-se passagens dessa evidência nas alocações de alguns contadores:

(61) É puque ele, na casa de farinha, eu queria pegá ele [o lobisomem].
 Eu quiria, tinha, quiria pegá ele, era na casa de farinha, qui nós tinha, aí dento da baxa [grota] aculá imbaxo (embaixo). [levanta o braço para indicar onde ficava a localização da casa de farinha].
 É puque, veja bem, qui na hora qui o camarada sai da casa de farinha, ele [o Lobisomem]
 Vem lambê o pó da farinha, no forno, entendeu?!
 O lobisomi vem lambê o pó da farinha no forno [gesticulando com as mãos].
 E, aí, mais pai num dexava:
 – Rapaz, num faz isso que ele vai ti pegá.
 (O Lobisomem – Contador Seu Lionídio)

(62) Moço, ele come tudo porque é moço, o lobisomi come cachorro novo, come gato novo, pinto novo, tudo o qui ele achá na reta, ele come!
 Antigamente, ele zanzava na onde eu travaiva, na casa de farinha, ali, ni Macimino, nesses lugá, dessa muié qui eu tô dizeno, Isaura, a casa de farinha só era de madeira, assim, oh
 e tinha o lugar alto, assim, oh.
 Ele, de noite, vinha pra dento da casinha, abria o forno, o forno quente, chei de pó de farinha, amanhecia todo lambido!
 Qui ele lambia o forno tudin, de noite, aí, num dexe assim, não, aquele lugar!
 Aí, o povo mim dizia, eu num acreditava, não; tomém, nunca vi, né?!, eu via o movimento dele lá, bateno lá, mais eu nunca, eu num tinha medo, nem ligava, num dizia era nada, que ele mermo, né?! [trecho indefinido].
 Mas, a muié, ele vira gente, conde chegô nesse lugá, que ele entrô no mato, ele foi se aprontá, conde ele vortô de lá, vortô o bicho, já pra tomá o minino da muié.
 O bicho é cão, viu?!
 (O Lobisomem que queria comer o filho e a mãe defendeu com o xale – Contador Rosalvo Quatis)

(63) O lobisomi gosta é de casa de farinha, eles gosta de lamber o forno da casa de farinha, onde tem uma casa de farinha.
 O lobisomi, pode oiá qui ele vai pra casa de farinha, é!
 Ele vai pra casa de farinha.
 (O Lobisomem – Contador Seu Dãozinho)

No que se refere aos causos das botijas de dinheiro ou panelas de dinheiro, que são, também, frequentes no acervo dos poetas cartografados, com a ocorrência de 11 narrativas, evidencia-se a busca pelo tesouro das almas penadas e das assombrações que atravessam o mundo material. Esses enredos englobam dois eixos conflitivos. Por um lado, podem ser questões de ordem financeira, já que a alma em sofrimento aparece em sonho, pedindo ajuda para libertar-se do mundo e, para tanto, em segredo, a pessoa escolhida deve seguir as orientações da alma penada e desenterrar a botija que contém todas as economias – em dinheiro, moedas de ouro, joias e pedras preciosas, dentre outros materiais de valor, o que pode estar escondido entre paredes, num buraco no piso, no quintal, no terreiro da propriedade rural, ou embaixo de uma árvore. Por outro lado, algo que perpassa a ordem mística e religiosa, os rituais sagrados, os símbolos cristãos, visto que, ao aceitar a escolha, a pessoa terá de lidar com forças sobrenaturais e misteriosas que tentarão de todas as formas amedrontá-la para que a alma continue presa.

(64) A panela de dinheiro foi de
 eu tava dormino, de noite, e acordei e fiquei acordado, e o
 e uma luizinha azul
 foi em Itapetinga, foi Nova Esperança, Município de Itapetinga, de Nova Esperança pra cidade é de 72 quilômetros [gestos fisionômicos e olhares atentos aos espectadores].
 Eu tava dormino, de noite, e, aí, eu acordei, aí, teve uma luizinha azul dentro de casa, vai lá, vem cá, vai lá e vem cá... [com o braço para cima, com o dedo apontado para o teto].
 Meia parede, assim, oh, só via a luizinha [olhos fixos na parede de sua casa].
 Vai lá, vem cá, aí, depois, parô na porta do quarto,
 Aí, foi e impurrô a porta.
 Conde impurrô a porta, eu fiquei fantasiado, veno tudo, mais num tinha vontade de levantá nem nada.
 Aí, a alma chegô na minha bera [entona pausadamente cada ação].
 Toda de branco [contador levanta para mostrar como a alma estava].
 [...] Ia ser de noite,
 Medo, num tenho, eu rancava, tem qui ser de noite.
 E essas panela de dinheiro tinha muita riqueza, era diamante, ouro, mueda de ouro, mucha coisa mermo, viu?!
 Logo, o povo de antigamente [gestos com os braços em movimentos circulares].
 Custumava guardá dinheiro e interrá, apois num tinha esses negócio de banco, de conta, de popança e nem esse trem do celulá.

Agora, tem outra coisa, a pessoa qui arrancá tem qui i encima da reza, levá as vela benzida de água benta, um rosário e, no final, dexá três mueda no buraco.

Ah, sim, e, depois de arrancá o tesouro, tem qui i imbora pra outro canto, num podi morá ali mais não.

(A panela de dinheiro – Contador Seu Jorge)

(65) Diz qui é os mais véio qui ajuntava o dinheiro e, depois, vortava e interrava, conde um vinha aparecê alguém [gesticulando com as mãos].

E dizê o local tal como era. [tom de voz baixo].

Dizi qui tinha gente qui ia, né?!...

Isso é porque aqui, em Tapiramutá, num tinha banco...

Num tinha onde guardá dinheiro e as pessoa tinha dinheiro guardado, e as pessoa tinha mania de guardar dinheiro em casa.

Porque banco, talvez, em Mundo Novo [cidade vizinha], aqui, num tinha nessa época

E diz qui pra tirá a panela de dinheiro tem qui fazê um monte de coisa também, né?!.

– Diz qui aparece um monte de coisa ruim.

– Diz qui vêm uns atentado, uns bicho pra atentá a pessoa, né?! eu [falando pausadamente].

– Pra pudê aquela alma não se libertá.

Aí, tinha qui tê corage e fazê as coisa direito.

Agora, eu não ia, não!

Eu, conde eu era criança, Nádia, eu era muito medroso, tenho um medo [pequena pausa]. De difunto, né?!.

Conde o difunto, uma pessoa murria...

Ah! pra eu durmi, era um sacrifício [pequena pausa].

Num durmia, não.

(A panela de dinheiro – Contador Seu Manel da Santa Cruz)

Observam-se, nesses fragmentos, que uma das razões da recorrência em narrar os causos da botija de dinheiro se deve ao fato de, em tempos passados, as pessoas terem o hábito de guardar os bens valiosos, incluindo o dinheiro, em panelas de barro, como meio de protegê-los ou escondê-los. As agências bancárias, nas cidades do interior da Bahia, eram uma realidade distante. Inclusive, na cidade de Tapiramutá, a primeira agência do Banco do Estado da Bahia (Baneb) foi implementada apenas na década de 1980 e, ainda assim, conforme relatos orais, despertava muita desconfiança entre as pessoas da época.

Já os causos da *Caipora* ou *Caapora*, que significa habitante do mato, também conhecida pelos tapiramutenses como a Dona do Mato, Dona Maria, Dona Mariquinha ou Florzinha, tem origem numa lenda indígena, da etnia tupi-guarani, aparecendo em 18 *performances* enunciativas dos contadores tradicionais tapiramutenses. Trazem, pois, marcas da fauna e da flora local, por vezes, estabelecendo reflexões sobre as mudanças ocorridas no clima e no meio ambiente, sinalizações de como a vegetação foi desmatada para a agricultura e a pecuária, de

como os animais silvestres (tatus, onças, pacas e veados), antes tão abundantes, atualmente, encontram-se em progressiva diminuição.

Aponta-se, também, nessas histórias, que as fronteiras entre o fantástico e os acontecimentos do cotidiano são incertas, pois os conflitos constituem-se numa relação íntima com o contexto socioeconômico da cidade de Tapiramutá, dado que, nessas tramas, há o entrelace entre as atividades corriqueiras desenvolvidas por muitos cidadãos – as caçadas, uma prática de lazer e, em alguns casos, um meio de sobrevivência, uma forma de garantir alimento para as famílias – e a experiência com um ser sobrenatural – uma entidade que protege as matas e os animais das ações humanas. Muitas narrativas retratam essa perspectiva.

(66) E, antigamente, as pessoa caçava muito, assim, porque elas era a única forma de diversão qui tinha e, também, naquele tempo qui nós já passemos, tempo qui pra trabaia um dia pra comprá um quilo de carne das mais ruim... [pequena pausa].

Ou um quilo de fato, porque não tinha como cumê [movimentos com a cabeça].

Carne boa nessa época?!

Carne boa quem cumia era barão, era os rico!

Um leite?

Um leite pra pessoa tomá, um leite, um minino era obrigado pidi num curral uma pessoa [levanta o braço para cima].

Ou comprá, né?!, porque era difícil, quem tinha uma vaca de leite [mudança no tom de voz].

(A Caipora e o ferreiro – Contador Seu Dãozinho)

Entende-se, no trecho indicado, que, além do diálogo com os elementos socioeconômicos e culturais da cidade de Tapiramutá na poética cartografada, a *Dona do Mato* ganha contornos expressivos a partir dos olhares de enlace entre o local e o nacional, já que a *Caipora* conserva o padrão característico identificado em outros locais do Brasil: de um ser encantado, perversa, desdenhosa e malvada com os caçadores que não têm respeito com os animais e a floresta, com os que querem caçar e pescar de forma desmedida. Vale atentar, também, para o fato de a *Caipora* exercer uma função ligada à magia, ao encantamento, por meio de assombrosos uivos, assovios e gritos para afugentar os cachorros da caçada e desorientar os caçadores que, além de não abater nenhum animal, ficam perdidos nas matas, rodando em círculos, sempre voltando ao mesmo lugar, sem encontrar o caminho de saída, apavorados, mudando de comportamento ou até mesmo deixando de caçar, como se nota nos fragmentos do discurso do contador:

(67) Mais ele contou, mais ele num ouviu, não respeitô os sabê das coisa do mato, não, né?!, tá no mato lá... [mudança no tom de voz].

A Caipora chegou e bafou lá, de costa lá, esse homi ficô assombrado qui nem do lado de fora, num saiu no terrero, nem do lado de fora, num saiu. [movimentos com a cabeça].

– Nunca mais foi caçá...

Ô, foi nada...

(A Caipora – Contador Seu Miro)

(68) [...] Perdidos nós já ficô [pequeno silêncio], já acunteceu dela fazê a gente se perdê na mata, rodá, rodá no canto, rodá ni ôto [fazendo gestos com a mão rodando].

Ni ôto.

Conde tá pensano, conde tá pensano qui tá saino fora, tá vortano pro mermo lugá, ela é desse jeito! [movimentos de afirmação com a cabeça].

– Várias pessoa narra essa mesma questão, de qui fica perdido, e tem gente qui não consegue, depois de uns dois dia se encontrá.

É verdade [movimentos com a cabeça, de afirmação].

(Meu Encontro com a Caipora – Contador Seu Dãozinho)

(69) Aí, uma vez, o finado Arlindo mais o véio Vardemá, saiu pra caçá na mata do Pau de Pilão...

ERA MATA ALI, ERA MATA, ERA MATA, NUM ERA BRINQUEDO, NÃO!

DISTRUIRO TUDO! [entonação e timbre mudam, dando ênfase sobre como a mata era grande e conservada].

Aí, quano chegô lá...

Um cende o fogo, o outro cende

ajeita o lugá e tali...

Aí, o finado Arlindo foi e disse:

– Oh, tiu Verdí!

Aqui, hoje, num tem caçadô nium, não!

Quano pensô qui não, a Dona Mariquinha,

Dona Maria bateu lá: Pruuuuuuuu [modifica a voz, de modo a dar vida à personagem, e ri].

Chamano os cachorro...

Aí, os cachorro pensava qui era gente, ia, mais ela marrava, mas batia tanto nesses cachorro, qui faltava se cagá todo e, aí, na merma da hora, Arlindo tava perdido sem sabê onde andava, era Dona Maria.

Qui não é pra chamá ela de Caipora, é Dona Maria [gesticula com a mãos].

Se chamá de Caipora, fica pió, aí que Arlindo se pirdia à toa.

E VÉIO VARDEMÁ NUNCA SE PERDEU NO MATO [ênfase do contador].

e Arlindo era só chegá no Pau de Pilão, que se pirdia.

Ela tomô raiva de Arlindo.

Aí, Arlindo dizia:

– Ah, égua, se eu te visse pra eu te dá um tiro mermo na titela! [contador tenta imitar a voz do Arlindo, que era gago, e ri].

Aí, ela ainda mais endoidava, né?!

Dona Maria tem qui sê bem tratada!

Aí, depois, cum um tempo de 24 horas, ele foi chegano no normal... [faz gestos, girando o dedo indicador direito sobre a cabeça, como a indicar que a pessoa fica doida].

Qui a pessoa pirdida no mato fica doida, sem sabê.

(A Caipora – Contador Nivaldo Lima)

Para além desses traços comuns a outras regiões, observa-se que esse ser encantado recebe traços particulares: é do sexo feminino, diferente do que ocorre

em outras partes do Brasil, como na região Norte, onde essa personagem é masculina e recebe o nome de Curupira. Além disso, há diferenças na descrição física desse ser mítico, frequentemente uma anã, ardorosa fumante e muito mal-apeçoada, como verificado nos enredos do contador:

(70) É umas históra muito delicada [movimentos com a cabeça].

– E é bem coisas de encantando, né?!...

Mucha coisa!

Ela é dona do mato, qui protege os animal, as mata e até mermo as pessoa.

– Por isso qui num pode pescá, caçá todo dia...

Todo dia!

Tem qui ir no mato ou pescá, mais num é todo dia, tem qui tê respeito, nem toda hora é hora... [gesticulando com as mãos].

Ela não aceita você tá todo dia no mato, vai ino, vai ino, ela dá pra corrê atrás dos cachorro, gritá, chamá os cachorro, botá os cachorro prá acuá, batê nos cachorro.

Cê chega lá, num é nada!

Os cachorro tudo besta [gestos com as mãos, gestos fisionômicos].

É uma coisa qui só as pessoa qui caça é qui sabe.

(A Caipora e o ferreiro – Contador Seu Dãozinho)

(71) Eu fui uma vez caçá, lá, no mato, aí, conde eu cheguei lá, ela ficô lá da casa [aponta para a esposa presente].

E eu fui, de noite, caçá, lá no Saback [faz referência à fazenda da família Saback, na região da Volta Grande].

Aí, conde eu cheguei lá, no mato, aí, qui eu tava lá, aí, os cachorro sumiu, né?!]

Aí, conde eu dei fé, bateu na minhas costa [bate nas costas com a mão direta].

Um negóço bateu aqui, aí, eu oiei e nada.

Aí, eu disse:

– Meu Deus!

Me arrupiei todin, me arrupiei.

Lá na frente, conde eu disse:

– Meu Deus, o qui foi isso?

Vô prum canto, vô pra ôto [olhar de interrogação para a plateia].

Eu disse:

– Oh, eu vô mim imbora.

Conde eu chego lá na frente, e vai uma muiézinha dê tamaim [estica os braços, indicando o tamanho da mulher de estatura baixa].

Uma bichinha dê tamaim.

Aí... [pequena pausa].

Eu disse:

– Oxe!

Conde eu vi essa muié, essa muié e vem.

Aí, ela disse:

– O sinhô num tem fumo aí, não?!

Num tem fumo aí, não?! [tenta imitar a voz da mulher].

Eu disse:

– Tem!

Aqui, na capanga.

Antigamente, nós tudo andava cum fumo na capanga, pra botá pra ela né?!, aí, ela:

– Me dá um pedacin, aí!

Eu sou a Fulozina! [Tenta imitar a voz da Fulozina].

Aí, eu peguei o pedaço de fumo e botei lá, e ela pegô, na merma da hora, os cachorro apontaro o tatu, aí, peguei o tatu e fui pra casa, eu era bicho do mato.

– Agora, se o sinhô num deixasse o fumo, aí ficava perdido.

É, fica perdido, nós já cansemo de caçar lá, eu já cacei, i nos mato lá, e nós gritava o cachorro, e ela gritava lá, dento do mato, no mermo jeito qui a gente fazia, ela imitava, Fulozina, chamava Fulozina.

– E, aí, vocês num conseguia pegar nada?

Nesse dia não, não conseguia pegar nada.

(A Caipora na fazenda dos Saback – Contador Osércio Ramos)

Nessas passagens, as intencionalidades e sentidos abarcados na expressão que, comumente, os contadores usam para nomear a *Caipora* como *Dona do Mato*, *Dona Maria*, *Dona Mariquinha* evidenciam a escolha lexical do termo *Dona*, impregnada de aspectos axiológicos, vozes e olhares dos poetas tapiramutenses que atuam, diretamente, na manutenção das identidades sociais (individuais e/ou coletivas). Afinal, esse substantivo feminino é utilizado para se referir à dona de casa, o que, implicitamente, faz emergir a ideia, reproduzida e repassada ao longo de tantas gerações, de que a tarefa de cuidar da família, dos afazeres domésticos e dos filhos é, proeminentemente, um trabalho feminino.

Sob esse viés, a *Dona do Mato* é aquela que detém a propriedade das florestas e assume a roupagem de uma fiel e dedicada *Dona do Mato* ou de casa, que não mede esforços para defender e conservar o lar (o meio ambiente) e zelar pelos familiares (os animais), não permitindo excessos ou desrespeitos ao meio ambiente, uma espécie de ativista ambiental na contemporaneidade.

(72) [...] Ela é dona do mato.

Ela é a dona dos bicho,

Cê pode oiá qui cê vê nos vídeos, assim, né?!, coisa de televisão, coisa sempre, cê vê ela,

conde ela qué ir prum canto, ela carrega os bicho tudin, ela bota na frente as caça, as fera, tudin na frente, e vai [fala pausadamente, gestos com as mãos].

(Meu encontro com a Caipora – Contador Seu Dãozinho)

Além desses aspectos, os contadores tapiramutenses têm como traço da alteridade poética, desenvolvido nas narrativas da *Caipora*, a prescrição de ações, oferendas e simpatias, para se estabelecer uma relação de respeito com a personagem, a fim de que os caçadores consigam fazer as caçadas e obter bons resultados.

(73) A Caipora, essa daí, cumigo mermo já aconteceu.

Nóis ia pro mato caçá [pequeno silencio].

O qui o dia de quarta-feira, cê vai caçano, caçano, se cê virá um caçadô de todo dia [movimentando as mãos].

A Caipora vai lhe atrapalhá.

Cê vai chegá no mato uma hora, e os cachorro vai bestaiá, ela pega os cachorro, bate nos cachorro, no dia de quarta-feira, é os dia mais ruim qui tem pra ir pro mato caçá, é de noite, cê tá viciado, aí, i caçá, cê num pode [mudança no tom de voz, gestos faciais].

E todo dia e, na quarta-feira, principalmente.

E o segredo da Caipora é o seguinte, se cê vai pro mato, se cê vai pro mato caçá, e cê levá uma capinha de fumo e chegá lá, na cabeça do toco, cê, invés de botá [estica o braço] e dizê qui é pra ela, cê vai ali, escondido, vem, põe a capinha de fumo, aí, ela pega o fumo dela e deixa cê sussegado, deixa cê caçá à vontade. [gesticulando com as mãos].

(A caipora - Contador Osércio Ramos – Fazenda Burro Bom)

Outro tema recorrente nos causos são as narrativas de homens que detêm o poder de *invurtar*, presentes em 12 enredos. Trata-se de histórias cujas personagens são dotadas de poderes ocultos e místicos. De acordo com os poetas tapiramutenses, essas pessoas são preparadas, receberam ensinamentos para reproduzirem magias e encantamentos. Nota-se que esses poderes, comumente, são atrelados às orações, aos feitiços e às rezas de São Cipriano, cujo livro de magia tem uma série de instruções que, se praticadas fielmente, concedem aos executores o poder de se transformarem em objetos ou em animais, ou permitindo-lhes a invisibilidade, tendo os corpos salvos de qualquer tipo de lança, armas brancas ou de fogo.

(74) [...] E lá vai, lá vai, até qui, um dia, eu falei:

– Seu João, tira o homi daqui, qui o povo tão manjano dimais qui o homi tá aqui, dentro de casa [gestos faciais, olhos fixos no espectador].

Aí, um dia, saíro cum ele no carro, tava eu e ele lá.

E disse:

– Seu João, óia carro dos homi e vem, ali, oh, sisconde !

Ele:

– Qui nada, rapaz, dexa esses bandido passá .

Ele tinha essas reza braba, braba mermo, de São Suprian, e ainda tinha um muleto forte que carrega na capanga, né?!

Aí, o carro passô, cumo daqui, nessa casa, oh, atrás do homi [contador se levanta novamente para contar o caso].

– Num me pega!

Aí, oh, mermo assim, eu e ele.

Ele disse:

– Eles num tá veno nem eu e nem tu, aqui; qui nada, rapaz, dexa esses bandido passá.

Aí, passaro, o carro chei de pulícia, tudo, assim, oh, de rife, armado, assim, oh, sentado no [coloca os braços para cima].

Rudiado, assim, oh de pulícia [gesto com a mão indicando uma grande quantidade de policiais], tudo de rife, atrás dele, de João Bonifácio, e nós impé, aí, oh, de junto, cumo daqui, nessa rua, dessa carrera de casa, aí, oh, e os homi passava.

(O Cangaceiro José Bonifácio e o poder de *invurtar* – Contador Seu Jorge - Tapiramutá)

(75) [...] Aí, robaro a galinha, né?!, [comendo requeijão].

Foi Berguin, Luizín, e Coquin, aí, robaro a galinha, na casa, chamado Gilberto, aí, pegaro dispenaro a galinha, e tinha uma terra arada, qui era até de Noca, aí, chegaro, pegaro a galinha, dispenaro, foi lá no mei da terra, chega lá, um toco,

aí, os cara interraro as pena nos pé do toco, e o toco era Nezin, Nezin *invurtava*, conde foi no ôto dia, o dono da galinha tava doidio: [gestos faciais, mudança no timbre de voz].

– Eh, cumpade Nezin, mim robaro uma galinha, de noite, ninguém sabe quem foi.

Ele disse:

– Oxe, eu sei onde tá!

– Quem robô foi Luizín e Berguin e Coquin, travano nos meus pé.

Aí, foi batê lá, chegô lá.

– Cadê o toco?

Só tava as pena !

Mais sabia *invurtá*, o bicho era *invurtadô* qui era o diabo, também era preparado, viu?!, Nezin. [gestos com os braços].

Sabia as reza e os feitiçu de São Cipriano, ali era sabido demais!

(O homem que *invurtava* – Contador Osércio Ramos – Fazenda Burro Bom)

Vale lembrar que, em conformidade com o imaginário local, esses ensinamentos e saberes não podem ser compartilhados, para que não se percam os poderes adquiridos.

(76) [...] Mané Quirino, tomém, era preparado.

Mané Quirino só morreu matado, porque ele insinou as coisa dele a João Bonifácio e deu pato ao vaquero de Dinha, qui bala num furava Mané Quirino, não [pequenas pausas].

– Aí, quem qué dizê qui quem é preparado num pode insinar, não?!

Aí, ele preparô João Bonifácio, qui foi quem matô ele, ele insinô tudo qui sabia a João, aí, João vortô e matô ele, vira onça e come o dono, era bem assim.

Esse João Bonifácio, ele matô um pessoal ni Minas, deputado, questão de terra, e, aí, ficô aqui, iscondido.

Aí, foi pontá Mané Quirino, lá im Bititá, diz qui chegô lá, Mané Quirino, cum a maió confiança nele, qui era da pesada: tomém era matadô. [voz firme].

Aí, Mané Quirino insinô tudo qui sabia a ele, até a bolsa, a qui ele tinha dos apreparo dele.

Aí, pronto, foi a derradeira viagem qui ele deu, foi essa...

Aí, ficô Mané, o povo atrás de João Bonifácio pra pegá, mas já tava preparado qui Mané Quirino insinô [movimentos leves com a cabeça].

(Mané Quirino e João Bonifácio: os mistérios de *invurtar* – Contador Nivaldo Lima – Fazenda Boa Esperança)

Esses causos, além do mistério, trazem marcas históricas, culturais e identitárias do povo tapiramutense. Manoel Quirino e o seu filho de criação, João Bonifácio, eram valentes cangaceiros que circulavam e dominavam a região, ditando as próprias leis, no século passado, como curandeiros, pessoas conhecidas pelos contadores ou pelos parentes que praticavam rituais que combinavam elementos

mágicos e religiosos, além de usarem pequenos amuletos que continham orações de São Cipriano, entre outros objetos.

(77) [...] Conde foi um dia, de manhã cedim, e ele tava aqui, iscondido, aqui, na bananera [levanta o braço].

João, aí, conde foi de manhã cedim, e vem aquele homi, muntado nos cavalo. Aí, já morava, já, na bananera, aí, apiaro, cum poco, Cassimiro, lá pro lado do véi Vardemá [mudança no timbre de voz].

Tomaro café:

– Mais, Cassimiro!

– Até, tu?

– Veja, quantas mãe de famia e quantos fii piqueno ficô chorano, qui Mané Quirino matava!

– E, tu, ainda tá atrás dum homi qui matô Mané Quirino? [mudança no tom de voz, voz firme].

Ele disse:

– Véi Vardemá !

– Eu devo muitcho favor a esse povo!

– Eu num vim fazê nada pra ele, só vim vê onde era, as fazenda dos Leão [sobrenome de uma família de fazendeiros da região].

Aí, descero, chegô lá, ele era preparado, virô um boi, foi pro mei do valão e, aí, vortaro cum uma mão na frente, ôta atrás, mais num acharo não, até o ano passado tava vivo, no Pará, pra lá [levanta o braço para cima, muda o tom de voz].

Tava, esse homi era perigoso, esse Bonifácio era matadô, ele matô os dois deputados, em Minas, e vei cachotado, era perigoso, esse homi .

– E, conde a pessoa, assim, era preparado, *invurtava*, virava ni tudo o qui era coisa, *invurtava*, João Bonifácio virava uma moitha, virava um animal corqué, ninguém via.

(Mané Quirino e João Bonifácio: os mistérios de *Invurtar* – Contador Nivaldo Lima – Fazenda Boa Esperança)

Em síntese, em todos esses enredos, o cruzamento de olhares entre o local, o nacional e o universal é fecundo. Esse cruzamento se manifesta como princípio da dialogicidade com outras narrativas, já que os contadores tapiramutenses constroem sua ficção a partir dessa relação dialógica, incorporando tramas, personagens e centros de conflitos de imagens originárias, anotadas de outras literaturas. À sua maneira, exibem, pois, seus singulares modos de narrar, colorindo nuances, infundindo traços característicos, permeados por referências culturais e identitárias, enunciados encarnados em suas escolhas formais: na construção dos cenários, na composição dos personagens, no encadeamento entre os níveis narrativos e na exteriorização da visão, saberes, crenças e costumes, que transformam o fantástico e o cotidiano num todo que se embaralha e se entranha.

Considera-se que essa alteridade poética, esse modo ficcional singular dos poetas tapiramutenses oferece a oportunidade de partilhar conhecimentos, saberes e mundos outros, que despontam diante da imperativa necessidade de se

interrogarem e se confrontarem as margens que impõem linhas divisórias entre o fictício e o real, subvertendo-se as categorias e a lógica da verossimilhança.

Trata-se, inicialmente, das margens em que a ficção acolhe o mundo dos seres e das situações que estavam, anteriormente, nas beiradas: os acontecimentos insignificantes da existência cotidiana ou a brutalidade de um real que não se deixa incluir. (Rancière, 2021, p. 14)

Dessa maneira, é a partir desse fazer poético, num *modus operandi* único, dos causos que narram eventos fantásticos, que os contadores tapiramutenses fazem convergir em ficção o real, o imaginário, o fantástico, o vivido, consolidando-se uma metáfora da vida cotidiana. É sob esse indubitável modo de ficção que os poetas da voz partilham a realidade de um fantástico, fazendo do contato, da vivência, da experiência com o sobrenatural, do assombroso, do misterioso e do segredo peças constitutivas do seu tecer artístico.

Ao longo da pesquisa, evidenciaram-se como principal traço da alteridade poética dos contadores tradicionais tapiramutenses a relação dialógica como um processo de releitura, adaptação e ressignificação. Tal relação se manifesta na coautoria de narrativas mitológicas, lendárias e fabulosas, com personagens fantásticas, presentes, também, na literatura de vários outros países e/ou regiões brasileiras, possibilitando, na tessitura da palavra viva e na *performance* enunciativa, uma nova roupagem, uma nova perspectiva literária, deveras imbricada nestes contextos históricos, socioculturais e religiosos em que os poetas tapiramutenses se situam.

Confirma-se, assim, o que se assinalou anteriormente nas hipóteses. Isto é, essas narrativas, desenhadas entre o entrecruzamento do fantástico, do ficcional e das situações reais do cotidiano, aludem a contextos singulares do município, *lócus* da pesquisa – tal como revelado na Seção 1, Composição de lugar –, que tem como base socioeconômica a agricultura em pequena escala. Ali, grande parte da população dispõe de roças e plantios diversos (mandioca, feijão, café, hortaliças e banana) e, mais recentemente, a introdução do plantio de frutas cítricas (limão e laranja).

Além disso, no seu labor de domingo a domingo com a pecuária leiteira, descortina-se um cenário que se encontra assentado e ecoando nos enredos fantásticos cartografados, ora apresentados nos traços da ambiência, ora nos costumes e hábitos de matrizes ancestrais, encenados nas ações das personagens.

Tais costumes encontram-se pujantes e marcantes na cidade, inscrevendo-se nas práticas poéticas estudadas, conformando a importância da identidade tapiramutense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Permanecem indissociáveis das palavras que os dizem e dos olhares que os perscrutam e podem ser sinalizáveis socialmente como objetos que carregam consigo a marca dos sentidos de um dizer e de um ver, de mostrar como às maneiras de dizer correspondem formas de ver.

Jean-Jacques Courtine

O propósito desta pesquisa foi promover uma investigação sobre a performance enunciativa dos contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá, na Chapada Diamantina, no Estado da Bahia, por meio de uma análise da literatura produzida por esses atores culturais. As discussões erigiram-se com o objetivo de compreender por que os contadores tradicionais de histórias tapiramutenses escolhem, frequente e reiteradamente, a narração de enredos ficcionais, entendendo, ainda, como esse conjunto ficcional, compartilhado e repassado de geração em geração, se constitui em alteridades poéticas que refletem a vida social e as formas desses sujeitos atuarem e perceberem o mundo numa teia de saberes, conhecimentos e crenças *sui generis*.

Com isso, mediante um amplo manancial literário, composto por 277 narrativas, contadas por 22 contadores tradicionais de histórias, tomou-se como central a função subversiva que essa literatura, produzida por sujeitos enunciativos, histórica e socialmente situados, atua como um espaço de resistência, propício para a discussão das representações, identidades, territorialidades e mundos. Por isso, crê-se que este trabalho se desenvolveu e pode ser lido num panorama que defende e reivindica o lugar das poéticas orais, nos estudos literários e da linguagem, por meio das reflexões que se inscrevem sob bases epistêmicas que rompem e ultrapassam o conceito clássico e binarista, muitas vezes atribuído à literatura. Nessa perspectiva, adota o texto literário, para além do espelho do mundo e da representação, não mais como cópia, mas como apresentação de uma experiência capaz de promover um encontro com o pensamento que faz da palavra uma possibilidade de resistência, de existência múltipla, lugar de manifestação do pensamento e da expressividade.

Assim, antes de se aportarem os achados e se tecerem as considerações acerca deles, aponta-se para um *corpus* extremamente denso, assinalando-se que os resultados alcançados, a partir do recorte investigativo exposto, possibilitou a cartografia poética das narrativas ficcionais dos contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá-BA, a qual se desenha, não apenas como um registro da literatura da tradição oral daquela cidade, mas, antes de tudo, como um todo linguístico-discursivo e performático, encarnado nessa realidade viva e concreta, evidenciando visões de mundo daqueles atores culturais. Trata-se, assim, de uma literatura potente, formada por lugares axiológicos, por elementos da identidade coletiva, por traços e representações sociais (costumes, crenças, valores éticos e morais) e pela presença de vozes sociais, manifestadas nas dobras e nas rasuras dos enredos.

De igual modo, ao se entrever o *corpus*, nota-se que, nesses enredos, os enunciados são constituídos na alteridade, marcados ou não, posto que são compostos como conversas ao infinito, designando palavras que passam de boca em boca, de geração em geração, contadas por tantos outros sujeitos, em diferentes contextos, tempos e sob distintas intenções, acentuações e acabamentos, nas mais diversas situações comunicativas das esferas humanas. Por tal razão, notadamente, o repertório literário dos contadores tapiramutenses se concretiza numa diversidade de gêneros textuais e literários, numa complexa e rendada intergenericidade poética.

Outro ponto que merece ser registrado é o fato dessa literatura partir de conteúdos e temas, muitas vezes, de conhecimento universal ou nacional, como as lendas do lobisomem, da caipora e das botijas de dinheiro, mas que, num complexo processo de boca ao ouvido, como aspecto transgressor oriundo da imaginação, recebem atualizações, remoldam-se a partir de traços tanto da cultura regional quanto da cultura local, dos modos de ser, viver e ajuizar dos sertanejos e dos tapiramutenses. Tudo isso proporciona relevo e forma à alteridade poética dos contadores tradicionais de histórias cartografados, tendo em vista que nos possibilita pensar as diferenças e particularidades que constituem a literatura oral tapiramutense, não como marcas negativas ou imperfeições, mas como fagulhas criativas que reiteram o valor da diversidade, na construção do espaço literário, sempre aberto, democrático e pulsante, como lugar de resistência, local privilegiado, ocupado por sujeitos enunciativos que performam, frente aos regimes e às normas sociais. Essa performance é, então, capaz de revelar diferentes *interfaces* e diálogos

com as mais diversas áreas do conhecimento humano, longe de qualquer grade de dominação estrita.

Reafirma-se, assim, o quanto a poética tapiramutense é um lugar enunciativo polifônico, de interseção e com intercessores que se mobilizam. Por conseguinte, as narrativas dos poetas tapiramutenses ativam práticas enunciativas cujo entrelace e hibridização entre as linguagens oral, gestual, performática e poética refletem, refratam e reapresentam a vida e o mundo.

Há, portanto, indicadores que assinalam para o fato de que reverbera, nesta mostra literária, um conjunto de elementos verbais e não verbais, indispensáveis para a produção de sentidos. As narrativas cartografadas aqui constituem, pois, uma poética viva, produzida no face a face, por enunciados concretos, por unidades reais grafadas, impreterivelmente, no entremeio da linguagem com vozes, movimentos dos corpos, gestos fisionômicos, silêncios, tonalidades e ritmos. Todo esse conjunto de linguagens, no ato da criação estética dos contadores, é essencial para os movimentos interpretativos e de significação dos ouvintes.

Observa-se, ainda, que essas significações e leituras são mais potentes devido às peculiaridades que compõem o texto oral, posto que, no território da enunciação performática, abarca-se não apenas o dito, explicitamente, pelos contadores, mas toda uma intrincada teia de sentidos produzidos por elementos paralinguísticos. As linguagens dos gestos, das expressões faciais, do silêncio significativo, do riso, do grotesco, do não dito e do discurso não são só palavras. Gardner (1993, p. 40-41) admite que, além dos limites das formas verbais e do discurso sob qualquer modo, há uma forma séria de “autoexpressão do ser humano, desde o abraço e a carícia até a dança e a sinfonia”.

Além disso, a partir das marcas performáticas dos contadores, encontraram-se inscritos reflexos das condições sociais e históricas do povo de Tapiramutá (BA). Esse diálogo com a alteridade deu acesso às histórias de vida, dado que, quando falam de si, propõem recortes dos múltiplos *eus*, a partir, geralmente, de comparações entre o eu de hoje e os que foram outrora. No meio dessas malhas discursivas, ainda, o outro emerge de forma potente, ora sob a figura daqueles que foram os contemporâneos, ora sob a roupagem daqueles que os antecederam, sendo todos chamados e convocados para o diálogo. Compõem-se, assim, como partes fundantes da construção das identidades pessoais e subjetivas, evidenciando

que o diálogo com o outro se constrói, de tal modo, que se pode afirmar que o *eu* só existe na medida em que está relacionado a um *tu*, ou dito de outro modo: vários *eus* e vários *tus* aí se encontram em relação.

Nesse sentido, entende-se o modo como as princesas, os reis, os Joões borralheiros, as mulheres, os bobos, os aventureiros e os caçadores agem, resolvem os conflitos, relacionam-se com outras personagens e até mesmo com a maneira como os contadores percebem o mundo. Trata-se de imagens dialéticas de rememorações, instâncias constitutivas do comportamento e da relação do eu com o outro, formadas não só de sentidos físicos, mas de moldes de um conjunto de regras morais, valorativas, geradas por atos que sempre são concretizados em presença e cooperação com um outro, regidos por uma tríplice lógica, na qual se visualiza o mundo: eu-para-mim, eu-para-outro, outro-para-mim.

O modo de construção estética das personagens reverbera, assim, como prática discursiva que materializa uma ordem ficcional intimamente conectada à vida vivida, à existência concreta, marcando o enlace intenso entre a ficção e o cotidiano. Assinala-se que essa relação com o outro, esse diálogo, não se apresenta apenas de forma harmoniosa e convergente, visto que, muitas vezes, a relação é dissonante, adversativa e divergente. Convocar o outro para entrar em cena implica trazer seus julgamentos, seus valores, seus acentos valorativos e suas avaliações individuais, ou seja, é essencial considerar os contadores, a pesquisadora e a plateia. Necessariamente, aparecem aí a pluralidade ideológica, as múltiplas maneiras de ver e compreender o que é narrado e os mais diversos posicionamentos discursivos.

Portanto, considera-se a narrativa como um espaço de dialogismo e embate, um lugar por excelência democrático e heterovocal, capaz de abrigar as múltiplas vozes, pensamentos e axiologias. Sob esse viés, regido pelo estatuto da voz, explicitou-se, nessa poética, o embaralhamento das fronteiras ficcionais, fazendo-se notar uma espécie de similaridade entre o plano fantástico, alegórico, metafórico e o real da vida cotidiana, na qual se materializam as falas do narrador (autor-criador), das personagens e dos contadores. Tais falas são permeadas por discursos alheios, diretamente relacionados com o meio social dos poetas cartografados e dos seus antecessores. Constituem vozes que, por meio dos conflitos e das resoluções desenhados nas tramas discursivas, tornam-se um mecanismo revelador das

(des)ordens sociais, dado que, sobretudo, nas fábulas, nas lendas, nos contos e nos causos, esses enredos, de modo geral, remetem a aspectos comportamentais da sociedade, dos regimes e dos valores simbólicos expressos e que pautam a vida cotidiana. Em face do exposto, as diferentes vozes sociais que povoam o âmago dos enredos não tratam de discursos monológicos, mas de um campo fértil para as representações e misturas de atores e enunciações.

É no heterodiscurso e por meio dele que os contadores revelam suas leituras, seu imaginário e as axiologias consequentes, enfim, de suas concepções de mundo. Em enredos intencionalmente selecionados, há um espelhamento discursivo que ressoa, reflete e refrata semioticamente as múltiplas vozes que os circundam, inclusive, as vozes imemoriais dos ancestrais, como explicitado na análise de muitos contos. Esse coro de vozes é representativo nos causos que narram eventos fantásticos, especialmente, nas tramas em que seres encantados são constituidores de fatos e experiências sobrenaturais. Nesses enredos enunciados ora em primeira pessoa, ora em terceira pessoa, testemunham-se ocorrências próprias ou com pessoas conhecidas e muito próximas. O elemento fantástico surge aí, então, como uma necessidade, tanto na construção do conflito como na sua resolução.

Nesses lugares enunciativos, essas múltiplas vozes assinalam uma lógica e uma racionalidade próprias, que regem os modos de ser e de existir, as verdades e os enganos, as contradições e as certezas. Em suma, a organização sociocultural e filosófica compartilhada por muitos tapiramutenses faz emergir uma racionalidade que antevê e compreende a diversidade sociocultural e histórica, os pensamentos daquela sociedade em que os contadores estão inseridos.

Diante do exposto, além desses achados que incidem sobre os objetivos e validam as respectivas hipóteses da pesquisa, depreendem-se pistas que aludem às respostas aos porquês da recorrente escolha dos contadores tradicionais tapiramutenses por narrarem enredos fantásticos, cujas implicações conduzem a traços e práticas peculiares comuns ao universo sertanejo da arte de narrar, conforme o que se evidencia nas considerações a seguir.

- É clara a manifestação artística de uma memória cultural que permeia a vida de boa parte da população da cidade de Tapiramutá – Bahia, um esboço daquela sociedade e do seu imaginário. Essa reiterada escolha reflete uma poética coletiva dos quadros morais e éticos revestidos de

aspectos lendários, mitológicos, religiosos e encantatórios, quando diferentes vozes sociais são reproduzidas e atualizadas. Essa frequência por enunciar enredos fantásticos se deve ao anseio dos contadores por re-significar o mundo que os cerca, não apenas de modo isolado e individualizado, mas na polifonia e na heterodiscursividade de muitos outros sujeitos, mesmo porque o fazer artístico narrativo sucede a partir da dialogicidade rizomática, nas conversas infinitas com enredos e vozes de inúmeros outros contadores de quem herdaram esse ofício encantatório, perfazendo uma prática artística ancestral de dar sentido ao mundo.

- A recorrência dos contos de ensinamento, a propósito de reinos encantados e religiosos, aponta para o fato de que tal preferência advém do poder da linguagem literária de extrapolar as margens e as fronteiras dos sentidos literais, meramente denotativos dos enredos, atuando como pontes que, na transcendência da linguagem, desvelam mensagens simbólicas e educativas, princípios morais, sentimentos, interpretações e lições de vida, próprias da forma como os contadores constroem os conflitos, as personagens, os cenários, as ambiências e os desfechos. A intencionalidade é fazer com que seus ouvintes, ao entrarem nesses mundos ficcionais fantásticos, se identifiquem, reflitam, ampliem, transformem e possam enriquecer suas experiências de vida.
- Essa opção possibilita, ainda, que os contadores mostrem também o *eu* de homens e mulheres na sua concretude cotidiana, numa relação de continuada interação com outro, no fazer diário, sob diferentes horizontes enunciativos. Revelam-se, portanto, nas tramas dos discursos, as múltiplas facetas do ser humano: qualidades, mazelas, virtudes e imperfeições. Realçam-se, assim, elementos da identidade cultural daquele povo, registrados em enredos que narram a história do lugar onde vivem, com seus antepassados e seus próprios sentidos de pertença, as posições sociais ocupadas pelos indivíduos, seus modos de vestir e de se alimentar, suas manifestações religiosas, suas festividades, seus rituais e suas crenças religiosas.

- Essas escolhas expressam, também, interpretações, respostas e significações aos eventos e às situações da vida cotidiana que desvelam posições axiológicas, modos de ler, observar, conceber e agir no mundo, dos contadores e do corpo social em que estão inseridos. Evidenciam-se, conseqüentemente, interpretações de si e da coletividade, das verdades (in)visíveis, reais e desejadas, e a significação da existência em produções alegóricas, metafóricas e performáticas.
- Engendram-se, não raro, situações, horizontes espaciais comuns aos falantes daquele território, partindo de situações, fatos e crenças, axiologias partilhadas pelos participantes das enunciações performáticas (contadores e plateia), apontando para conhecimentos compartilhados.
- O fantástico, os seres extraordinários e o encantamento são fatos culturais e antropológicos que estão, diretamente imbricados às condições e aos contextos socioeconômicos, geográficos, históricos e religiosos dos contadores, os quais conduzem ao entendimento do fictício e do real como confluentes e não como antagônicos.

Em síntese, as *performances* enunciativas dos contadores tapiramutenses além de nos apontarem para práticas sertanejas de narração, configuram-se como:

- Modulações entre a estrutura simbólica e a experiência cotidiana.
- Lugares polifônicos habitados, concomitantemente, por denúncias sociais, sonhos, medos, crenças, sentimentos, afetividades, simbologias etc.
- Ambientes de reminiscências. e meios, não apenas para materializar a textualidade das poéticas orais, mas como lugar instaurador de trocas de saberes, visões de mundo, de reconfiguração de ordens filosóficas, sociais, éticas e afetivas.
- Lugares que rasuram a ordem do real x ficcional, verdadeiro x falso, tornando-se espaço amplificador de uma antropologia especulativa, visto que os elementos sociais, o cotidiano de lutas e lidas no ambiente rural, os elementos da fauna e da flora, as crenças religiosas e as divindades estão em constante interlocução com os enredos fantásticos que os contadores enunciam.

Por fim, destaca-se, neste estudo, como essa literatura da tradição oral nunca se descola do mundo real. Essa forma de criação estética e cultural, materializada

na voz do contador tradicional de histórias, coloca em cena imaginários, sistemas de pensamento, saberes e valores do mundo em que vivem, de forma a contextualizar realidades sociais diversas. Convocam-se, assim, leitores, espectadores e ouvintes das contações de histórias a se engajarem e a refletirem sobre uma diversidade de temas e questões que colocam em pauta histórias, destinos, sentimentos, emoções e situações pessoais e/ou coletivas.

De modo geral, espera-se que este trabalho permita a valorização dos saberes e das poéticas orais provenientes de outras literaturas minorizadas, vozes, atuações, subjetividades e espaços colocados à margem da sociedade letrada. Deseja-se que, com essas discussões, tenha-se contribuído para o fortalecimento da cultura local e produzido saberes na academia, viabilizando, de algum modo, o questionamento e o descentramento do cânone literário e o reconhecimento dos saberes, representações, crenças e costumes que revestem os enredos dos poetas orais, mais especificamente, os tapiramutenses. De maneira análoga, que se tenha contribuído com discussões que deem visibilidade à figura e à poética dos contadores tradicionais de histórias, na subjetividade linguística e sociocultural dialógica, nos mais diversos espaços socioculturais e escolares, de forma que essas sociedades tenham suas vozes, suas performances e suas poéticas ecoadas, consideradas, respeitadas e difundidas, em razão de sua imensa riqueza pedagógica e cultural.

REFERÊNCIAS

- ACHARD, P. Memória e produção discursiva do sentido. In: ACHARD, P. *et al.* (Orgs.) **Papel da memória**. Trad. J. H. Nunes Campinas: Pontes, 1999. Cap. 1. p.11-21. Título original: Rôle de la Mémoire: Histoire et Linguistique.
- ALCOFORADO, D. F. X. Cascudo: o erudito no popular. **Boitató – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**, v. 3, p. 73-82, 2008a.
- ALCOFORADO, D. F. X. Problemas e questões da pesquisa em Literatura Oral. **Boitató – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**, v. 3, p. 67-72, 2008b.
- ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen Produção, 2019. 264p.
- ARAÚJO, A. L. de. A ficção como antropologia especulativa: uma leitura de El entenado, de Juan José Saer. **Revista das Letras**, v. 62, n. 1, p. 11-22, 2022.
- ARAÚJO, A. L. de; BOËCHAT, M. G. O ser da linguagem: aproximações entre a Linguística e a Literatura. In: CAIADO, R.; BARROS, I.; BEZERRA, B. (Orgs.). **Linguagem e interdisciplinaridade: diferentes gestos de interpretação**. São Paulo: Pá de Palavra, 2019. Cap. 5. p.231-50.
- ARAÚJO, J. **Constelação de Gêneros**: a construção de um conceito. São Paulo: Parábola, 2021. 120p.
- ARAÚJO, L. F. S. de *et. al.* Diário de pesquisa e suas potencialidades na pesquisa qualitativa em saúde. **Revista Brasileira Pesquisa Saúde**, v. 15, n.3, p. 53-61, 2013.
- ARAÚJO, N. B. A intergenericidade poética em contos da tradição oral. **Boitató** (on line), v. 17, n. 34, 2022. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/47405> Acesso em: 24 jan. 2024.
- ARAÚJO, N. B. **É do jeito da gente que vou contar!** As narrativas orais: da comunidade às práticas educativas escolares. 2016. 132f. (Dissertação) - Mestrado em Educação e Diversidade, Universidade do Estado da Bahia, Jacobina-BA. 2016.
- ARAÚJO, N. B.; ARAÚJO, A. L. de. A heterodiscursividade em narrativas fantásticas da tradição oral. **Bakhtiniana**, v. 18, n. 1, p. 87-111, jan./março 2023.
- ARAÚJO, N. B.; NEVES, A. V. G. das; FERRAZ, R. C. S. C. Um estudo de caso sobre os agrupamentos de gêneros e relações intergenéricas em: *Reinações de Narizinho de Monteiro Lobato e nas narrativas da tradição oral*. **Brazilian Journal of Development** (on line), v. 8, n. 6, 2022. Disponível em: <https://scholar.archive.org/work/d2dbruic7nfwbio5y25srtbhpy/access/wayback/https://brazilianjournals.com/index.php/BRJD/article/download/49624/pdf> Acesso em: 24 jan. 2024.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. E. de Souza. 5 ed. São Paulo: Ars Poética, 1993. 159p. Título original: Poétique.

ASSIS, M. de. **Obra completa**. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p.639.

BAGNO, M. **Gramática pedagógica do português brasileiro**. São Paulo: Parábola, 2011. 1059p.

BAKHTIN, M. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Y. F. Vieira. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2010. 419p. Título original: *Бахтин. Собрание сочинений*.

BAKHTIN, M. **A teoria do romance I: a estilística**. Trad. P. Bezerra. São Paulo: 34, 2015. 256p. Título Original: Teória romana: slovo v romance.

BAKHTIN, M. **Arte e Responsabilidade**. Estética da Criação Verbal. Trad. P. Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 476p. Título original: Estetika Sloviésnova Tvórtchestva.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. P. Bezerra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2020. 476p. Título original: Estetika Sloviésnova Tvórtchestva.

BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Trad. P. Bezerra. São Paulo: 34, 2017a. 104p. Título original: Estetika Sloviésnova rtchestva.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. P. Bezerra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 261-306. Título original: Estetika Sloviésnova Tvórtchestva.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad. C. A. Faraco e V. Miotello. 3 ed. São Carlos: Pedro & João, 2017b. 160p. Título original: K filosofii postupka.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. P. Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018. 341p. Título original: Problémi poétiki Dostoiévskovo.

BAKHTIN, M. **O autor e a personagem na atividade estética**. Tradução, Pós-fácio e notas P. Bezerra. Notas da edição russa Sergei Botcharov. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2023. 312p.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: a estilística**. Trad. P. Bezerra. São Paulo: 34, 2015. 256p.

BARBOSA, J. A. **A biblioteca imaginária**. 2 ed. São Paulo: Ateliê, 1996. 298p.

BATANY, J. Escrito/oral. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Trad. H. Franco Júnior. Bauru: EDUSC, 2006. Vol. 1. p. 383-95. Título original: Dictionnaire Raisonné De l'occident Médiéval

BATISTA, G. **Entre causos e contos: gêneros discursivos da tradição oral numa perspectiva transversal para trabalhar a oralidade, a escrita e a construção da subjetividade na interface entre a escola e a cultura popular**. 2007. 213f. (Dissertação) – Mestrado em Linguística Aplicada, Universidade de Taubaté. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unitau.br/jspui/handle/20.500.11874/1633> Acesso em: 13 dez. 2023.

BARTHES, R. **A Aula**. Trad. L. Perrone-Moisés. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1989. 112. Título Original: Leçon: Leçon Inaugurale de la Chaire de Sémiologie Littéraire du Collège de France, prononcée le 7 de janvier 1977.

BARTHES, R. Linguística e literatura. In: BARTHES, R. et al. **Linguística e Literatura**. Lisboa: 70, 1968. Cap. 1, p. 9-16.

BELLINE, A. H. C.; ALMEIDA, J. L. de; CARVALHO, M. A. V. de. Vozes femininas? **Revista Via Atlântica**, n. 2, p. 41-57, 21 jun. 1999.

BENJAMIN, W. O Narrador. In: **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Trad. S. P. Rouanet. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. Cap. 14. p.197-221. Título original: Auswahi in Drei Baenden.

BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral**. Vol. 2. Trad. M. da G. Novak e L. Neri. Campinas: Pontes: 1989. 386p. Título original: Problemes de linguistique Générale.

BERND, Z. **Literatura e Identidade Nacional**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992. Síntese Universitária número 36.

BLANCHOT, M. **A conversa infinita: a ausência de livro**. Trad. J. Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. 216p. Título original: L'Entretien Infini.

BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Trad. A. M. Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 330 p. Título original: La Part Du Feu.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 304 p. Título original: L'Espace Littéraire.

BLANCHOT, M. **O livro por vir**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 386p. Título original: Le Livre à Venir.

BOGATYRIOV, P.; JAKOBSON, R. O folclore como forma específica da arte. In: BERNARDINI, A.; FERREIRA, J. P. (Orgs.). **Mitopoéticas: da Rússia às Américas**. São Paulo: Humanitas, 2006. Cap. 2. p. 29-44.

BOTCHAROV, S. À propos d'une conversation et autor d'elle (extraits). In: DEPRETTO, C. **L'héritage de Bakhtine**. Bordeaux: Presse Universitaire de Bordeaux, 1997. p. 180-204.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Trad. F. Tomaz. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002, 311p. Título original: Le Pouvoir symbolique.

BRAIT, B. Análise e Teoria do Discurso. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos chave**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006. Cap. 1, p. 9-31.

BRAIT, B. Perspectiva dialógica. In: BRAIT, B. (Org.). **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012. Cap. p. 9-29.

BRANDÃO, J. L. Oralidade, escrita e literatura. Havelock e os gregos. In: VIDAL, A. J. (Coord.). **Literatura e Sociedade**. São Paulo: USP, 1997. Resenha 1. p. 222-31

BRAYNER, N. G. **Patrimônio cultural imaterial**: para saber mais. 3 ed. Brasília: IPHAN, 2007. 159p.

BUSSATTO, C. **A Arte de Contar Histórias no século XXI**. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006. 152p.

CÂMARA, R. P. **Os causos**: uma poética pantaneira. 2007. 586 f. (Tesis) – Doctorado en Humanidades, Facultad de Filosofía y Letras, Universidade Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2007. Disponível em: <https://www.tdx.cat/handle/10803/5293> Acesso em: 13 dez. 2023.

CÂNDIDO, A. **Vários escritos**. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2011. 191p.

CÂNDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades. 2001. 376p.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ediouro. 1972. 756p.

CASCUDO, L. C. **Literatura oral no Brasil**. 3 ed. São Paulo: EDUSP, 2006. 488p.

CASTELLO, J. A. **A Literatura Brasileira**: origens e unidade (1500- 1960). Vol. I. São Paulo: EDUSP, 2004. 464p.

CASTILHO, A. de. **Nova Gramática do Português Brasileiro**. São Paulo: Contexto. 2010. 768p.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad. E. F. Alves. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2001. Título original: L'invention du quotidien.

CINTRA, M. R. **A expressão verbal da futuridade no gênero notícia radiojornalística**. 2011. 225f. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/795570> Acesso em: 13 dez. 2023.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trans. C. P. B. Mourão e C. F. Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010. 292p. Título Original: Le démon de la théorie: Littérature et sens commun.

COSTA, S. R. **Dicionário de gêneros textuais**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 208p.

COUTINHO, A. Prefácio à edição brasileira: a crítica da ficção. In: SCHOLLES, R.; KELLOGG, R. **A natureza da narrativa**. Trad. G. Meyer. São Paulo: McGraw-Hill, 1977. p. XIII.

COURTINE, J. J. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Trad. F. Morás. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2013. 176p. Título Original: Déchiffer Le corps: penser avec Foucault.

COUTO, M. **A varanda do frangipani**. São Paulo: Cia. Letras, 2007. 152p.

DELEUZE, G. **Conversações**. Trad. P. P. Pelbart. 3 ed. Rio de Janeiro: 34, 2017. 240p. Título original: Pourparlers.

DELEUZE, G. **A dobra, Leibniz e o barroco**. 2 ed. Trad. L. B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2000. 94p. Título original: Mille plateaux - capitalisme et schizophrénie.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Trad. A. L. de Oliveira, A. Guerra Neto e C. P. Costa. Vol. 1. 2 ed. São Paulo: 34, 2011. 96p. Título original: Mille Plateaux. DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. 2 ed. São Paulo: 34, 2006. 208p. Título original: Critique et clinique.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Rio de Janeiro: 34, 1996. 110p. Título original: Mille plateaux - capitalisme et schizophrénie.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5 Rio de Janeiro: 34, 1997. 94p. Título original: Mille plateaux - capitalisme et schizophrénie.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. Trad. E. A. R. São Paulo: Escuta, 1998. 184p. Título original: Dialogue.

DEMO, P. **Metodologia científica em ciências sociais**. 3 ed. São Paulo: Atlas, 1995. 296p.

DENZIN, N.; LINCOLN, Y. **O Planejamento da pesquisa qualitativa**: teorias e abordagens. Trad. S. R. Netz. 2 ed. Porto Alegre: ArtMed, 2006. 432p. Título original: The landscape of qualitative research: theories and issues.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Trad. M. B. Marquez, N. da Silva, P. L. Lopes e P. de Carvalho. Trad. M. B. Marques, N. da Silva, P. L. Lopes e P. de Carvalho. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 438p. Título original: L'écriture Et La Difference.

DERRIDA, J. **Essa estranha instituição chamada literatura**: entrevista com Jacques Derrida. Trad. M. D. Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014. 118p. Título original: This Strange Institution Called Literature.

DUBOIS, J. *et al.* **Dicionário de linguística**. Trad. F. Pessoa *et al.* 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1981. 624p. Título original: Dictionnaire de linguistique.

DION, S. A lenda urbana: um gênero narrativo de grande mobilidade cultural. **Boitatá** (on line), n. 6, ago-/dez. 2008. Disponível em: <https://repositorio.furg.br/handle/1/8012> Acesso em: 26 jan. 2024.

ECO, U. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. H. Feist. São Paulo: Cia. Letras, 1994. 160p. título original: Six walks in the fiction woods

FARACO, C. A. **Linguística histórica**. São Paulo: Ática, 1991. 214p.

FARES, J. A., RODRIGUES, V. N. R. Memória de uma cidade amazônica: Belém poética no século XX. **Revista Sentidos da Cultura**, v. 3, p. 1-127, 2017 .

FERNANDES, F. A. G. Apresentação. In: FERNANDES, F. A. G. (Org.). **Oralidade e Literatura**: manifestações e abordagens no Brasil Londrina: EDUEL, 2003. p. 11-2.

FERNANDES, F. A. G. **A voz e o sentido**: poesia oral em sincronia. São Paulo: UNESP, 2007. 409p.

FERNANDES, F. A. G. **Entre histórias e tererés**: o ouvir da literatura pantaneira. São Paulo: UNESP, 2002. 376.

FERNANDES, F. A. G. **O atributo da voz**: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e a abordagem cartográfica. **Revista Da Anpoll** (on line), v. 1, n. 33, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.18309/anp.v1i33.633> Acesso em: 18 dez. 2023.

FERREIRA, D.; AVELINO, F. Entre o real e o sobrenatural: múltiplas faces das narrativas fantásticas In: FERREIRA, D.; AVELINO, F. (Orgs.). **Narrativas Oraís fantásticas**: metáforas da vida social. v. 1 Belo Horizonte: Diálogos, 2022. p. 29-46.

FERREIRA, J. P. **Depoimento sobre Cartografias** (gravado em DVD). São Paulo, 2007. Duração: 22'9".

FINNEGAN, R. **Oral poetry**: its nature, significance and social context. Cambridge: Cambridge University, 1977. 324p.

FLORES, V. do N. Notas de uma leitura do antropológico no Curso de linguística geral. In: FARACO, C. A. **O efeito Saussure**: cem anos do curso de Linguística geral. São Paulo: Parábola, 2016. Cap. 3. p.73-89.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Trad. S. T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 422p. Título original: Les Mots Et Les Choses: Une Archéologie des Sciences Humaines.

FOUCAULT, M. Linguagem ao Infinito. In: **Estética**: literatura, música e cinema. Ditos e escritos. Vol. 3. Trad. I. A. D. Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, M. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, R. **Foucault a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p.137-74.

GENTILI, B. **La Metrica dei Greci**. Messina - Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1952. 256p.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. Trad. F. Carotti 2 ed. São Paulo: Cia. Letras, 2012. 281p. Título Original: *Mitti emblemi spie*: morfologia e Storia.

GONÇALVES, E. P. **Iniciação à pesquisa científica**. Campinas: Alínea, 2001. 101p.

GONÇALVES, S. C. L.; TENANI, L. E. Problemas teórico-metodológicos na elaboração de um sistema de transcrição de dados interacionais: o caso do projeto ALIP (Amostra Linguística do Interior Paulista). **Revista Gragoatá**, n. 25, p. 165-83, 2008.

GRAEFF, N. **Os ritmos da roda**: tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015. 164p.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1996. 440p.

GUERREIRO, M. V. Literatura Popular: em torno de um conceito. **Actes du colloque de Litterature oral e traditionnelle populaire**. Paris, 20 e 22 nov. 1986. Fondation Calouste Gulbenkian: Paris, 1986.

HALL, S. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Trad. T. T. da Silva e G. L. Louro. São Paulo: DP&A, 2006. 64p. Título original: *The question of cultural identity*.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trans. A. La G. Resende, A. C. Escosteguy, C. A. F. e R. S. Amaral. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 480p. Título original: *Foundations of Cultural Studies & Identity and Diaspora*.

HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Trad. T. T. da Silva. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 2000. Cap. 3. p.103-33. Título original: *Concepts of identity and difference*.

HAMPÂTÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Editor). **História geral da África I**: metodologia e pré-história da África. Trad. E. R. dos R. Falcão. Brasília: UNESCO, 2010. Cap. 8. p. 167-213. Título original: *General History of Africa, I: Methodology and African Prehistory*

HERSKOVITS, M. **Antropologia cultural**: o homem e seu trabalho. Trad. R. Ramassote. São Paulo: Mestre Jou, 1963. 840p. Título original: *Man and his works: the science of cultural anthropology*,

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2922p.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Demográfico 2023**. Rio de Janeiro: IBGE, 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Dados sobre a Agropecuária**. Censo 2006. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/economicas/agricultura-e-pecuaria/9827-censo-agropecuaria.html> Acesso em: 15 dez. 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Morro do Chapéu**. Censo 2022a. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/morro-do-chapeu/historico> Acesso em: 15 dez. 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Panorama da cidade de Tapiramutá**. Censo 2022b. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/tapiramuta/panorama> Acesso em: 15 dez. 2023.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trans. I. Blikstein e J. P. Paes. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 1974. Capítulo 7. p.118-62. Título original: Sound and Meaning.

JAKOBSON, R.; POMORSKA, K. **Diálogos**. Trans. E. A. Kossovitch São Paulo: Cultrix, 1985. 175p. Título original: Dialogues.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (Org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001. Cap. 1. p. 1- 21.

JORNAL DA CHAPADA. **Festa Junina em Tapiramuta**. 06 jun. 2016. Disponível em <https://jornaldachapada.com.br/2016/06/06/chapada-festa-junina-em-tapiramuta-sera-realizada-por-moradores/> Acesso em: 14 dez. 2023.

KLEIN, I. Tramar mundos ficcionais: la ficción entre la teoria y la práctica de la escritura. **Revista LUTHOR**, n. 21, p. 69-77, 2014.

KOTHE, F. R. **O herói**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1987. 96p.

KRISTEVA, J. **História da linguagem**. Trad. M. Barahona. Lisboa: 70, 1969. 334p. Título original: Le Langage, Cet Inconnu.

LA BANCA, R. J. **Tapiramutá (Ex- Espera D"Anta)**: Sua história. Secretária Municipal de Cultura de Tapiramutá: Tapiramutá, 1992.

LARROSA, J. Sobre a lição. In: LARROSA, J. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Trad. A. Veiga-Neto, C. Antunes e F. Scheibe 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. Cap. 3. p. 139-46. Título original: Pedagogía profana: estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación

LEITE, L. C. M. **Invasão da catedral**: literatura e ensino em debate. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. 204p.

LE GOFF, J. **História e memória**. 4 ed. Trad. B. Leitão. Campinas: UNICAMP, 1996. 248p. Título Original: Storia e Memoria

LIMA, N. C. de. **Narrativas orais**: uma poética da vida social. Brasília: UNB, 2003. 226p.

LOBATO, L. M. P. **Sintaxe gerativa do português**: da teoria padrão à teoria da regência e ligação. Belo Horizonte: Vigília, 1986. 588p.

LÜDKE, M.; ANDRÉ, M. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. 2 ed. São Paulo: EPU, 1986. 128p.

LYONS, J. **Introdução à linguística teórica**. Trad. R. V. Mattos e Silva e H. Pimentel. 21 ed. São Paulo: Nacional, 1979. 545p. Título original: Introducción En La Linguística Teórica.

MACHADO, I. Imagens da linguagem da oralidade viva à oralidade escrita no texto. **Revista Kalíope**, v. 2, n. 3, p.103-27, 2006.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. **Revista FAMECOS**, n.15, p. 74-82, 2001.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia. Trad. A. P. Carr e L. Cardieri. São Paulo: Abril Cultural, 1976. 672p. Título Original: Argonauts of the Western Pacific.

MARCHEZAN, L. G. A leitura da literatura e os dias. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 16, p. 11-24, 2010.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONISIO, Â. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Orgs). **Gêneros textuais e ensino**. 5 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. Cap. 1. p. 19-36.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 256p.

MATOS, G. A.; SORSY, I. **O ofício do contador de histórias**: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013. 216p.

MEDEIROS, V. L. C.; PINHO, L. S. do. Oralidade e Poéticas Andinas. **Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**, n. 10, p. 103-8, 2010.

MEDINA, C. **A arte de tecer o presente, narrativa e editor cotidiano**. São Paulo: Summus.152p.

MINISTÉRIO DA SAÚDE (MS). Conselho Nacional de Saúde (CNS). **Resolução do nº 466**, de 12 de dezembro de 2012, **aprova as seguintes diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos**. Publicada no Diário Oficial da União (DOU) em 13 de junho de 2013. Disponível em: <https://conselho.saude.gov.br/resolucoes/2012/Reso466.pdf> Acesso em: 19 jan. 2024.

NEVES, M. H. de M. **A gramática: história, teoria e análise, ensino**. São Paulo: UNESP, 2002. 288p.

NEVES, M. H. de M. A teoria linguística em Aristóteles. **Revista Alfa**, n. 25, p. 57-67, 1981.

NEVES, S. A. **O rádio como agente de letramento literário de crianças: um estudo sobre o programa radiofônico Encontro com Tia Leninha, da Rádio Nacional da Amazônia (1979-1999)**. 2018. 214f. (Dissertação) – Mestrado em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B9UN2B> Acesso em: 13 dez. 2023.

NIMUENDAJÚ, C. **Mapa etno-histórico do Brasil e regiões adjacentes** Brasília, DF: IPHAN, IBGE, 2017. 125p.

NOHT, W. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce**. Trad. M. Guasco. 4 ed. São Paulo: Annablume, 1995. 150p. Título Original: Panorama der Semiotik: von Platon bis Peirce

OLIVEIRA, C. J. D. de. **A formação da Literatura de Cordel brasileira**. 2012. 381f. (Tese) - Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, Faculdade de Filologia, Universidade de Santiago de Compostela (USC), 2012. Disponível em: <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/5083> Acesso em: 25 jan. 2024.

OLIVEIRA, N. de; CASQUEIRO, A. S. Ritos da comensalidade festiva na Bahia. In: FREITAS, M. do C. S. de; FONTES, G. A. V. e OLIVERIA, N. de (Orgs.). **Escritas e narrativas sobre alimentação e cultura**. Salvador: EDUFBA, 2008. Cap 4. p.55-88.

ONG, W. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Trad. E. A. Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998. Título original: Orality & literacy: The technologizing of the word.

ORIANI, A. P. **Série leituras infantis (1908-1919), de Francisco Vianna e a história do ensino da leitura no Brasil**. 2010. 214 f. (Dissertação) – Mestrado em Educação, Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2010. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/> Acesso em: 13 dez. 2023.

ORTIZ, R. **Românticos e Folcloristas**. São Paulo: Olho d'água, 1992. 291p.

PACHECO, C. **La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea**. Vol. 43. Caracas: La Casa de Bello, 1992. 191p.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da. **Pistas do método da cartografia Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009. 106p.

PATRINI, M. de L. **A renovação do conto: emergência de uma prática oral**. 1, edição. São Paulo: Cortez, 2005. 232p.

PEREIRA, V. S. A arte do estilo na Poética de Escalígero: para o estudo do Livro IV. **Revista Ágora. Estudos Clássicos em Debate**, n. 9.1, p. 203-31, 2007.

PEREIRA, V. S. Táticas de poder empregadas por personagens femininas em A Canção dos Nibelungos e A Saga Volsungos. **Revista Brathair**, n. 8, p. 51-67, 2008.

PIMENTEL, D. dos S.; FARES, J. A. O lugar das poéticas orais. **Revista Boitatá**, n.17, p. 191-212, jan./jul 2014.

PLATÃO. **A República**. Trad. E. Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997. 352p. Título original: Republic.

PLATÃO. **Obra Completa**. Trad. M. Araújo *et al.* Madrid: Aguilar, 1972. 424p. Título original: Platón.

PONTO DE CULTURA E ARTE. **Superintendência Municipal de Cultura de Tapiramutá**. 2004. Disponível em: <https://pontodeculturaculturaearte.blogspot.com/p/reisado-de-tapiramuta.html> Acesso em: 17 dez. 2023.

PONTO DE CULTURA E ARTE. **Superintendência Municipal de Cultura de Tapiramutá**. 2008. Disponível em: <https://pontodeculturaculturaearte.blogspot.com/p/reisado-de-tapiramuta.html> Acesso em: 17 dez. 2023.

PONTO DE CULTURA E ARTE. **Superintendência Municipal de Cultura de Tapiramutá**. 2020. Disponível em: <https://pontodeculturaculturaearte.blogspot.com/p/reisado-de-tapiramuta.html> Acesso em: 17 dez. 2023.

PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. 2. ed. Trad. J. P. Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. 257p. Título original: Morphologie Du conte.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. M. Costa Netto. 2 ed. São Paulo: 34, 2020. 72p. Título original: Le partage du sensible.

RANCIÈRE, J. **As margens da ficção**. Trad. F. Scheibe São Paulo: 34, 2021. 176p. Título original: Les bords de la fiction

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Trad. I. C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012. 128p. Título original: Le spectateur émancipé.

RANCIÈRE, J. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. Trad. M. Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017a. 152p. Título original: Título original: Le fil perdu - Essais sur la fiction moderne.

RANCIÈRE, J. **Políticas da Escrita**. Trad. R. Ramalhete, L. E. Vilanova, L. Vassalo e E. A. Ribeiro. São Paulo: 34, 2017b. 304p. Título original: Politiques de l'écriture.

RELUCÉ, E. G. **La literatura oral o la literatura de tradición oral**. Lima: Pakarina, 2010. 115p.

RENOU, L. **Durghata vrtti de Saranadeva**. Vol. I. Paris, 1940. 255p.

RIBEIRO, J. D. C. L.; ARAÚJO, N. B.; SILVA, A. L. G. da. Os contadores populares e a arte de narrar: identidade, subjetividades e memórias imbricadas. **REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS**, v. 2. n. 16, p. 135-60, 2017.

RIBEIRO JR, W. **A Revista eletrônica "Grécia Antiga", 1997-2004**. Disponível em: <https://warj.med.br/pdf/> Acesso em: 17 dez. 2023.

RIGEO. **Mapa da Bahia com a localização de Tapiramutá**. 2023. Disponível em: https://rigeo.cprm.gov.br/bitstream/doc/17349/1/rel_tapiramuta.pdf Acesso em: 17 dez. 2023.

ROBINS, R. H. **Pequena história da linguística**. Trad. L. M. M. de Barros. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1979. 203p. Título original: A Short History of Linguistics.

ROMA, E. C.; HEINE, L. M. B.; SOARES, M. da C. S. Considerações sobre a história da Linguística na antiguidade clássica. **Inventário Revista**, n. 26, p. 332-49, 2020.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. 184p.

RUIZ, T. M. B. Diretrizes metodológicas na Análise Dialógica do Discurso: o olhar do pesquisador iniciante. **Revista Diálogos**, v. 5, n. 1, p.39-59, 2017.

SAER, J. J. **O conceito de ficção**. Trad. L. Lazzaretti. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2022. 260p. Título original: El Concepto de Ficción.

SANTOS, L. S.; CORSI, M. da S.; AMORIM, L. L. Poéticas orais, corpo-memória e o ritmo das narrativa de mestres e mestras contadores de história tradicionais. **Revista Boitatá**, v. 16, n. 31, p. 139-49, 2021.

SAUSSURE, F. de. **Curso de Linguística Geral**. Trad. M. Bagno. São Paulo: Parábola, 2021. 392p. Título original: Cours de Linguistique Générale.

SCHENEIDER, S. O apagamento da oralidade na historiografia da literatura Brasileira. **Revsita Letrônica**, v. 2, n. 2, p. 259-67, 2009.

SCHOLES, R.; KELLOGG, R. **A natureza da narrativa**. Trad. G. Meyer. São Paulo: McGraw-Hill, 1977. 234p. Título original: The nature of narrative.

SILVA, C. C. A literatura popular: silêncios e murmúrios na história da literatura brasileira. **Letrônica**, v. 2, n. 2, p. 233-48, dez. 2009.

SILVA, J. C. da. O ensino de literatura popular nos cursos de letras em instituições públicas do Nordeste. **Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**, v. 8, n. 15, p. 79-105, 2013.

SILVA, J. T. da.; PAYAYÁ, A. C. S. de.; SILVA, I. T. da. Diagnóstico e análise do movimento associativo indígena Payayá (MAIP). **Revista Iapprudes - Cadernos Macambira**, v. 4, n. 2, p.149-236, 2019.

SIMONINI, E. Linhas, tramas cartografias e dobras: uma outra geografia nos cotidianos das pesquisas. In: GUEDES, A. O.; RIBEIRO, T. (Orgs.). **Pesquisa, alteridade e experiência**: metodologias minúsculas. Rio de Janeiro: Ayvu, 2019. Cap. 3. p. 73-92.

SISTO, C. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias**. 3 ed. Curitiba: Positivo, 2005. 210p.

SOUZA, L. M. T. M. de. Uma outra história, a escrita indígena no Brasil. In: RICARDO, C. A.; RICARDO, F. **Povos Indígenas no Brasil**: 2001/2005. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006. p. 203-8.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. C. A. Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. 200p. Título Original: Grundbegriffe der poetik.

STAM, R. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Trad. H. Jahn. São Paulo: Ática, 2000. 104p. Título original: Bakhtin: from literary theory to mass culture.

STAROBINSKI, J. **As palavras sob as palavras**: os anagramas de Ferdinand de Saussure. Trad. C. Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974. 114p. Título original: Les mots sous les mots.

TAPIRAMUTÁ (Município). **Agricultura de Tapiramutá**. 2023a. Disponível em: <https://tapiramuta.ba.gov.br/agricultura/>. Acesso em: 17 dez. 2023.

TAPIRAMUTÁ (Município). **Dados Sociodemográficos de Tapiramutá**. 2023b. Disponível em: <https://tapiramuta.ba.gov.br/wp-content/uploads/ExternalApps/downloader.php?url=aHR0cDovL2RvZW0ub3JnLmJyL2JhL3RhcGlyYW11dGEvYXJxdWI2b3MvZG93bmxvYWQvNzI2MDZjNTM4NjdNTAzYTRjNmNhZDBhYTFlMjJINTYvNWFiNjhlY2E5NTNjNjUxOWU1N2QyNmYzMjhlYjQ4NzMuucGRm>. Acesso em: 17 dez. 2023.

TAPIRAMUTÁ (Município). **Lei Municipal 153**, de 1 de dezembro de 1978. Disponível em: <https://tapiramuta.ba.gov.br/legislação>. Acesso em: 15 dez. 2023.

TAPIRAMUTÁ (Município). **Plano Setorial de Saneamento de Tapiramutá**. Disponível em: https://tapiramuta.ba.gov.br/wp-content/uploads/2021/09/Plano-Setorial-de-Saneamento-Tapiramut%C3%A1_v01.09.2021_Produto-Final.pdf. 2021. Acesso em: 17 dez. 2023.

TAPIRAMUTÁ (Município). Secretaria de Agricultura Desenvolvimento, Meio Ambiente e Turismo. **Dados sobre a produção agrícola de Tapiramutá**. Tapiramutá, 2023c. Disponível em: <https://tapiramuta.ba.gov.br/>. Acesso em: 17 dez. 2023.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. M. C. C. Castello. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 192p. Título original: Introduction a la litterature fantastique.

VEIGA-NETO, A. Olhares. In: COSTA, M. V. (Org.), **Caminhos investigativos: novos olhares em pesquisa em educação**. 3 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. Cap. 1. p. 23-38.

VIVA O SERTÃO. **Vila do Ventura atualmente**. 2023. Disponível em: <https://vivaosertao.com.br/vila-do-ventura/> Acesso em: 17 dez. 2023.

VOLÓCHINOV, V. **A palavra na vida e a palavra na poesia**. Trad. S. Grillo e E. V. Américo. São Paulo: Editora 34, 2019. 376p. Título original: Marksizm i filossófia iaziká: osnovnie problémi sotsiologuícheskogo miétoda v naúke o iaziké.

VOLÓCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. S. Grillo e E. V. Américo. São Paulo: 34, 2017. 400p. Título original: Marksizm i filossófia iaziká.

XIDIEH, O. E. **Narrativas populares**: estórias de nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo. São Paulo: EDUSP, 2003. 170p.

ZINK, M. Literatura(s). In: LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. Trad. J. Franco Júnior. **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. Bauru: Edusc, 2006. Cap. 8. p. 437-54. Título original: Dictionnaire Raisonné de L'Occident Médiéval.

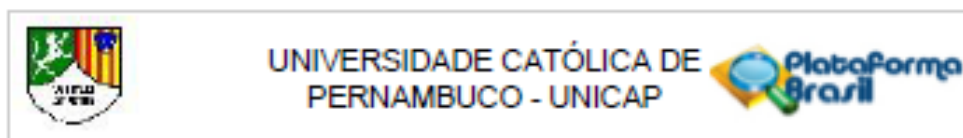
ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: a "literatura" medieval. Trad. A. Pinheiro e J. P. Ferreira. São Paulo: Cia. Letras, 1993. 328p. Título original: La tette et la voix de la "litterature" medievale.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Trad. J. P. Ferreira. São Paulo: HUCITEC, 1997. 323p. Título original: Introduction à la poésie orale.

ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. J. P. Ferreira e S. Fenerich. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 112p. Título Original: Performance, réception, lecture.

ANEXOS

ANEXO A – PARECER CONSUBSTANCIAL DO COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: CARTOGRAFIAS DA FICÇÃO: A PERFORMANCE DA ENUNCIÇÃO DOS CONTADORES TRADICIONAIS DE HISTÓRIAS DA CIDADE DE TAPIRAMUTÁ, NA CHAPADA DIAMANTINA/BAHIA: É UM ENTRECRUZAMENTO ENTRE O FANTÁSTICO E O COTIDIANO.

Pesquisador: ISABELA BARBOSA DO RÊGO BARROS

Área Temática:

Versão: 3

CAAE: 65922722.0.0000.5206

Instituição Proponente: UNIVERSIDADE CATOLICA DE PERNABUCO

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 5.977.999

Apresentação do Projeto:

O presente Projeto de tese tem como objeto investigativo a performance da enunciação dos contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá, na Chapada Diamantina, na Bahia. Como se trata de narrativas de cunho ficcional, busca-se compreender como se dá o entrecruzamento das linguagens (oral, gestual, performática), das vozes sociais, poéticas, fictionais e cotidianas nessas histórias e como esse entrecruzamento de linguagens constitui alteridades poéticas, traços e representações identitárias, em suas múltiplas instâncias, crenças, valores e interesses. Sob uma abordagem dos Estudos Culturais e numa perspectiva aproximativa e dialógica entre linguística e literatura, a investigação em questão será de cunho etnográfico, com pesquisa de campo exploratória, entrevista narrativa e semiestruturada junto aos contadores tradicionais de histórias, a fim de se coletarem as narrativas orais de cunho ficcional, para serem posteriormente transcritas e se realizar uma cartografia dos gêneros fictionais. Pretende-se que haja uma mostra da literatura oral desses poetas, com 10 narrativas, analisadas sob a perspectiva da Análise Dialógica do Discurso - ADD.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário: Investigar por que os contadores tradicionais de história de Tapiramutá/Bahia fazem a frequente e reiterada escolha por narrar enredos fictionais, buscando compreender como

Endereço: Rua do Príncipe, nº 526 - Bloco G4 - 6º Andar - Sala 609
 Bairro: Boa Vista CEP: 50.050-900
 UF: PE Município: RECIFE
 Telefone: (81)2119-4041 Fax: (81)2119-4004 E-mail: cep@unicap.br



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE
PERNAMBUCO - UNICAP



Continuação do Parecer: 5.677.866

esse conjunto ficcional compartilhado e repassado de geração em geração se constitui em alteridades poéticas que refletem a vida social e as formas desses sujeitos atuarem e perceberem o mundo em sua tela de saberes, conhecimentos e crenças.

Objetivos Secundários:

- Construir uma cartografia poética das narrativas ficcionais a partir das entrevistas narrativas aos contadores de histórias de Tapiramutá/Bahia, no sentido de compor um registro da tradição oral presente nessa cidade.
- Compreender, sob uma abordagem aproximativa e dialógica entre linguística e literatura, como se dá o entrecruzamento das linguagens durante as performances dos contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá/Bahia e como esse entrecruzamento contribui para a construção de efeitos de sentido, para a interpretação.
- Analisar de que maneira a presença de vozes sociais nas histórias narradas pelos contadores tradicionais de histórias de Tapiramutá/Bahia aponta traços e representações identitárias em suas múltiplas instâncias, crenças, valores e interesses.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Os riscos e benefícios estão adequadamente colocados.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Esta é uma pesquisa que possui relevância e interesse científico. Possui objetivos bem formulados e consistentes metodologia e fundamentação teórica.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Os termos de apresentação obrigatória estão colocados adequadamente.

Recomendações:

A única recomendação feita em relação à versão anterior do Projeto foi deslocar, na Plataforma Brasil, os meios de contornar os riscos do item "Outras informações, justificativas ou considerações a critério do pesquisador" para o local adequado. Essa recomendação foi atendida.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não há pendências ou inadequações.

Considerações Finais a critério do CEP:

O CEP UNICAP acompanha o parecer do relator e aprova o protocolo de pesquisa. Lembramos o envio dos relatórios PARCIAL e FINAL da pesquisa, através do envio de "Notificação". Consultar o Manual de Usuário PESQUISADOR, disponível na Plataforma Brasil <http://plataformabrasil.saude.gov.br/visao/publico/indexPublico.jsf> que orienta o envio dos referidos

Endereço: Rua do Príncipe, nº 526 - Bloco G4 - 6º Andar - Sala 609
Bairro: Boa Vista CEP: 50.050-900
UF: PE Município: RECIFE
Telefone: (81)2119-4041 Fax: (81)2119-4004 E-mail: cep@unicap.br



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE
PERNAMBUCO - UNICAP



Continuação do Parecer: 5.977.999

assuntos.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2028612.pdf	26/03/2023 11:47:18		Aceito
Cronograma	CRONOGRAMA DETALHADO.docx	26/03/2023 11:42:20	Nádia Barros Araújo	Aceito
Outros	TERMO DE COMPROMISSO DE CONFIDENCIALIDADE.docx	26/03/2023 11:41:24	Nádia Barros Araújo	Aceito
Outros	Termo de Autorização de Uso de Imagem De polimento.docx	26/03/2023 11:40:23	Nádia Barros Araújo	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE refeito.docx	26/03/2023 11:39:47	Nádia Barros Araújo	Aceito
Outros	CARTÃO DE ANUNCIAÇÃO.docx	26/01/2023 11:24:45	Nádia Barros Araújo	Aceito
Orçamento	ORÇAMENTO DETALHADO.docx	26/01/2023 11:22:25	Nádia Barros Araújo	Aceito
Outros	folhaDeRosto.pdf	08/12/2022 11:06:55	Nádia Barros Araújo	Aceito
Outros	Lattes_Isabela_Barbosa_do_Rego_Barros.pdf	08/12/2022 11:05:58	Nádia Barros Araújo	Aceito
Outros	CurriculoLattesNadia.pdf	18/11/2022 15:29:54	Nádia Barros Araújo	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETO DETE SE.docx	14/11/2022 14:54:04	Nádia Barros Araújo	Aceito
Folha de Rosto	folha_De_Rosto_CARTOGRAFIAS_Prof a_Isabela.pdf	11/11/2022 09:42:45	ISABELA BARBOSA DO REGO BARROS	Aceito
Outros	RESULTADO BANCADO PROJETO DETE SE NADIA BARROS.pdf	03/11/2022 15:16:43	Nádia Barros Araújo	Aceito
Outros	Banca PROJETO DETE SE NADIA BARROS.doc	03/11/2022 15:16:05	Nádia Barros Araújo	Aceito
Outros	P1.docx	05/10/2022 23:05:36	Nádia Barros Araújo	Aceito
Outros	TCC.docx	05/10/2022 08:11:17	Nádia Barros Araújo	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Endereço: Rua do Príncipe, nº 526 - Bloco G4 - 6º Andar - Sala 609
Bairro: Boa Vista CEP: 50.050-900
UF: PE Município: RECIFE
Telefone: (01)2119-4041 Fax: (01)2119-4004 E-mail: cep@unicap.br



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE
PERNAMBUCO - UNICAP



Continuação do Parecer: 5.677.699

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

RECIFE, 31 de Março de 2023

Assinado por:

Nadia Pereira da Silva Gonçalves de Azevedo
(Coordenador(a))

Endereço: Rua do Príncipe, nº 526 - Bloco G4 - 6º Andar - Sala 609
Bairro: Boa Vista CEP: 50.050-900
UF: PE Município: RECIFE
Telefone: (81)2119-4041 Fax: (81)2119-4004 E-mail: cep@unicap.br

ANEXO B – LINKS DAS GRAVAÇÕES DE ENTREVISTAS COM OS CONTADORES DE HISTÓRIA TAPARUMITENSES

1. Contadora Adelice Almeida Santos (Dona Deli)

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPdJ0FKmJCw6s5bI9DhZ5x8Dg35M34OMgy-ANNu>

2. Contador Agemiro Barbosa (Seu Miro)

Link https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipNxrlfXwXcuX_0jHp-zYTbxqbUgP-94Ubc-rmVU

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPiU_GGhxj501UJAVW1eajYthU0goUgy6g3-ZQM

3. Contador Agenário Florêncio de Oliveira (Seu Agenarinho Rezador)

Link <https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipNsz-dSvVd6dds1Ra1P5HWaQxXluBleH-UsrCXT>

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipMb5h4cZgtOGH1u5N4WpbD_KePkdABtJPvaNWi0

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPzILysCIU0VBnbh7QhG_ee3eYE7PQQ-8Z-lzQd

4. Contador Aguinanes Bispo dos Santos

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipMThmADqsh0yqxCr6Do-kgaRPb1MjC97VS736Q4>

5. Contador Ailton Araújo Ferreira

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipOrOy2rshOHeZtVwwGAUa2XAvX2qgCfvnqjtfI0>

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipM1wIV9dbQ1BTFPO1s2RQrnQ9KGrw0TlvqBXG4f>

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPoyodeCcpTRjzO2jBeORWFU4FTtQ9BOY_7ahL-

6. Contador Amarildo Adelicio Almeida

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPdJ0FKmJCw6s5bl9DhZ5x8Dg35M34OMgy-ANNu>

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipMsoQ9a7F9f_xIVYuORvJKi_zxC3LCNjRTny5Rr

7. Contadora Etelvina Mota dos Santos (Dona Selvina)

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipOyeqi3YCHNH1kSe_zpDXWuK2Qo4ISZugdMUqPF

Link https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipM-HIKBoWm3vERrbYIKwpZFTAQDJD_fUaHOM7aM

8. Contador Euvaldo Adelino de Almeida (Seu Lu)

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPdJ0FKmJCw6s5bl9DhZ5x8Dg35M34OMgy-ANNu>

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipMsoQ9a7F9f_xIVYuORvJKi_zxC3LCNjRTny5Rr

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPn3XFyaws5Ai3hs9nDYp7B5hC4el9mnca8d9nb>

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipNEFcJcNV1fZC9hyNktn63OCICRO75XCUwVfHU8>

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipMhFtUzYNtyK2OpV9GICSnvj4a8-CoWEXVtencO>

9. Contador Geraldo Alves Martins (Seu Geraldo)

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPz_NNMCpF7xdiTDWFFYuWh6RVabJl3DG5wqF5y

10. Contador Jaime de Carvalho (Seu Nego)

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPNGhgL_IaNdJH658sXIbcBdkQVETEtY2jXG2L

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPNGhgL_IaNdJH658sXIbcBdkQVETEtY2jXG2L

11. Contador João Ramos de Souza (Seu Dãozinho)

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipME3PajTM6SiRGz3F1dgoNU-j1xm-lm6l1Mu12e>

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipOS9HMTWXQ3xYySC0EOGOQAhKG_KyZUPQUInkk

12. Contador Jorge Alvim dos Santos (Seu Jorge)

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPEeMSJggYxzkJ0_gLoZBUq2rgU9eXv7ZS6vYpG

13. Contador Josefa Mota Barbosa (Dona Josefa)

Link https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPCWNovgbGuSuRcLH-W07Bs6_P5rAiR1FVN2En2

14. Contador Lionídio Marques (Seu Lionídio)

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipNPS_bwBKibfzKP_uMaPnHlnouXqEljJQfkuG7D

Link <https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPv5oPDWh3yfYlH1-GOMvQY37mnJImRo3dS4iWF>

15. Contadora Maria Gomes Machado (Dona Lia)

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipOKxRt0HGTeOnxq7SUI7HZ_LFM27SkFqs_Zb_hy

16. Contadora Maria Silva Santos (Dona Pretinha)

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipM52KpBjDsBzCSNhJvvofp7R0x4LrpgxDhssRjs>

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPXbhbWm4X2g1gA61MxJmRVe0DFoTJz13VaWOr3>

17. Contador Manoel Santos Silva (Seu Manel da Santa Cruz)

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipMggvmOw2llykGFF4aceFKZ7Dvg6osmoOyq8q8S>

18. Contador Nivaldo Lima de Araújo (Seu Nivaldo)

Link <https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipN6bKdsgZIKiFyQw4doh-TdFUITMmk0Z6llhATO>

Link https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipNyfH0Qss5M-uD_tESHrymeKz2-DrSuFEedTL8pU

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPOHIYocsJyRcWlw6AwzrhS9oZO9KN9RQFvAxmh>

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipNQUE8UR56TiGs59jhOsg0dFBVIYonl3JSULJb1>

Link <https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPQIKtEDzDZh-ijFnAXzwVoYaOPDmZdz5Or3qN9>

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPRT5drXvUxWNoO3yyKIKszp_0wR_fVr7yrEHGH

Link <https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipPEamFDcP4HZwZv-DrkWgyVGtE2GiPVgDdIJRNw>

19. Contador Osércio Ramos de Souza (Seu Osércio)

Link https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipN-iEVI6YJzq7UYPut-NHaR8cBw1hv_FhuAvhN

Link

<https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipMtQwp9NpJMGGWCRG8gtiFszhOtqBpbWfUxFSQG>

Link <https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipP-eopPLnyYo7VOv7MCb6Gxbweg9fVj-uOIPY1Q>

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipMcMQ8FqoXNIXDM1UfuGwOt9RuERWtk5w_Kz3ie

20. Contador Renildo Mendes Queiroz (Seu Renildo)

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipMfC8_QbS9mbxqiUMjpsQael0hRG_kElefwt_l

Link <https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipOO7X1Vzvpt3-CQx0lDq2jujueA2MtJKlsGMy1f>

21. Contador Rosalvo Rosa Quaatis (Seu Bacardi)

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipMOsQ2qvXK_nUdTYDqBgV5-yQF9Fb3cZwu4FC8N

22. Contadora Sônia Ferreira Rocha (Professora Sônia de Limalva)

Link

https://photos.google.com/search/videos/photo/AF1QipMeOLro271ngj3AbEFL2XUvK397_x5aitSDq2hw

ANEXO C – LINKS DAS TRANSCRIÇÕES DE ENTREVISTAS COM OS CONTADORES DE HISTÓRIA TAPARUMITENSES

1. Contadora Adelice Almeida Santos (Dona Deli)

https://docs.google.com/document/d/1q41z0zOhy5AM3WMtG-3d4dGJ_C2uo2Ngh3hzqFsw3K8/edit?usp=sharing

2. Contador Agemiro Barbosa (Seu Miro)

<https://docs.google.com/document/d/1wsSeqf0ZYhpEAGfalcHkhMaP4ZT2w8KpALVb3625EXU/edit?usp=sharing>

3. Contador Agenário Florêncio de Oliveira (Seu Agenarinho Rezador)

<https://docs.google.com/document/d/1McnXQYpsE0U60YEbe1wZ-pwRvyTOCgSn3Z51gNio7Z8/edit?usp=sharing>

4. Contador Aguinanes Bispo dos Santos

<https://docs.google.com/document/d/1yzSsZ5d-cxgobeR8ZRxXY5AcmrSV8Cm-eeekafpeZQYk/edit?usp=sharing>

5. Contador Ailton Araújo Ferreira

<https://docs.google.com/document/d/1Om9Ob1TsSqabPCHVDtOnI6rr7s4t9xIqsIUCs7WehDI/edit?usp=sharing>

6. Contador Amarildo Adelicio Almeida

https://docs.google.com/document/d/1ed8iLlpY_V6mQzkIPTc1bP0wfi2zTRbIWI_XGONGp0/edit?usp=sharing

7. Contadora Etelvina Mota dos Santos (Dona Selvina)

<https://docs.google.com/document/d/1qh8TYnIUeU0U2omK9WobfM1yoGKT4O8sVvmwi8fQSCM/edit?usp=sharing>

8. Contador Euvaldo Adelino de Almeida (Seu Lu)

https://docs.google.com/document/d/1uvmsDAEe_lbtM8242hrljrjJmlAQzkb8AiyGatxeifg/edit?usp=sharing

9. Contador Geraldo Alves Martins (Seu Geraldo)

<https://docs.google.com/document/d/1HVmshgNEMuLKkO6KPIyBsxsW6RH6O4D3xTCZAr8n8Zc/edit?usp=sharing>

10. Contador Jaime de Carvalho (Seu Nego)

https://docs.google.com/document/d/1Bts0hS1DjWqWq0TcY5aWQJ_IcTA7eEy1v8mMfp8inU8/edit?usp=sharing

11. Contador João Ramos de Souza (Seu Dãozinho)

https://docs.google.com/document/d/1j27PHu8TNVPIFt6JsPDMvQPlwoVp5ZqPAZyYtz_aB4k/edit?usp=sharing

12. Contador Jorge Alvim dos Santos (Seu Jorge)

<https://docs.google.com/document/d/1YkQLvL9gF25nPlxvfl7D4F-b4O2i9iGhUOueZzTrfn0/edit?usp=sharing>

13. Contador Josefa Mota Barbosa (Dona Josefa)

<https://docs.google.com/document/d/1SjTC1uoPkewJLShQE432Z9w0FWG24OBn8tVK0KTK6E8/edit?usp=sharing>

14. Contador Lionídio Marques (Seu Lionídio)

<https://docs.google.com/document/d/11faKTYMK-fALyxiypgWx2zrEoVXJSXRKLrpG7lZt7f8/edit?usp=sharing>

15. Contadora Maria Gomes Machado (Dona Lia)

https://docs.google.com/document/d/1MLzVXXifvE5SAGXfAzZUXOzA17KerOk4pWLxNcdy_g/edit?usp=sharing

16. Contadora Maria Silva Santos (Dona Pretinha)

<https://docs.google.com/document/d/1sl9PHr4jP7QtI5YuZu5dbJRDsIKn2F86aZHXxPcl2Hw/edit?usp=sharing>

17. Contador Manoel Santos Silva (Seu Manel da Santa Cruz)

<https://docs.google.com/document/d/1zFPk8zjYEkp1eNDysNr2psrWHkrQIBid-94khfIUknU/edit?usp=sharing>

18. Contador Nivaldo Lima de Araújo (Seu Nivaldo)

<https://docs.google.com/document/d/1aFoeFg74MUeVhtxTp56DISJ-nMe8pfZxWRwRs4s1lg/edit?usp=sharing>

19. Contador Osércio Ramos de Souza (Seu Osércio)

<https://docs.google.com/document/d/1wgexvHaQpncP10NfMwiZKhjl1pKsWR0Pc0xvwKdbkW4/edit?usp=sharing>

20. Contador Renildo Mendes Queiroz (Seu Renildo)

<https://docs.google.com/document/d/1O4iq35WVQAlqQGIWoxv6S4ZLOtkXIAKTypr99rD4l8/edit?usp=sharing>

21. Contador Rosalvo Rosa Quaatis (Seu Bacardi)

<https://docs.google.com/document/d/19QvMFfM-zQFir9vI9JzldY8LnCAGevlewzpkpS1A41k/edit?usp=sharing>

22. Contadora Sônia Ferreira Rocha (Professora Sônia de Limalva)

<https://docs.google.com/document/d/1XQvrxfFQQwl6Q3eo5js-ksVPbCT8k5BAOTgLVYXyc/edit?usp=sharing>

ANEXO D - Quadro 10. Cartografia ficcional dos contadores tapiramutenses

CONTADORA ADELICE ALMEIDA SANTOS		
N	Título da História	Gênero textual
1	O lobisomem na Semana Santa	Lenda
2	A mula-sem-cabeça	Lenda
3	O padrinho lobisomem de treita	Causo que narra evento fantástico
4	O bicho pé de garrafa	Causo que narra evento fantástico
5	A onça e o coelho	Fábula
6	A Dona do Mato	Lenda
7	Fazendo o marido de besta	Piada
8	A cobra de ouro	Causo que narra evento fantástico
9	Trocando de marido	Piada
10	João Preguiçoso	Conto de ensinamento
11	Puxa que rende	Piada
12	Mata do Pajeú	Causo que narra evento fantástico
13	A Magia da bola azul	Causo que narra evento fantástico
14	Bicho cabeludo	Adivinha
15	O arco-íris e o tesouro	Causo que narra evento fantástico
16	A aposta	Piada
17	Coco da praia	Adivinha
18	O que não é seu	Adivinha
19	A lata de leite	Conto de humor
20	O compadre e as galinhas	Conto de humor
CONTADOR AGEMIRO FERREIRA BARBOSA		
N	Título da História	Gênero textual
1	Os dois rapazes: Nijeiro e Vagoroso	Conto de ensinamento
2	O compadre ambicioso	Conto de ensinamento
3	A aposta dos compadres	Conto de ensinamento
4	No tempo em que os bichos conversavam	Fábula
5	A venda mal-feita	Conto de ensinamento
6	O homem sortudo	Conto de ensinamento
7	A lebre e a onça	Fábula
8	A velha da pensão e o homem enrolado	Conto de ensinamento
9	A compra dos ovos e a falta de troco	Conto de ensinamento
10	A lebre	Fábula
11	O caçador de onça	Fábula
12	Os três conselhos	Conto de ensinamento
13	João Borracheiro	Conto de ensinamento
14	O lobisomem	Lenda

(Continuação)

CONTADOR AGEIRO FERREIRA BARBOSA		
N	Título da História	Gênero textual
15	O fazendeiro e o corte de canas	Conto de ensinamento
16	A Dona do Mato	Lenda
17	17ª escolha para o casamento entre as três filhas do velho	Conto de ensinamento
18	Os cinco filhos	Conto de ensinamento
19	Conversando com animais	Fábula
20	A mulher do xale que defendeu o filho do lobisomem	Lenda
CONTADOR AMARILDO ADELICIO ALMEIDA		
N	Título da História	Gênero textual
1	A alma da moça que veio me pedir perdão	Causo que narra evento fantástico
2	A alma do meu tio sempre aparecia para mim	Causo que narra evento fantástico
3	A história da construção da escola do Brongo	História de vida
4	A pescada	Causo que narra evento fantástico
5	A Dona do Mato	Lenda
6	O homem e a Caipora	Lenda
7	O corpo sem perna e cabeça	Causo que narra evento fantástico
8	O lobisomem	Lenda
9	A mulher e o marido lobisomem	Lenda
10	O poder de <i>invurtar</i>	Causo que narra evento fantástico
11	Assombrção em meio caos	Causo que narra evento fantástico
12	Panela de dinheiro	Causo que narra evento fantástico
13	O bicho que assustava todo mundo	Causo que narra evento fantástico
CONTADOR AGUINANES BISPO DOS SANTOS		
N	Título da História	Gênero textual
1	Assombrção ou Caipora	Lenda
2	A primeira eleição e a diferença de dois votos	História que narra evento histórico
CONTADOR AILTON ARAÚJO FERREIRA		
N	Título da História	Gênero textual
1	A história do compadre que era fã de maxixe	Conto de humor
2	O moço do chulé	Piada
3	Danço filotano	Piada
4	A mulher e o espelho	Conto de humor
5	O voo de avião	Conto de humor
6	O bebo e a lua	Piada
7	O bêbado	Piada
8	O homem e o leite da vaca	Conto de humor

(Continuação)

CONTADOR AILTON ARAÚJO FERREIRA		
N	Título da História	Gênero textual
9	O bêbado e o cavalo	Piada
10	Tudo tinha abóbora	Conto de humor
11	O homem e o cachorro	Conto de humor
12	O homem e a canoa	Conto de humor
13	O moço e o radio	Conto de humor
14	Homem que quebrou a mesa	Conto de humor
15	O homem e a oração	Piada
16	O bêbado e o ônibus	Piada
17	O homem e o neném	Piada
18	Doca e Nafa	Conto de humor
19	O homem da dor na perna	Piada
20	O homem e o remédio	Piada
21	Tipos de remédio	Piada
22	O hospício	Piada
23	O rapaz que foi pra cidade	Conto de humor
24	O homem que conversava com animal	Conto de humor
CONTADOR AMARILDO ADELICIO ALMEIDA SANTOS		
N	Título da História	Gênero textual
1	A história do compadre que era fã de maxixe	Piada
2	O moço do chulé	Anekdota
3	Danço filotano	Piada
4	A mulher e o espelho	Piada
5	O voo de avião	História de vida
6	O bebo e a lua	Piada
7	O bêbado	Piada
8	O homem e o leite da vaca	Piada
9	O bêbado e o cavalo	História de vida
10	Tudo tinha abóbora	Anekdota
11	O homem e o cachorro	Anekdota
12	O homem e a coalhada	Anekdota
13	A história que se passou em Luís Eduardo	Conto religioso
14	O irmão de São Paulo	Conto de humor
15	O menino e o apelido Jesus	Conto de humor
16	O servo da igreja	Conto de humor
17	O homem que fingia ser rico e o amigo que aumentava as conversas	Conto de humor
18	O caso que se passou na fazenda	Conto de humor

(Continuação)

CONTADORA ETELVINA MOTA DOS SANTOS		
N	Título da História	Gênero textual
1	Zabelê e a perdiz	Fábula
2	Mãe coruja	Fábula
3	A onça e o coelho	Fábula
4	As perversidades de Lampião	Narrativa de evento histórico
5	João de Olimpo	Causo que narra eventos fantásticos e religiosos
6	A moça e o padre	Conto de humor
7	O cachaceiro e o padre	Conto de humor
8	O corpo santo da moça que morreu de parto	Causo que narra eventos fantásticos e religiosos
9	O corpo do menininho de sete anos que a Santa Missão levou para Roma	Causo que narra eventos fantásticos e religiosos
CONTADOR EUVALDO ADELINO DE ALMEIDA		
N	Título da História	Gênero textual
1	O cara que mandou o filho ir no mercado	Conto de ensinamento
2	O médico	Anekdota
3	O bêbado	Piada
4	O bêbado enjoado	Piada
5	O padre e o bêbado	Anekdota
6	O padre com o dinheiro do bêbado	Conto de humor
7	Eu e o camelô	Piada
8	Padre chefe de uma quadrilha	Conto de humor
9	Disco de música	Conto de humor
10	Peixe elétrico	Conto de humor
11	Chapéu de paia é chapéu de doido	Piada
12	Entrada para o céu e inferno	Conto de humor
13	A mulher e o gato	Conto de humor
14	O homem que não sabia tirar leite	Conto de humor
15	Curador	História de vida
16	A panela de dinheiro	Causo que narra evento fantástico
17	Pescada	Anekdota
18	O crente e a raposa	Fábula
19	Cachorro de pobre é piaba	Conto de humor
20	Eu e minha tia que pediu pra eu mentir	Conto de humor
21	Peixe que comia tudo que jogava	Anekdota

(Continuação)

CONTADOR GERALDO ALVES MARTINS		
N	Título da História	Gênero textual
1	Fé em Bom Jesus da Lapa	Causo que narra eventos fantásticos e religiosos
2	Pedra de Bom Jesus da Lapa	Causo que narra eventos fantásticos e religiosos
3	As brigas entre meu irmão e eu quando criança	História de vida
4	A Caipora	Lenda
5	O lobisomem	Lenda
6	O homem que se fingiu de lobisomem	Causo que narra eventos fantásticos.
7	Marido que virava lobisomem	Lenda
8	O homem que <i>invurtava</i>	Causo que narra eventos fantásticos
9	As rezas para espantar lagarta e cobra da roça	Causo que narra eventos fantásticos.
CONTADOR JAIME PIRES DE CARVALHO		
N	Título da História	Gênero textual
1	Cangaceiro Mané Quirino e o poder de <i>invurtar</i>	Causo que narra eventos fantásticos
2	As andanças de Lampião pelo sertão da Bahia	História de evento histórico das valentias de Lampião.
3	A encrenca entre Casimiro e Donato e a vingança cobrada pelo filho	História de vida que narra a violência vivida por pessoas conhecidas.
4	Os revoltosos	Narrativa de evento histórico – A passagem dos revoltosos pela região
5	As caçadas	História de vida
6	A panela de dinheiro	Causo que narra eventos fantásticos
CONTADOR JOÃO RAMOS DE SOUZA		
N	Título da História	Gênero textual
1	O homem que sabia reza braba e tinha o poder de <i>invurtar</i>	Causo que narra evento fantástico
2	O velho que <i>invurtava</i>	Causo que narra evento fantástico
3	O Lobisomem que apareceu para Terto	Lenda
4	O lobisomem e a mulher do xale	Lenda
5	A dona raposa	Fábula
6	A história de Pedro Malasarte	Conto de aventura
7	Festa na roça e a moça que queimou a dança com Martinho	História de vida

(Continuação)

CONTADOR JOÃO RAMOS DE SOUZA		
N	Título da História	Gênero textual
8	O meu encontro com a Dona do Mato	Lenda
9	As peripécias da Caipora	Lenda
CONTADOR JORGE ALVIM DOS SANTOS		
N	Título da História	Gênero textual
1	A panela de dinheiro	Causo que narra evento fantástico
2	Panelas caindo sozinhas pela alma penada do antigo dono	Causo que narra evento fantástico
3	A alma que entrou no carro	Causo que narra evento fantástico
4	O lobisomem	Lenda
5	Famoso caruru	História de vida de evento religioso-crença religiosa.
6	Revolta de Lampião	História de eventos históricos das valentias de Lampião.
7	Tempo de revoltosos	História de evento histórico – A passagem dos revoltosos pela região
8	A Caipora	Lenda
9	O cangaceiro José Bonifácio e o poder de <i>invurtar</i>	Causo que narra evento fantástico
10	Morte da esposa	História de vida.
CONTADORA JOSEFA MOTA BARBOSA		
N	Título da História	Gênero textual
1	O lobisomem e a mulher que defendeu o filho com o xale	Lenda
2	Festa no céu	Fábula
CONTADOR LIONÍDIO MARQUES		
N	Título da História	Gênero textual
1	A serpente encantada	Causo que narra evento fantástico
2	A alma e a caçada	Causo que narra evento fantástico
3	O lobisomem	Lenda
4	A alma penada	Causo que narra evento fantástico
5	Pessoas que <i>invurtavam</i>	Causo que narra evento fantástico
6	A Dona do Mato	Lenda

(Continuação)

CONTADORA MARIA GOMES MACHADO		
N	Título da História	Gênero textual
1	A mãe coruja	Fábula
2	A mulher ambiciosa	Conto de ensinamento
3	A princesa dos sete sapatos	Conto de reinos encantados
4	O príncipe e a princesa encantada	Conto de reinos encantados
5	O homem ambicioso	Conto de ensinamento
6	O lobisomem na casa de farinha	Lenda
7	A história do homem que não sabia fazer negócio e a aposta	Conto de ensinamento
8	As mortes sofridas de antigamente e as de hoje	História de vida
9	A panela de dinheiro	Causo que narra evento fantástico
10	Quando morria mulher de parto	História de vida
11	Os poderes de <i>invurtar</i> e Mané Quirino	Causo que narra evento fantástico
CONTADOR MANOEL SANTOS SILVA		
N	Título da História	Gênero textual
1	A Caipora	Lenda
2	A panela de dinheiro	Causo que narra eventos fantásticos
3	Mulher de sete metros	Causo que narra eventos fantásticos
4	A alma penada	Causo que narra eventos fantásticos
5	A bola de fogo	Causo que narra eventos fantásticos
CONTADOR NIVALDO LIMA DE ARAÚJO		
N	Título da História	Gênero textual
1	Os revoltosos	Narrativa de evento histórico – A passagem dos revoltosos pela região
2	A panela de dinheiro	Causo que narra eventos fantásticos
3	A Caipora	Lenda
4	Dos Anjos e o cavalinho dado por sua madrinha Senhora	Conto religioso
5	Nosso Senhor, São Pedro e o matador de aluguel	Conto religioso
6	Nosso Senhor e o homem apressado	Conto religioso
7	O Encontro de Nosso Senhor Jesus Cristo e São Cipriano	Conto religioso
8	João Borracheiro e a preazinha encantada	Conto de reino encantado
9	O coelho que roubava leite	Fábula

(Continuação)

CONTADOR NIVALDO LIMA DE ARAÚJO		
N	Título da História	Gênero textual
10	A falta de justiça de tempos atrás	História de eventos cotidianos do passado
11	Corpo incorruptível	Causo que narra evento fantástico e religioso
12	O homem maçom que tinha pacto com o diabo	Causo que narra eventos fantásticos
13	O macaco Messias	Fábulas
14	Mané Quirino e João Bonifácio - os mistérios de <i>invurtar</i>	Causo que narra evento fantástico
15	Mané Bagaço e as reza braba de <i>invurtar</i>	Causo que narra evento fantástico
16	O homem que vendeu a alma ao diabo	Causo que narra evento fantástico
17	A mão da princesa	Conto de reino encantado
18	O sapo e a onça	Fábula
19	O lobisomem e a mulher do xale	Lenda
20	A seca de 32	História de vida – Narra fato histórico ocorrido na região.
21	A entrada do céu feita por Nossa Senhora	Conto Religioso
CONTADOR OSÉRCIO RAMOS DE SOUZA		
N	Título da História	Gênero textual
1	João Marerim	Conto de reino encantado
2	João Borracheiro e o desafio de tirar o anel da princesa	Conto de reino encantado
3	O menino sem medo	Conto de reino encantado
4	Bocais e a pegadinha de tirar leite no boi	Conto de reino encantado
5	Adivinha: o capim, a onça e o bode na travessia do rio	Adivinha
6	O lobisomem de mentira	Lenda
7	O ataque do lobisomem	Lenda
8	A botija de dinheiro	Causo que narra eventos fantásticos
9	Histórias do Martim da Volta Grande	História de vida
10	A assombração da velha do dentão	Causo que narra eventos fantásticos
11	O susto do velho Júlio	Causo que narra eventos fantásticos
12	A reza contra praga da lagarta na plantação	Causo que narra eventos fantásticos e religioso
13	A reza para expulsar cobras da roça	Causo que narra eventos fantásticos e religiosos
14	O homem do Rio de Janeiro que <i>invurtava</i>	Causo que narra eventos fantásticos

(Continuação)

CONTADOR OSÉRCIO RAMOS DE SOUZA		
N	Título da História	Gênero textual
15 16	A querela entre Nivaldo Borges e Martim O que é que feito pra andar e não anda	História de vida sobre situações de injustiça vivida por pessoas conhecidas. Adivinha
CONTADOR RENILDO MENDES QUEIROZ		
N	Título da História	Gênero textual
1	A bola de fogo sinal do local de tesouro	Causo que narra eventos fantásticos
2	A panela de dinheiro tem que ter segredo e ser sem usura	Causo que narra eventos fantásticos
3	Passa um boi e não passa um mosquito	História de vida
4	Minha vida difícil na roça	Adivinha
5	A devoção a São Cosme e São Damião	História de vida que tematiza crenças religiosas
6	Bocais e a aposta com o rei	Conto de reino encantado
7	O lobisomem que queria comer o próprio filho e a mulher que se defendeu com o xale	Lenda
8	A caçada	História de vida
9	Galinha poedeira	História de vida
10	Que é que tu tens que precisa comprar	Adivinha
11	Caixinha do bom parecer	Adivinha
12	A Caipora deixou todo mundo perdido na caçada	Causo que narra evento fantástico
13	A cobra encantada toda de ouro	Causo que narra eventos fantásticos
14	João Preguiçoso	Conto de ensinamento
15	Camarada preguiçoso	Conto de ensinamento
16	João Dourado	História de vida
17	O que é, o que é que quanto mais se tira mais rende?	Adivinha
18	O que é, o que é que tu ranca o toco e deixa o oco?	Adivinha
19	O que é, o que é quanto mais puxa mais encolhe?	Adivinha
20	Cigarro	Adivinha
21	A Caipora na caçada	Lenda
22	O círculo encantado	Lenda
23	Bicho cabeludo	Causo que narra eventos fantásticos
24	A assombração que desapareceu quando chegou no curral	Causo que narra eventos fantásticos
25	Casa de praia que tem uma casa dentro	Adivinha

26	Inhame	Adivinha
27	O que tu tens que não é teu	Adivinha

(Continuação)

CONTADOR RENILDO MENDES QUEIROZ		
N	Título da História	Gênero textual
28	O que é, o que é que no mato é inseto, no homem é defeito e no boi é enfeite?	Adivinha
CONTADOR ROSALVO ROSA QUATIIS		
N	Título da História	Gênero textual
1	A Caipora e as caçadas	Lenda
2	A árvore escada e o macaco na mata e o poder de deixar a pessoa perdida	Causo que narra eventos fantásticos
3	A perdiz cavando os pés de mandioca	História de vida
4	A pescada	Anekdota
5	A vida dura do trabalho na roça e a tirania do patrão	História de vida
6	A fuga de casa com 14 anos por medo da mãe	História de vida
7	Na mata só tem três bichos	Adivinha
8	Qual é madeira que mais existe na mata?	Adivinha
9	Quantas aves d'águas tem no rio	Adivinha
10	A panela de dinheiro	Causo que narra eventos fantásticos
11	A Caipora e a lição: não é tudo que se vê que se conta	Lenda
12	Caça na Semana Santa	Lenda
13	O Lobisomem que queria comer o filho e a mãe defendeu com o xale	Causo que narra eventos fantásticos
14	O lobisomem que brigava com a cachorra	Lenda
15	O homem que sabe <i>invurtar</i> e fazer muitas pantomimas	Lenda
16	A simpatia para curar bicheira dos animais	Narrativa de ensinamento pragmático
17	As rezas para acabar com a lagarta na plantação e o sentido das fases da lua para cortar madeira e fazer plantação	Narrativa de ensinamento pragmático
18	O sol como orientação do horário	Narrativa de ensinamento pragmático
19	O carneiro assombrado que apareceu no caminho, na volta do enterro da velha	Causo que narra eventos fantásticos

(Conclusão)

CONTADOR SÔNIA FERREIRA ROCHA		
N	Título da História	Gênero textual
1	Mula sem cabeça	Lenda
2	A Caipora e o ensinamento: não é tudo que se vê que se conta	Lenda
3	A festa na floresta	Fábula