



UNIVERSIDADE FEDERAL DO OESTE DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO PROFISSIONAL EM LETRAS

HAMILTON JOSÉ FERNANDES DA SILVA

**NARRATIVAS ORAIS DA AMAZÔNIA: HISTÓRIAS CONTADAS, HISTÓRIAS
CRIADAS EM TURMA DE 7º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL**

SANTARÉM – PA

2018

HAMILTON JOSÉ FERNANDES DA SILVA

**NARRATIVAS ORAIS DA AMAZÔNIA: HISTÓRIAS CONTADAS, HISTÓRIAS
CRIADAS EM TURMA DE 7º ANO DO ENSINO FUNDAMENTAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Letras da Universidade Federal do Oeste do Pará, como requisito para obtenção do título de mestre, sob a orientação da Professora Dra. Ana Maria Vieira Silva.

SANTARÉM – PA

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/ UFOPA

- S586n Silva, Hamilton José Fernandes da
Narrativas orais da Amazônia: histórias contadas, histórias criadas em turma de 7º ano do ensino fundamental. / Hamilton José Fernandes da Silva. – Santarém, 2022.
126 p.
Inclui bibliografias.
- Orientadora: Ana Maria Vieira Silva.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Oeste do Pará, Instituto de Ciências da Educação, Programa de Mestrado Profissional em Letras.
1. Leitura. 2. Narrativas orais – Amazônia. 3. Sociolinguística. 4. Arte de contar histórias. 5. Lendas – Amazônia. I. Silva, Ana Maria Vieira, *orient.* II. Título.

CDD: 23 ed. 418.4



Aos vinte e três dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e um, às nove horas, por meio de videoconferência Google Meet, reuniram-se os membros da Banca Examinadora composta pelos(as) professores(as) Drs(as). Profa. Dra. Ana Maria Vieira Silva (orientadora e presidente), Profa. Dra. Terezinha de Jesus Dias Pacheco (membro externo), Prof. Dr. Heliud Luis Maia Moura (membro interno) e Prof. Dr. Zair Henrique Santos (membro interno suplente), a fim de argüirem o mestrando Hamilton José Fernandes da Silva, com a dissertação intitulada "Narrativas Oraís da Amazônia: histórias contadas, histórias criadas em turma de 7º ano do Ensino Fundamental". Aberta a sessão pelo presidente, coube ao candidato, na forma regimental, expor o tema de sua dissertação, dentro do tempo regulamentar, em seguida a banca fez as arguições, o candidato respondeu e, após as deliberações na sessão secreta foi:

Aprovado, fazendo jus ao título de Mestre em Letras.

() Reprovado.

Terezinha de Jesus Dias Pacheco

Dra. TEREZINHA DE JESUS DIAS PACHECO, UFOPA

Examinadora Externa ao Programa

Dr. ZAIR HENRIQUE SANTOS, UFOPA

Examinador Interno

Heliud Luis Maia Moura

Dr. HELIUD LUIS MAIA MOURA, UFOPA

Ana Maria Vieira Silva

Dra. ANA MARIA VIEIRA SILVA, UFOPA

Presidente

Hamilton José Fernandes da Silva

HAMILTON JOSÉ FERNANDES DA SILVA

Mestrando

Este trabalho é dedicado à Iza, amiga de graduação, de especialização, de mestrado. Amiga de profissão e de conversas ao portão da Universidade. Não pôde terminar o mestrado; eu termino por nós dois. Izaneide Bentes Alvarenga Dias é como se chamava quando a Covid-19 a levou. Iza é seu nome de encantado, esses seres que habitam aqui e lá, vivendo na memória de quem neles acredita.

AGRADECIMENTOS

O agradecimento a Deus é onipresente, e se estende a todos os outros.

Ao ‘seu’ André, meu pai; à ‘dona’ Terezinha, minha mãe, que um dia me oportunizaram o estudo, e que agora devem estar sorrindo de orgulho lá de cima.

Aos meus “guris” Letícia e Guilherme, meus filhos, pelo abraço de conforto quando do cansaço da viagem, além da ajuda com a ABNT.

À minha esposa, Irlaine, amor meu, meu porto seguro, a quem pedia socorro quando o cansaço me prostrava.

À diretora e professores da escola Esther Virgolino, por aceitarem adaptar o horário para que eu pudesse lecionar em Macapá e estar na Ufopa em Santarém toda semana.

Aos meus colegas de mestrado, amigos e amigas que não me deixaram em paz, me forçando a escrever, escrever, escrever.

À minha amiga Patrícia Sardinha, que não faz ideia do quanto me ajudou no projeto de intervenção.

Aos professores do Profletras, que me mostraram o quanto eu sentia falta do ambiente da Academia.

Um agradecimento especial aos professores já velhos conhecidos, com os quais pude retomar a convivência acadêmica, e que me ajudaram com indicações de leitura, livros emprestados ou doados, conselhos preciosos: os professores doutores Heliud Moura, Zair Henrique, Lauro Roberto; e à professora doutora Terezinha Pacheco que, juntamente com os dois primeiros, constituiu a banca examinadora.

Outro agradecimento especial à minha orientadora, Profa. Dra. Ana Maria Vieira Silva, que aceitou me orientar em um momento bem conturbado de pandemia e conseguiu me fazer terminar a contento esta dissertação.

“O rio, uma cobra de prata, se desenrolava na sombra e ia urrar na baía. A curicaca deslizava no visgo da cobra de prata, a maré enchendo trazia o bafo áspero do mato podre e de bichos”.

Dalcídio Jurandir

RESUMO

Esta dissertação apresenta a proposta de intervenção *Histórias Contadas, Histórias Criadas*, que trabalha a leitura e escrita de Narrativas Oraís da Amazônia (NOAs) em turma de 7º ano do ensino fundamental. Parte de dois princípios, a saber: 1) o crescente desestímulo dos alunos à leitura e, concomitantemente, à escrita; e, 2) a presença de narrativas orais de caráter regional no imaginário local, interligadas à vivência e à história do povo. A dissertação procura, então, esclarecer se o trabalho com as NOAs em sala de aula tem impacto positivo no aprimoramento da leitura e produção textual dos alunos, e de que forma isso se daria. Para tanto, busca os fundamentos em BAYARD (1955) e ELIADE (1972) para entendimento do que seja mito e lenda; LOUREIRO (1995), que nos apresenta as encantarias e o imaginário amazônico, amparado por TODOROV (1975) e CHIAMPI (2008), com suas noções do fantástico e do maravilhoso na literatura; ZUMTHOR (2010) e seus conceitos de performance e carga dramática nas narrativas orais; RYAN (2013), apresentando as noções de transficionalidade e *crossover* de personagens e universos narrativos; THIOLENT (1986) e BRANDÃO e BORGES (2007), embasando a metodologia de pesquisa participante utilizada no projeto de intervenção. A partir disso, apresentamos as NOAs sob diversas mídias, captando a atenção do aluno e fazendo-o se identificar com a história contada, valorizando sua própria vivência. Isso também serviu de estímulo para se fazer uma releitura, em texto escrito, das narrativas apresentadas. Ao final, notamos que o trabalho com as NOAs em sala de aula incentiva a criatividade na produção textual, mostrando a importância de se valorizar tais narrativas, principalmente por possibilitar ao aluno reconhecer-se protagonista de sua cultura e se sentir valorizado pelo conhecimento que carrega consigo.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativas orais da Amazônia; oralidade; produção textual.

ABSTRACT

This dissertation presents an intervention proposition called *Stories Told, Stories Made*, which exercises the reading and writing of the Oral Narratives of the Amazon (ONAs) in a 7th grade elementary school class. It's based on two principles: 1) the crescent disincentive of students to reading and, consequently, to writing; and 2) the presence of oral narratives of a regional character in the local folk imagery, intertwined to the living and history of the people. This dissertation seeks to clarify if working with ONAs in the classroom has a positive impact on the improvement of reading and textual production of the students, and in which way this would occur. For that, it seeks its fundamentals in BAYARD (1995) and ELIADE (1972), for an understanding of what myths and legends are; LOUREIRO (1995), who presents the enchantments and the amazon folk imagery, supported by TODOROV (1975) and CHIAMPI (2008), with their notions of the literary fantastical and wonderful; ZUMTHOR (2010) and their concepts of performance and dramatic charge in oral narratives; RYAN (2013), who presents the notions of transfictionality and the crossover of characters and narrative universes; THIOLENT (1986) and BRANDÃO e BORGES (2007), who lay the bases of the research methodology used in the intervention project. Starting from there, we present the ONAs under various media, catching the student's attention and making them identify themselves with the story being told, as well as value their own living experience. This was also a stimulus to create a rereading, in written format, of the presented narratives. In the end, it was noted that the work with ONAs in the classroom does, in fact, stimulate creativity in the textual production, showing the importance of giving value to such narratives, especially because they give the student the opportunity of recognizing themselves as the protagonist of their culture, and to feel valued for the knowledge they carry with themselves.

KEYWORDS: oral narratives of the Amazon; orality; textual production.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diagrama estranho/fantástico/maravilhoso	26
Figura 2 – Demonstrativo sobre as NOAs	47
Figura 3 – Resposta de aluno 18 ao questionário de sondagem (detalhe)	48
Figura 4 – Resposta de aluno 03 ao questionário de sondagem (detalhe)	49
Figura 5 – Gráfico de familiaridade com lendas	50
Figura 6 – o boto (print da animação da série “Juro que vi”)	55
Figura 7 – Características do Boto	58
Figura 8 – Texto sobre o boto (fragmento)	61
Figura 9 – Curupira (caricatura)	63
Figura 10 – curupira (versão maligna)	64
Figura 11 – Kurupira segundo o escultor Mello Witkowski Pinto.	64
Figura 12 – Curupira (gravura)	65
Figura 13 – O Curupira (print da animação da série "Juro que vi")	65
Figura 14 – Texto sobre o Curupira (fragmento)	67
Figura 15 – Curupira desenhado por aluno	69
Figura 16 – Curupira e os três caçadores	70
Figura 17 – Boto vs Curupira	72
Figura 18 – Texto sobre o <i>crossover</i> entre Curupira e o Boto	73
Figura 19 – Texto <i>Lago Verde</i> , sobre o <i>crossover</i> entre Curupira e Boto	74
Figura 20 – Texto II sobre o <i>crossover</i> entre Curupira e Boto	75
Figura 21 – Texto III sobre o <i>Crossover</i> entre Curupira e Boto	76
Figura 22 – Texto sobre a Cobra Grande	80
Figura 23 – Texto sobre Honorato e Maria Caninana (fragmento)	81
Figura 24 – Transcrição do áudio <i>Causos do Cajutuba</i>	84
Figura 25 – Equipe do Projeto Tia Cici	87
Figura 26 – Livros artesanais do Projeto Tia Cici	88
Figura 27 – Tia Cici e os livros artesanais do projeto	89
Figura 28 – Tia Cici na performance <i>A lenda da Iara</i>	90
Figura 29 – Tia Cici e sua plateia	91
Figura 30 – Iara encantando os alunos	91
Figura 31 – O professor e a Iara	92
Figura 32 – Tia Cici apresentando à turma os livros do Projeto	93
Figura 33 – Livros artesanais do Projeto Tia Cici (detalhe)	94
Figura 34 – Foto oficial da Tia Cici com a turma	95

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT	8
LISTA DE FIGURAS	9
INTRODUÇÃO	11
1 O MITO	15
1.1 Conceitos	15
1.2 Mito E Lenda	18
2 OUTRAS MANIFESTAÇÕES DE NARRATIVAS ORAIS NO UNIVERSO AMAZÔNICO	23
2.1 O Maravilhoso Nas Narrativas Oraís Amazônicas	23
2.2 O Imaginário Amazônico Nas Narrativas Oraís	28
2.3 Da Oralidade À Transficcionalidade	32
2.3.1 Oralidade e performance	32
2.3.2 Transficcionalidade	35
3 A INTERVENÇÃO	39
3.1 Justificativa	39
3.2 Objetivos	40
3.3 A Metodologia	41
3.4 A Aplicação	44
3.5 Relatório de Atividades e Análise da Intervenção	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
ANEXOS	105

INTRODUÇÃO

Em nossa experiência como professor da EJA (Educação de Jovens e Adultos), notamos a quase total falta de estímulo à leitura e, por extensão, à escrita por parte dos alunos. A leitura é quase sempre sobre o assunto gramatical a ser estudado, ou de algum texto a ele relacionado. O aluno se depara, então, com a leitura de caráter obrigatório, sobre a qual tem que responder questões ou tirar lições. Tal obrigatoriedade tira o prazer da leitura, e o aluno a realiza apenas em sala de aula, com a ordem do professor, perdendo assim a oportunidade da leitura em outro tempo e em local diverso do ambiente escolar. Sem estímulo para a leitura espontânea, o aluno tende a não se reconhecer no texto lido ao mesmo tempo em que vai perdendo a capacidade de se projetar em um texto próprio.

Por seu turno, temos a presença das narrativas orais que fazem parte do imaginário dos habitantes da região margeada de rios e floresta amazônicos. Histórias – geralmente contadas ao anoitecer – de entidades sobrenaturais, criaturas fantásticas que habitariam as águas e matas, e que interfeririam nas vivências dos homens. São histórias que cativam os ouvintes e que, de tão contadas, já fazem parte do repertório dos moradores locais. Boto, Boiúna, Iara, Curupira são histórias de que todos já ouviram falar.

O presente trabalho, então, parte dos seguintes questionamentos:

- A ideia de trazer essas narrativas para a sala de aula teria alguma influência no trabalho de leitura e escrita do aluno, no sentido de aprimoramento desse trabalho?
- Teriam, tais narrativas orais, impacto positivo na produção textual em sala de aula?
- De que forma as narrativas orais da Amazônia contribuiriam para a produção textual do aluno?

Ora, desde tempos imemoriais o homem conta histórias. Seja para passar o tempo ou para explicar algum fenômeno, seja para espantar o medo ou obter calor humano em conversa com seus pares, seja pelo prazer de deleitar uma plateia ou simplesmente como catarse, o contar histórias se faz presente. Por serem inerentes ao homem, as histórias são ricas de contextos, de precedentes, de vivências. As experiências humanas podem se (i)materializar em uma história. As dores sofridas, os ritos celebrados, as convenções estipuladas num dado momento, tudo isso pode se fazer presente em uma narrativa popular.

Pode-se imaginar quão rica deve ser a memória dos povos que habitam margens de rios e florestas, onde escasseia o que se convencionou chamar de progresso. Em tais lugares, a energia vem de um motor ligado apenas por algumas horas e a internet é desconhecida. A água ali usada é aquela do rio que passa em frente às casas.

Há que se pensar que em lugares assim pululem histórias de encantamento, de assombrações, visagens e aparições. Onde a floresta enche de sombras e silêncio o cotidiano, e onde cada barulho é um grito de beleza ou de agonia do desconhecido, é aí que o imaginário popular ganha força.

O trabalho, em sala de aula, com essas narrativas orais da Amazônia seria, em princípio, facilitado pelo fato de tais narrativas já fazerem parte do repertório do aluno, habitante que é dessa região amazônica. No entanto, a escola escolhida para a intervenção é uma escola urbana, e seus alunos já não convivem com esse ambiente do motor de luz e da falta de tecnologias. O desafio seria, então, fazer o aluno se ver na história, participar – ou ver que já faz parte – dela. Um novo jeito de se ter contato com narrativas orais da região, das quais já tivessem conhecimento (ou não), resultaria em um texto novo feito pelo aluno, uma outra possibilidade narrativa em que ele se reconheça e, o que é melhor, da qual seja protagonista.

É com esse objetivo, mais geral, de disponibilizar ao aluno (um novo) acesso às narrativas orais amazônicas na modalidade escrita, levando-o a criar o hábito da leitura e da produção textual, que empenhamos nossa pesquisa. Especificamente procuramos mostrar a importância da valorização das narrativas orais amazônicas, possibilitando ao aluno reconhecer sua convivência com tais narrativas. Além disso, o estímulo em discorrer sobre suas experiências com as narrativas orais mostra-se elemento facilitador para o aluno reconhecer-se protagonista de sua própria cultura. Assim, a partir do conhecimento das narrativas orais, o aluno se sentiria estimulado a estabelecer o diálogo entre elas, incentivando a criatividade na produção de novas narrativas.

Antes de tal empreitada no reino das narrativas orais amazônicas (que passarei a chamar de NOAs por razões práticas), é preciso atentar para alguns pontos. Câmara Cascudo, em texto de 1940, que serviu de prefácio à reedição de 2012 da sua *Geografia dos mitos brasileiros*, já alertava que:

Depois dessa viagem, legitimamente maravilhosa, pergunto como vou colocar, simétrica e ritmicamente, a bicharia fantástica que campeei e reuni neste livro. Depois de tanto material lido e ouvido, em anos e anos de amorosa curiosidade, descubro a obrigação de filiar-me a uma escola, escolher um caminho, marchar numa direção, sob as penas de lei folclórica. (CASCUDO, 2012, prefácio)

Considerando o que nos diz Cascudo, o presente trabalho não consiste apenas de um apanhado de narrativas coletadas a esmo. Além disso, no que diz respeito às narrativas orais, é preciso esclarecer o uso indiscriminado de termos como “lendas da Amazônia” ou “lendas

regionais”, uma vez que as narrativas orais amazônicas são constituídas não somente por lendas, mas também por mitos, causos, chistes...

Assim, a presente dissertação traz, no capítulo I, alguns conceitos de mito, situando-o em espectros divergentes das concepções rotineiras de determinados estudos. A visão do mitólogo romeno Mircea Eliade, por exemplo, nos auxilia a compreender a importância dos rituais e da memória das histórias na formação de exemplos de conduta e de compreensão da tradição, presentes na cultura ribeirinha da Amazônia brasileira. Diferente da versão de que o mito é a história contada para explicar fenômenos físicos, psíquicos ou outros que (ainda) não têm explicação, o mito aqui, no contexto geográfico, social, antropológico e de crenças, é visto como verdade, como algo indissociável da realidade que o homem sente e compreende. A verdade do mito e seu vínculo com o sagrado também é vista nesse primeiro capítulo, entreando aqui os mitos sagrados de criação, ou mitos cosmogônicos.

Ainda neste primeiro capítulo, trabalhamos a conceituação de lenda, uma vez que o conceito desta se confunde com o de mito, tratando-se de um termo usado indiscriminadamente na região amazônica, em que é comum se falar, por exemplo, de “lenda da mandioca” ou “lenda da criação da noite”. Jean-Pierre Bayard e Heliud Luís Maia Moura e sua noção de lenda nos auxilia nessa diferenciação entre lenda e mito.

O segundo capítulo traz um enfoque mais específico sobre a mitologia amazônica e sua relação com o cotidiano do homem amazônida, além do entrelaçamento que isso tem com as encantarias e o panteão do imaginário amazônico, cantado e contado nas narrativas orais da região. A estrutura comum do conto maravilhoso de acordo com Vladímir Propp nos ajuda a entender a passagem do rito para o conto. Além disso, no que diz respeito especificamente à cultura amazônica, tal é analisada sob uma ótica mais local, na perspectiva de João de Jesus Paes Loureiro e sua poética do imaginário; com o amparo das visões de Todorov e Chiampi sobre o maravilhoso, o mundo amazônico descrito por Loureiro ganha um maior entendimento.

Como a intervenção faz uso das narrativas orais sob diversos meios, nesse segundo capítulo abordamos a performance e sua influência na carga dramática das narrativas, tudo na visão do linguista suíço Paul Zumthor. Além disso, as noções de *transficionalidade* também são abordadas neste segundo capítulo, principalmente sob a ótica de Lubomír Dolezel, uma vez que a intervenção procurou trabalhar a leitura e, a partir dela, a escrita do aluno, fazendo uso de releituras e culminando com a utilização do *crossover* na produção textual. Soma-se a isso o entendimento da pesquisadora e crítica literária Marie-Laure Ryan sobre

transficcionalidade, e abrimos, na intervenção, espaço para as possibilidades narrativas de termos o curupira e o boto em uma mesma história.

O terceiro capítulo trata da intervenção “Narrativas Oraís da Amazônia: Histórias contadas, histórias criadas” desenvolvida com alunos de uma turma de 7º ano do ensino fundamental. A intervenção fez uso das narrativas oraís apresentadas sob formas diversas, no intuito de cativar a atenção dos alunos. Vídeos, rodas de conversa, contação de histórias, cordel e músicas foram usados para apresentar as entidades de crenças presentes nas narrativas e, a partir desse primeiro contato, possibilitar ao aluno se reconhecer na história e contá-la na atividade de produção textual. O capítulo apresenta ainda o relatório da intervenção com a análise dos resultados obtidos.

Por fim, as considerações finais sobre o trabalho de pesquisa.

1 O MITO

1.1 Conceitos

A acepção mais usual que se tinha de mito tratava-o como ficção, uma espécie de fábula usada para ilustrar aquilo que não poderia realmente existir. Desde os gregos contemporâneos de Xenófanes, (565-470 a. C.), o *mythos* vinha sendo despido de seus valores religioso e metafísico. Assim, ele passa a ser encarado como ilusão ou falsidade pelo judeu-cristianismo simplesmente por não ser validado por um dos dois Testamentos.

Em seu *Dicionário da mitologia latina*, Spalding (1991) discorre sobre o que seria o mito e, em um rápido apanhado histórico, nos lembra que os antigos vinculavam o mito a um estado do pensamento humano primitivo, anterior ao pensamento lógico – período em que a inteligência dava lugar à fantasia. O mito era, assim, a representação usual e normal do pensamento. Nomes como Voltaire (1694-1778) e Comte (1798-1857) apregoam que estudar mitos nada mais era do que revisitar os erros humanos. No fim do séc. XIX chegou-se ao que se achava ser a pedra de roseta da mitologia: cada mito representaria um fenômeno natural ou psíquico inexplicável para o pensamento primitivo. Uma constatação equivocada, uma vez que o mito tenta explicar o mundo ao homem, tornando compreensível seus fenômenos e mistérios. Spalding afirma que não existem mitos que sejam pura fantasia, sem fundamento. Não foram criados ao acaso. E à pergunta fundamental de o que seja o mito, tergiversa e diz o que *não* é o mito: representação simbólica de fenômenos naturais, psíquicos ou morais; apenas para mais adiante nos dar a emblemática resposta de que “Na sua origem, sem dúvida, o mito tentava reduzir a distância que vai do imortal ao mortal, do divino ao humano. Não podendo, o homem, ser deus, fez os deuses homens.” (SPALDING, 1991, p. 14).

Um conceito mais didático sobre mito nos é dado por Aranha e Martins (2009), em *Filosofando – Introdução à Filosofia*. Opondo-se à leitura apressada que se faz do mito como um modo fantasioso de explicar a realidade ainda não racional, o mito é aqui mostrado como muito mais complexo do que poderia parecer o relato das lendas desligadas do ambiente em que surgiram. A consciência mítica seria indissociável do modo como o homem compreende e sente a realidade. Assim, o mito não é fantasia, mas verdade. No entanto, a verdade do mito difere do sentido de coerência lógica, pois

resulta de uma *intuição compreensiva da realidade*, cujas raízes se fundam na emoção e na afetividade. Nesse sentido, antes de interpretar o mundo de maneira

argumentativa, o mito expressa o que desejamos ou tememos, como somos atraídos pelas coisas ou como delas nos afastamos. (ARANHA e MARTINS, 2009, p. 27).

Para afugentar os temores do desconhecido, os relatos míticos se valem da fé em forças superiores que protegem e recompensam, ou ameaçam e castigam. Fazem parte da vida humana por meio de crenças, temores e desejos que nos mobilizam.

Pierre Brunel, na organização do *Dicionário de Mitos Literários* (1998), evoca o filósofo e mitólogo romeno Mircea Eliade ao fazer o resumo de que o mito *conta, explica e revela*. Conta pelo fato de ser uma história e, como tal, ser animado pelo dinamismo da narrativa; explica, de acordo com o pensamento de André Jolles, pois responde decisivamente a uma questão formulada que se anula no instante de sua formulação, não cabendo outra resposta (JOLLES, 1976, p. 87); revela porque põe a descoberto o ser, põe a descoberto o deus, podendo então ser apresentado como uma história sagrada.

Eliade (1972) ressalta a importância do “mito vivo”, na medida em que este fornece modelos para a conduta humana. Essa nova perspectiva do mito vai ao encontro do que preconizavam as sociedades arcaicas e apresenta o mito como indício de história verdadeira, valorizada por seu caráter sagrado e exemplar, transmitindo significação e valor à existência humana.

Interessante o mito ser considerado uma história verdadeira porque sagrada e, para provar essa afirmação, temos a existência do mundo, sendo o mito cosmogônico nada mais do que a história da criação desse mundo:

Todo mito de origem conta e justifica uma “situação nova” – nova no sentido de que não existia desde o início do Mundo. Os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido.

Esta é a razão pela qual alguns mitos de origem começam por delinear uma cosmogonia. (ELIADE, 1972, p. 20).

O mito cosmogônico, dessa maneira, relata um acontecimento criatório do mundo, do modo como foi criado, e os rituais que daí advêm giram em torno do que foi feito pelos entes primordiais no ato da criação. Tais rituais visam realizar os passos que foram dados no início, e, dessa maneira, recriar o mundo *ab origine* no nosso tempo. Isso se sobressai principalmente nos rituais de cura. Existe a crença de que, se os passos para a criação de um remédio, por exemplo, não forem feitos como no ato criatório desse remédio, este não surtirá o efeito desejado. Então o curandeiro deve conhecer a história do remédio para realizar os mesmos passos no ritual de cura e, assim, conseguir com que o remédio surta efeito. A cura

alcançada simboliza o renascimento: a partir dali a pessoa recomeça a vida da maneira como aconteceu no ato de sua criação. É como se ela fosse criada de novo. Por isso o mito cosmogônico precisa ser recitado em sua totalidade, e por isso não é uma cerimônia qualquer. Requer preparação e conhecimento, e o xamã (ou curandeiro ou qualquer que seja o nome) precisa ter passado pelo ritual para poder realizá-lo com conhecimento de causa:

Este mundo, porém, não é mais o Cosmo atemporal e inalterável em que viviam os Imortais. É um mundo vivo – habitado e usado por seres de carne e osso, submetidos à lei do vir-a-ser, da velhice e da morte. Por isso, ele requer uma reparação, uma renovação, um fortalecimento periódicos. Não se pode, contudo, renovar o mundo senão repetindo o que os Imortais fizeram *in tempore*, renovando a criação. Eis por que o sacerdote reproduz o itinerário exemplar dos Imortais e repete os seus gestos e as suas palavras. (ELIADE, 1972, p. 36).

É preciso perceber que o papel da memória é fundamental para a apreensão do mito, principalmente quando lembramos a importância de se conhecer a origem e a história de alguma coisa com o intuito de dominá-la. Daí a afirmação de Eliade de que se consegue um domínio mágico sobre as coisas quando se tem conhecimento de sua origem e história (1972, p. 65).

Outro conceito abordado por Eliade é o de Deuses Supremos e Criadores que se tornaram *dei otiosi*, e de Deuses que foram mortos pelos Ancestrais míticos dos homens. Os *dei otiosi* são os que foram esquecidos com o tempo, e foram substituídos por outras entidades. No caso dos Deuses que foram mortos pelos ancestrais, trata-se de uma morte violenta, mas criadora. Com a morte da divindade, advém algo muito importante para a humanidade. Tais divindades sobrevivem nos rituais periódicos que repassam sua morte, ou sobrevivem nas formas vivas – animais, plantas – que surgiram de seu corpo (basta lembrar os rituais eucarísticos da Igreja Católica ou as narrativas amazônicas em que da morte de uma pessoa surge algum tipo de alimento, como as narrativas de origem do guaraná, da mandioca ou do milho). A divindade assassinada não é esquecida porque foi somente após sua morte que ela se tornou indispensável aos humanos:

A morfologia dessas divindades é extremamente rica e seus mitos são numerosos. Não obstante, encontramos algumas características essenciais em comum: essas divindades não são cosmogônicas; apareceram sobre a Terra após a Criação e nela não permaneceram por muito tempo; assassinadas pelos homens, não se vingaram e sequer guardaram rancor contra os seus assassinos; ao contrário, mostraram-lhes como tirar proveito de sua morte. A existência dessas divindades é simultaneamente misteriosa e dramática. Geralmente, sua origem não é conhecida: sabe-se apenas que elas vieram à Terra para serem úteis aos homens, e que sua obra mestra deriva diretamente de sua morte violenta. Pode-se dizer também que essas são as primeiras divindades cuja história antecipa a história humana: por um lado, sua existência é

limitada no Tempo; por outro, sua morte trágica irá constituir a condição humana. (ELIADE, 1972, p. 73).

1.2 Mito E Lenda

O mito como ideia de ação, de narrativa, é tratado na Poética, de Aristóteles, em que surge como sinônimo de enredo: “está no mito a imitação da ação” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25). E apesar de termos hoje outras acepções do que seja mito, como a indicação do fenômeno de popularidade no esporte ou cinema (o chamado ‘mito’ Neymar, muitas vezes chamado pelos fãs de Neymito, é um exemplo), ou ainda como significação de falsidade ou ideia errônea (como a ideia de que “emagrecer diminuindo a quantidade de refeições é mito, não verdade”), essa segunda acepção já é corroborada por Eliade quando nos diz que a palavra “mito” tem sido usada tanto como sinônimo de “ficção”, “ilusão”, quanto de “tradição sagrada”, “modelo exemplar”. Falando em tradição sagrada, vale lembrar de que tudo o que não fosse justificado/validado ou pelo antigo ou pelo novo testamento foi relegado ao campo da ‘falsidade’ ou ‘ilusão’ pelo judeu-cristianismo. (ELIADE, 1986, p. 8).

A lenda também é usada como sinônimo de falsidade ou de fenômenos de popularidade, e, como o mito, também é usada para indicar algo inventado ou sem comprovação. A diferença, de acordo com Ana Carolina Klaciewicz (2009, p. 13), é que a lenda vem a ser a narrativa de um fato histórico que foi acrescida da imaginação ou fantasia popular. Para Weitzel (apud KLACEWICZ, 2009), o conteúdo da lenda seria o real, contando com personagens humanos, enquanto o conteúdo do mito seria o sobrenatural, tendo deuses, semideuses e heróis divinizados como personagens. Em *Folclore Literário e Linguístico*, Weitzel usa a divisão de Dorson (1972), em que as narrativas lendárias se apresentam como *personais*, quando ligadas a um indivíduo conhecido; *locais*, quando vinculadas a uma localidade (rios, lagos, terras, grutas...); *episódicas*, quando versam sobre acontecimentos importantes a uma comunidade. A essa lista, Weitzel acrescenta as narrativas *etiológicas*, que contam a origem de um animal ou planta.

A etiologia estuda as causas de determinados fenômenos e, seguindo essa linha, não é estranho se falar em lenda¹ do guaraná ou da mandioca. Também não é de se estranhar a confusão entre as lendas etiológicas e os mitos, uma vez que ambos pretendem explicar a origem e o porquê das coisas. De acordo com Marilena Chauí, o mito fundador “impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa, que não

¹ Popularmente essas narrativas são assim denominadas na região amazônica.

permite o trabalho da diferença temporal e que se conserva como perenemente presente” (CHAUI, 2000)

Percebe-se que mito e lenda diferem na disposição mental, principalmente. O mito é criação, busca do poder absoluto produzido quando um objeto se cria na pergunta e em sua resposta; a lenda fragmenta a realidade para apresentar um modelo que se possa imitar, valorizando mais o instante de uma determinada ação da personagem do que a existência humana como um todo.

Heliud Moura, em suas *Atividades de Referenciação em Narrativas Afiliadas ao Universo do Lendário da Amazônia*, de 2013, bem lembra que, na Amazônia, as histórias de Boto, Cobra, Matintaperera e Curupira são contadas cotidianamente, sendo tais narrativas parte integrante das experiências e da maneira de as pessoas perceberem sua realidade social e cultural. Desse modo, pode-se entender toda uma gama de elementos construtivos da identidade do povo, identidade que está enraizada na forma de mobilizar o conteúdo de tais histórias. (MOURA, 2013, p. 19). Aponta, ainda, diferenciações e interseções entre mito e lenda:

[...] é preciso compreender determinados contrapontos, diferenciações e também, interseções existentes entre as instâncias textual-discursivas supracitadas, tendo em vista o fato de que entre o mito e a lenda há um distanciamento considerável, mas também algumas ligações. Por esse viés, é válido dizer que a lenda ainda mantém ou conserva, embora de forma um tanto esmaecida ou apagada, elementos constitutivos das formações míticas. É o que acontece, de modo similar, entre a lenda e a narrativa oral popular, pois esta última não deixa de conter elementos ou resquícios da primeira, entendendo-se, no quadro dessas informações, que a narrativa popular reconstitui tipos de significados tributários do que já estava construído/instalado nas lendas tradicionais [...]. (MOURA, 2013, p. 20)

Moura afirma ainda que o ser humano, reflexo que é do comportamento e ações dos personagens míticos, age de acordo com certos limites impostos pelo relato mítico. Isso contrapõe o mito à lenda, na qual os personagens são apenas representações de indivíduos sociais, desempenhando simbolicamente esse papel na trama que está sendo desenvolvida. “Por essa razão, não estão submetidos aos desígnios das divindades, mas às normas ou convenções sociais, expressas nos diversos tipos de relações simbólicas aí contidas”. (2013, p. 23). Tais diferenças entre mito e lenda ocorrem em nível semântico e cognitivo, bem como na cosmovisão que cada um apresenta:

[...] Se em nível semântico-discursivo e cognitivo-discursivo a linguagem do mito se apresenta como uma alegoria ou metáfora por meio da qual uma sociedade explica e passa a conhecer sua origem e constituição ontológica, a linguagem da lenda, nesse mesmo nível, constitui uma “ilustração” do modo como uma prática, costume, hábito alimentar, crença popular, relação social e manifestação folclórica passaram a se incorporar e fazer sentido numa comunidade ou cultura. [...] Por outro lado, se considero o tipo de cosmovisão que cada um destes encerra e/ou metaforiza, é válido

reafirmar o fato de o mito conter uma profundidade relativa à essência humana e, por conta disso, apresenta essa essência como indissolúvelmente ligada à verdade, que é sempre transcendente, perene, universal, já a lenda, por outro lado, encerra um conteúdo mais imediato, centrado nas exceções e nas contingências que permeiam a vida humana cotidiana. (MOURA, 2013, p. 24)

Desse modo, ainda que a lenda contenha elementos ligados ao maravilhoso ou ao fantástico, seus eventos são cronológicos e linearizados, expressando significados ligados à esfera corriqueira de uma comunidade. A crença aqui não se constitui uma verdade absoluta, mas é fruto de uma tradição oral, passada de “boca em boca”, manipulável de acordo com certos propósitos atrelados a certas práticas sociais. Para Moura, tal tradição tem efeito nos sentidos e crenças, e mesmo na forma de pensar e agir dentro de uma comunidade. (2013, p. 25, 34-35).

Esse modo de pensar a lenda como uma “ilustração” de uma prática ou costume de uma comunidade já era corroborado por Jean-Pierre Bayard, em *Histórias das Lendas*. Para Bayard, a lenda é mais verdadeira do que a história, pois nessas narrativas são incorporados os sentimentos, as emoções, o pensamento do povo. Bayard reforça o argumento de que a lenda, ainda que deformada pela imaginação popular, é uma ação localizada com exatidão, tem personagens bem definidos e fundamenta-se em fatos históricos:

A lenda, mais verdadeira do que a história, é um precioso documento: ela exala a vida do povo, comunica-lhe um ardor de sentimentos que nos comove mais do que a rigidez cronológica de fatos consignados.

(...)

A palavra lenda provém do baixo latim *legenda*, que significa “o que deve ser lido”. No princípio, as lendas constituíam uma compilação da vida dos santos, dos mártires (Voragine); eram lidas nos refeitórios dos conventos. Com o tempo ingressaram na vida profana, essas narrações populares, baseadas em fatos históricos precisos, não tardaram a evoluir e embelezar-se. Atualmente, a lenda, transformada pela tradição, é o produto inconsciente da imaginação popular. Desta forma o herói sujeito a dados históricos, reflete os anseios de um grupo ou de um povo, sua conduta depõe a favor de uma ação ou de uma ideia cujo objetivo é arrastar outros indivíduos para o mesmo caminho.

(...)

O mito é uma forma de lenda; mas os personagens humanos tornam-se divinos; a ação é então sobrenatural e irracional. O tempo nada mais é do que uma ficção. Na realidade, essas categorias se embaraçam e os mitos são de uma infinita variedade; relacionam-se às religiões, são cosmogônicos, divinos – ou heroicos. As lendas, com personagens mais modestos, fazem evoluir mágicos, fadas, bruxas, que, de uma maneira quase divina, influem nos destinos humanos. (BAYARD, 1957, p. 4 e 5)

Para Lúcia Pimentel Góes, a lenda era, originalmente, aplicada para nomear histórias de santos, mas estendeu seu sentido com o passar do tempo, indicando uma história ou tradição aceitas como verdade:

[Do lat. *legenda*, “coisas que devem ser lidas”.] Originalmente, a palavra designava histórias de santos, mas o sentido estendeu-se para significar uma história ou tradição oriunda de tempos imemoriais e popularmente aceite como verdade. É aplicada hodiernamente a histórias fantasiosas ligadas a pessoas verdadeiras, acontecimentos ou lugares. Lenda e mito são relacionados, mas a lenda tem menos a ver com o sobrenatural. A lenda frequentemente diz respeito a personagens famosas, populares, revolucionárias, santas, que vivem na imaginação popular. A lenda é sustentada oralmente, cantada em versos tradicionais ou em baladas, e posteriormente escrita. A literatura de cordel inclui muitas histórias lendárias em torno de figuras populares ou da vida política. Na lenda, facto e fantasia são interligados. (GÓES, 2009, verbete “Lenda”)

Como se percebe, Góes também parte da origem etimológica da palavra para distingui-la do mito. Ainda assim, permanece em seu conceito a ideia de que, em algumas situações, essas narrativas apresentam alguma relação. O consenso nos conceitos de lenda parece ser o fato de serem episódicas, e mesmo assim serem transformadas pela imaginação popular a ponto de se perder sua origem ou seu autor. Por isso a confusão com o mito. Segundo Cascudo:

As lendas são episódio heroico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral e popular, localizável no espaço e no tempo. De origem letrada, lenda, legenda, “legere” possui características de fixação geográfica e pequena deformação e conserva-se as quatro características do conto popular: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade. É muito confundido com o mito, dele se distancia pela função e confronto. O mito pode ser um sistema de lendas, gravitando ao redor de um tema central com área geográfica mais ampla e sem exigências de fixação no tempo e no espaço. (CASCUDO, 1976, p. 378)

Sobre o mito, Góes explica que ele nasce do exercício da imaginação e, como tal, é livre da pressão racionalizada, versando sobre fenômenos naturais e acontecimentos humanos. Trata-se, portanto, de uma narrativa que instala uma nova realidade, não importando que tal realidade passe a existir por ação de seres fantásticos, uma vez que guarda um caráter sagrado em sua essência. O mito, assim, assume modos de verdade, passando a ser realidade. (GÓES, 1984, apud SILVA, 2008). Diferente do mito, a lenda é definida como narrativa fantasiosa sobre um fato, seja ele sobre religião, história, lugares, natureza, acontecimento ou personagens. A lenda nasce do imaginário popular e deforma fantasiosamente fatos, coisas e figuras numa espécie de renascimento, compondo a narrativa lendária. (ALMEIDA, 1971, apud SILVA, 2008).

Antonio Henrique Weitzel insere o mito e a lenda como folclore narrativo, em oposição ao folclore poético que engloba o acalanto, as cantigas, os desafios, as brincadeiras cantadas. Além disso, apresenta os mitos como: *teogônicos* (origem dos deuses), *cosmogônicos* (origem e evolução da terra), *astronômicos* (origem e atuação do mundo astral),

culturais (origem dos seres e explicação de uma prática, uma crença, uma instituição), *naturais* (fenômenos físicos) e *etiológicos* (origens das coisas). Essa classificação esclarece o surgimento dos mitos como explicação da origem sobrenatural do homem e do mundo. (WEITZEL, 1995 apud KLACEWICS, 2009). No âmbito das narrativas populares, Weitzel define mito como um fato que transcende a natureza humana, tendo como personagens entes sobrenaturais, divinos ou divinizados (deuses, gênios, demônios...). A lenda, por seu turno, é por ele definida como uma narrativa que versa sobre *fatos reais* (sic) a partir dos quais a imaginação criadora os modifica com caracteres maravilhosos, tendo como principal característica a sua vinculação a um personagem famoso, ou a um marco geográfico ou a um evento local. (WEITZEL, 1995, apud SILVA, 2008).

2 OUTRAS MANIFESTAÇÕES DE NARRATIVAS ORAIS NO UNIVERSO AMAZÔNICO

2.1 O Maravilhoso Nas Narrativas Oraís Amazônicas

Mas mesmo sem sol, continuava sempre dia. É que a noite, diziam eles, estava adormecida no fundo do rio Amazonas, e até ali ninguém se animara a despertá-la. (FRANCHINI, 2011)

As narrativas amazônicas povoam o imaginário da região. Quem, ali vivendo, nunca ouviu uma história de visagem ou assombração contada depois do jantar, pelos mais velhos à luz de uma lamparina? Quem não deu aquele sorriso amarelo depois de terminada a história, recolhendo-se mais cedo e se refugiando do medo debaixo das cobertas? A Amazônia é um mundo repleto de entidades a que estamos mais ou menos acostumados. Aqui o impossível está mais para improvável, e o improvável já aconteceu com ‘um amigo de um parente da esposa do filho do vizinho’. A Amazônia é um mundo.

João de Jesus Paes Loureiro, em seu livro *Cultura Amazônica – Uma poética do imaginário* (1995), afirma que “penetrar na floresta, navegar nos intermináveis e incontáveis rios (aproximadamente 14 mil cursos d’água) provoca a sensação de estar diante ‘do mundo’ e não a de estar diante de um mundo delimitado; a de estar diante do próprio universo.” (LOUREIRO, 1995, p. 61). Essa imensidão citada por Loureiro mostra ao homem sua pequenez, sua infimidade. Diante disso, como uma espécie de compensação, surge o imaginário, pelo qual o homem interage com a natureza que o cerca, conseguindo entendê-la e explicá-la. Nessa interação homem/natureza surge o maravilhoso das narrativas orais amazônicas.

Na introdução do artigo *O Realismo Maravilhoso no romance Do amor e outros demônios, de Gabriel Garcia Márquez*, Paiva e Silva nos dão uma definição de fácil entendimento do que seria o real maravilhoso: “O realismo maravilhoso [...] Caracteriza-se pela coexistência harmoniosa do natural e o sobrenatural na ficção.” (Revista Querubim, nº 16, pág. 50). No entanto, Chiampi já nos alertava sobre o erro que é se tomar como inexplicável ou impossível um fenômeno sobrenatural: “A sobrenaturalidade de um fenômeno é aparental; o suposto fantástico recebe uma explicação científica [...] que, se lhe dispensa o inverossímil, não lhe subtrai o aspecto prodigioso ou insólito.” (2015, p. 37).

Carpentier, no famoso prólogo a *O Reino deste Mundo*, já dizia que

[...] essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio único do Haiti, mas património de toda a América, onde apesar de tudo ainda não se parou de estabelecer, por exemplo, um inventário de cosmogonias. O real maravilhoso encontra-se a cada passo nas vidas dos homens que inscreveram datas na história do Continente e deixaram apelidos que ainda se mantêm. (CARPENTIER, 2010, p. 15)

Para ele, o potencial dos prodígios da América ultrapassava a fantasia europeia, pois se baseava muito mais na fé que na imaginação. Desse modo, intenta deslocar a busca do imaginário maravilhoso para uma redefinição da suprarrealidade, em que "esta deixa de ser um produto da fantasia [...] para constituir uma região anexada à realidade ordinária e empírica, mas só apreensível por aquele que crê." (CHIAMP, 2015, p. 36). Assim, o que se convencionou chamar de maravilhoso adquire um contexto de fé:

O maravilhoso o começa a ser, de modo inequívoco, sempre que surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação pouco habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e das categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito, capaz de nos conduzir a um «estado limite». Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos não se poderão curar com milagres de santos, nem os que não são Quixotes se podem meter de corpo, alma e bens, no mundo do Amadis de Gaula ou do Tirante o Branco. (CARPENTIER, 2010, p. 13)

Sobre isso, já se manifestava Miguel Ángel Asturias, em entrevista a Gunter W. Lorenz:

Las alucinaciones, las impresiones que el hombre obtiene de su medio tienden a transformarse en realidades, sobre todo allí donde existe una determinada base religiosa y de culto, como en el caso de los indios. No se trata de una realidad palpable, pero sí de una realidad que surge de una determinada imaginación mágica. Por ello, al expresarlo, lo llamo "realismo mágico" (ASTURIAS, 1970, apud CHIAMP, 2015, p. 45)²

Percebe-se, assim, que o maravilhoso pode aparecer tanto como um produto da percepção deformadora do sujeito quanto como um componente da realidade, em um entrelaçamento do 'deformar' (percepção do real pelo sujeito) e do 'mostrar' (relação entre a narrativa e os constituintes maravilhosos da realidade). No entanto, esse esforço em caracterizar uma tradição americana de literatura "mágica" conduz a uma errônea conciliação entre o exotismo modernista e o sobrenatural resultante do deslumbramento dos europeus e

² "As alucinações, as impressões que o homem obtém de seu meio tendem a se transformar em realidade, sobretudo onde existe uma determinada base religiosa e de culto, como no caso dos indígenas. Não se trata de uma realidade palpável, mas sim de uma realidade que surge de uma determinada imaginação mágica. Por isso, ao expressá-lo, eu o chamo *realismo mágico*" (Tradução nossa)

das influências do lendário medieval. Daí a confusão resultante entre literatura fantástica e literatura realista mágica. A própria adoção do termo *realismo mágico* demonstra a preocupação com uma “nova atitude” do narrador diante da realidade, o que não foi além de um novo “modo de ver”, uma vez que não penetrou nos mecanismos de construção de um outro verossímil. (CHIAMPI, 2015, p. 21 e 24)

Ora, diante do potencial de prodígios americanos, reais e muito mais maravilhosos que os (inventados) prodígios do velho mundo, Carpentier conceitua o chamado *real maravilhoso americano* como “a união de elementos díspares procedentes de culturas heterogêneas, [e que] configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental”. A expressão designa não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental. (CARPENTIER, 1968, p. 78-81 apud CHIAMPI, 2015, p. 32)

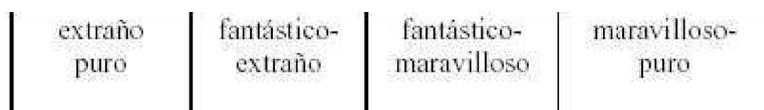
Além dessa distinção entre o realismo mágico e o realismo maravilhoso americano, outros termos vão surgindo indiscriminadamente quando nos referimos a acontecimentos extraordinários. Nesse âmbito, Todorov nos apresenta o gênero *fantástico*, que parece situar-se no limite entre o *maravilhoso* e o *estranho*.

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento (*sic*) deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra.

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 1981, p. 15-16)

Todorov (1981, p. 25, 26-27, 29-30) afirma que, se as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence ao *estranho*. Se é necessário admitir novas leis da natureza para explicar o fenômeno, entramos no *maravilhoso*. Este é o sobrenatural aceito, aquele é o sobrenatural explicado: eis a diferença. Além disso, entre o estranho e o maravilhoso puros, Todorov apresenta as nuances *fantástico-estranho* e *fantástico-maravilhoso*, conforme o esquema³ apresentado na figura 1:

³ Extraído de TODOROV, 1981, p. 25. O *fantástico puro* situa-se na linha que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso.

Figura 1 – Diagrama estranho/fantástico/maravilhoso

Fonte: TODOROV, 1981, p. 25

As obras que aderem ao estranho puro relatam acontecimentos que podem ser explicados pelas leis da razão, mas que são extraordinários e insólitos a tal ponto que provocam certas reações singulares no personagem e no leitor, em geral o medo. Desse modo, está relacionado mais com os sentimentos das pessoas e menos com algum acontecimento material que desafie a razão.

O fantástico-estranho abarca as obras cujos acontecimentos que pareciam sobrenaturais recebem, no decorrer do relato, uma explicação racional. Seu caráter insólito é o que permitiu a crença na intervenção sobrenatural.

O fantástico-maravilhoso abrange os relatos que se apresentam como fantásticos e terminam com a aceitação do sobrenatural. Pelo fato de permanecer inexplicado, não racionalizado, sugere a existência do sobrenatural.

O maravilhoso puro não tem limites definidos, e o sobrenatural aí contido não provoca nenhuma reação particular (de espanto ou admiração) nos personagens ou no leitor. Nos contos de fada, por exemplo, não há surpresa num lobo falante ou numa princesa que dorme por cem anos.

O maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, ainda não visto, o por vir: por consequência, a um futuro. No estranho, em troca, o inexplicável é reduzido a feitos conhecidos, a uma experiência prévia, e, desta sorte, ao passado. Quanto ao fantástico em si, a vacilação que o caracteriza não pode, por certo, situar-se mais que no presente. (TODOROV, 1981, p. 24)

Em *El realismo mágico y otros ensayos*, Imbert (1979, p. 9) explica que o termo ‘realismo mágico’ surgiu originalmente nas artes plásticas, quando Franz Roh (1927) fez uso da nomenclatura para caracterizar um grupo de pintores pós-expressionistas alemães que pintavam a realidade com olhos maravilhados, como se o mundo tivesse acabado de ressurgir do nada. No âmbito da pintura, Roh vislumbrou a seguinte dialética:

- a tese: o impressionismo.
- a antítese: o expressionismo.
- a síntese: o realismo mágico.

Ao se apropriar do termo, a literatura, em seu processo histórico de narrativa, passa a apresentar a seguinte dialética:

- a tese: a categoria do verídico, que se apresenta no “realismo”.
- a antítese: a categoria do sobrenatural, presente na chamada “literatura fantástica”.
- a síntese: a categoria do estranho, presente no “realismo mágico”.

De acordo com Imbert, muitos escritores latino-americanos não faziam a devida distinção entre *realismo mágico* e *literatura fantástica*, alguns até utilizaram tais conceitos como equivalentes. Apesar de toda essa confusão de conceitos, ainda surge Carpentier advogando o *real maravilhoso americano*, em 1949 – sobre o qual já tratamos anteriormente – contrapondo o novo termo à literatura maravilhosa de origem europeia, que faz uso de um código de fantástico que consiste em pôr o mundo de ponta cabeça, num simples mecanismo de inversão.

Ora, em seu ensaio, Imbert intenta aclarar a distinção entre narrativas sobrenaturais e narrativas estranhas. Para tanto, começa por desfazer as falácias, segundo ele, cometidas por Carpentier no seu famoso prólogo a *El reino de este mundo*.

A primeira falácia seria a de que a realidade maravilhosa supera a arte dita maravilhosa, por esta ser mera imitação daquela. Quando Carpentier afirma que na América o escritor se põe em contato com o maravilhoso, supõe que esse maravilhoso é tão tangível quanto as coisas físicas. No entanto, a geografia e a história da América só passam a ser “maravilhosas” quando estimulam a imaginação do autor.

Outra falácia seria a questão de fé no real maravilhoso americano, para que este se realize na literatura. Para Imbert, “la literatura fantástica surgió cuando los hombres de una comunidad artística dejaron de creer en lo que contaban.”⁴ (IMBERT, 1979, p. 16).

Quando finalmente se debruça sobre a questão do sobrenatural e do estranho na narrativa, Imbert esclarece que as narrativas sobrenaturais renunciam de pronto aos princípios da lógica e simulam milagres que ultrapassam as leis naturais: o impossível no mundo físico se faz possível no mundo fantástico, e isso sem outra explicação além do capricho do narrador.

Por seu turno, as narrativas estranhas, “en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica. (...) La realidad se desvanecía en los meandros del fantasear.”⁵ (Idem, p. 19)

⁴ “A literatura fantástica surgiu quando os homens de uma comunidade artística deixaram de acreditar naquilo que eles próprios contavam”. (Tradução nossa)

⁵ “Em vez de apresentar a magia como se fosse real, apresenta a realidade como se fosse mágica. A realidade se dissipava nos meandros da fantasia”. (Tradução nossa)

No realismo mágico, as narrativas, sendo reais, produzem a ilusão de irrealidade, com o escritor usando a sugestão de um clima sobrenatural sem se apartar da natureza, deformando a realidade a partir do olhar de personagens neuróticos. (Ibidem, p. 19)

Enfim, para Imbert, o mágico, o maravilhoso, não está na realidade, mas na arte de fingir.

2.2 O Imaginário Amazônico Nas Narrativas Orais

No capítulo anterior, Eliade nos faz ver o papel da memória na apreensão do mito, em especial a importância de se conhecer a história de algo desde sua origem, de modo a se dominar essa história. Isso é relevante quando se trata da “mitologia” amazônica, cercada que é de encantamentos que precisam ser desfeitos, de entes que precisam ser expulsos, de doenças que precisam ser curadas. O conhecimento da história do Curupira, por exemplo, permite ao caçador entreter o ente com um nó em uma corda enquanto ele, caçador, escapa. Ou a ciência de que a Matintaperera gosta de fumo ou café permite ao dono da casa agourada se livrar da aparição. O remédio certo para quebranto, ou a cerzidura espiritual para a rasgadura da carne, vem das benzedeiças versadas em tal arte, do conhecimento – recebido por tradição – que possuem.

Obviamente que tais conhecimentos não permanecem exclusivos de sacerdotes e afins. Vladímir Propp, em seu livro *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*, trata sobre essas tradições ritualísticas e sua relação com a estrutura do conto narrativo. Aludindo a Dorsey (1904), Propp explana que os ritos alcançam as pessoas comuns em algum momento, de tanto serem contados e, por isso mesmo, perdem muito do sentido inicial. “Assim, por um processo progressivo de deterioração, eles acabam perdendo o significado específico e sendo narrados como contos”. (PROPP, 2002, p. 444).

Deterioração é o nome que Dorsey dá ao processo de desligamento com relação ao rito. Entretanto, de acordo com Propp (2002, p. 444), “esse conto que perdeu suas funções religiosas, não é em si mesmo alguma coisa inferior ao mito do qual se origina”. Sobre tal transformação do mito em conto, Propp nos diz que

[...] o início desse processo de transfiguração do mito em conto se faz sentir quando o assunto e o próprio ato de narrar desprendem-se do ritual. O momento desse desligamento do ritual é o início da história do conto, enquanto o seu sincretismo com o rito constitui sua pré-história. A separação pode ter ocorrido de forma natural, como necessidade histórica, ou pode ter sido artificialmente acelerada [...]. (PROPP, 2002, p. 444)

A partir da estrutura comum a certos mitos, Propp cita como ocorre a reformulação literária e simbólica de um mesmo mote:

[...] Assim, em um mito melanésio, o herói recebe da lua um escrínio denominado Monua. Mas a lua o proíbe de abri-lo antes de estar de novo em casa. Naturalmente, durante a viagem de volta no barco o herói infringe a proibição. De todos os lados surge uma infinidade de peixes. São tantos que acabam virando o barco.

Encontramos a mesma coisa no conto russo: o herói recebe um escrínio do qual escapam reses. Logo a ilha inteira está recoberta de animais, e o herói, ameaçado de morte. No mito grego sobre Pandora, a caixa proibida contém malefícios que se espalham pelo mundo. É uma reformulação literária e simbólica do mesmo motivo. (PROPP, 2002, p. 358)

Não é difícil ver a relação com a narrativa sobre a origem do guaraná, em que a noite está escondida dentro do caroço de tucumã e, quando escapa por causa da curiosidade dos três índios que deveriam zelar pelo caroço, lança no mundo toda sorte de criaturas noturnas.

Na região amazônica, os encantados sobrevivem nas narrativas orais, passadas de boca em boca, sempre modificadas, sempre acrescidas de novos detalhes. Apesar disso, tais narrativas também perdem muito de sua origem. Algumas foram compiladas e escritas, e por fim publicadas em livro. Muitas outras, no entanto, são conhecidas apenas na oralidade, e aos poucos vão desaparecendo. Sobre isso, já nos avisava Eliade:

A revolução efetuada pela escrita foi irreversível. Doravante, a história da cultura tomará em consideração apenas os documentos arqueológicos e os textos escritos. Um povo desprovido dessa espécie de documentos é considerado um povo sem história. [...] Para interessar a um homem moderno, essa tradicional herança oral deve ser apresentada sob forma de livro. (ELIADE, 1972, p. 113-114).

Em uma região de imensidades geográficas, de habitantes pescadores percorrendo milhas de corredores d'água, de extratores caminhando léguas no deserto de árvores, de jornadas de trabalho longas e monótonas, de casas esparsas e lugarejos distantes, torna-se normal o devaneio vislumbrar o além-físico. Essa vivência contemplativa facilita aos habitantes esse elo entre eternidade e cotidiano, em que seres, símbolos, fatos e certas ações podem despertar interpretações múltiplas. O mito aparece, então, como um imaginário unificador da cultura amazônica. Nesse sentido, o ribeirinho manifesta sobremaneira as crenças mítico-sacrais herdadas das civilizações que o colonizaram. De acordo com Loureiro (1995):

A cultura do mundo rural de predominância ribeirinha constitui-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura amazônica, seja quanto aos seus traços de originalidade, seja como produto da acumulação de experiências sociais e da

criatividade dos seus habitantes. Aquela onde podem ser percebidas, mais fortemente, as raízes indígenas e caboclas tipificadoras de sua originalidade, florescentes ainda em nossos dias. [...]

A cultura amazônica onde predomina a motivação de origem rural-ribeirinha é aquela na qual melhor se expressam, mais vivas se mantêm as manifestações decorrentes de um imaginário unificador refletido nos mitos [...]. (LOUREIRO, 1995, p. 55-56).

As entidades do imaginário amazônico, de origem indígena (Iara, Curupira, Cobra Grande), existem para explicar o medo, o desconhecido. Dessa maneira, a linha separando o que é real do que está além é tênue, ou, nos dizeres de Loureiro, esfumada, evaporando como fumaça, o que permite a convivência de entes e homens, de real e além-real, em uma mesma “realidade”. As pessoas convivem com seus mitos, seus entes, numa curva da mata, num igarapé isolado; cantam seus louvores para agradá-los; deixam oferendas para uma boa convivência; fazem mesuras, evocando sua proteção. No vapor ilusório da floresta e do rio, o homem amazônico esbarra com o outro mundo:

Na realidade amazônica o mundo físico tem limites sfumatos, fundidos ou confundidos com o supra real, daí por que nela homens e deuses caminham juntos pela floresta e juntos navegam sobre os rios. Situam-se no impreciso limite entre aquilo que é e aquilo que poderia ser, nesse sfumato poetizante que interpenetra o real e o imaginário. (LOUREIRO, 1995, p. 86).

Quando faz referência ao imaginário, ao mítico amazônico, Loureiro não o separa da poética; pelo contrário, afirma que ambos são formas de verdade e bases da cultura:

O poético e o mítico sempre apresentaram constantes afinidades. Algumas vezes parecem imagens de espelhos paralelos. O mito, muitas vezes, expressa a poética das coletividades humanas, ao relatar sua história idealizada. O poético, por seu lado, mitifica as palavras e os sentimentos, no ato de torná-los poetizados. Mítico e poético são produtos de um imaginário estetizante e, no entanto, apresentam-se como verdades aparentes ou formas de verdade. (...) O poético e o mítico estabelecem uma das bases em que se edifica a cultura. (LOUREIRO, 1995, p. 66-67).

Ora, a poética a que o autor se refere não é relativa ao poema enquanto forma ou mesmo ao sentimento poético a que estamos acostumados quando se fala de poesia. Antes, diz respeito ao poético advindo do devaneio do imaginário amazônico, que está mesclado ao ambiente e às relações culturais; poético visualizado nas simbologias desse imaginário:

Essa leveza que, num ângulo da mesma perspectiva e na forma de uma poética do imaginário, é a que vem sendo trazida até nossos dias, pela sociedade amazônica, no seu devaneio inundado de poesia. Sem ignorar a grandeza natural visível em torno e da qual não duvidam, os homens não a percebem por uma visão direta, objetiva, pragmática, pesada. Mas, indiretamente como se todo aquele denso mundo de

florestas e água se transformasse num vitral de transparência pura, através do qual uma outra realidade é contemplada. Busca de leveza imanente numa realidade compacta e poderosa. As Anhangas (almas de demônios) vagam sobre as ondas dos rios; o rosto fulgurante da Iara flutua à flor das águas; a mãe do vento voa; o boto é aquele que dança e seduz com doçura e se deita com suavidade no corpo da mulher desejada; a assustadora pororoca resulta de meninos fazendo diabruras sobre as ondas enfurecidas dos rios. (LOUREIRO, 1995, p. 77).

Assim, ainda que os entes causem um certo medo, já é um medo diluído, espécie de semimedo, pois que se revestem de uma poética imaginativa encontrada na contemplação das imensidades dos rios e das matas. Além disso, é preciso uma imagem de forma própria capaz de projetar seus medos, anseios ou sentimentos. Loureiro (1995, p. 87) cita o exemplo do sentimento de amor, que pode ser projetado, por exemplo, na planta *tambatajá*, que nasceu no local em que um índio enterrou sua amada; ou na face feminina que brota à flor d'água na figura da Uiara; ou mesmo na figura sedutora do boto que encanta as moças interioranas. E da mesma forma que o amor, incontáveis outras imagens “vão se instalando no vasto mundo em derredor, tornando-o significativo e sensível e aparente”.

Todo esse imaginário amazônico, apesar de fazer parte da vivência do homem local, habita em um *locus* próprio, uma espécie de não-lugar, à margem da realidade, chamado de *encantaria*. Loureiro cita Napoleão Figueiredo ao demonstrar que os encantados da região

[...] são entidades do mundo sobrenatural da religiosidade popular amazônica, que habitam a floresta e o fundo dos rios e que protegem, não somente os homens, como também as comunidades em que os mesmos vivem; venerados sob as formas mais diversas garantem a prosperidade, saúde, felicidade a quem as reverencia. (FIGUEIREDO, 1988 apud LOUREIRO, 1995, p. 88).

Também citado por Loureiro é Vicente Salles e sua nomenclatura generalizante para as entidades encantadas da região, que habitam a “ilharga” da terra, água e ar – uma vez que as encantarias estariam localizadas no fundo dos rios, nas brenhas da floresta, bem como no espaço abaixo do céu e acima das nuvens. Nesse “panteão caboclo, muitas dessas entidades podem ser obscurecidas através de um termo genérico muito apropriado: são os encantados” (SALLES, 1990, p. 24 apud LOUREIRO, 1995, p. 88). Tais encantados, de tão presentes no cotidiano cultural do homem amazônico, constituem elementos que, a um tempo, explicam e encobrem a realidade.

Encantarias, encantados, mitologia amazônica, panteão caboclo⁶, imaginário popular. Todas essas nomenclaturas dizem respeito, aqui, às simbologias do mundo rural e ribeirinho,

⁶ O termo *caboclo*, em que pese certas conotações pejorativas, é aqui usado como relativo a pessoa humilde, habitante do campo, de costumes simples ou rústicos. Adjetivo característico de tais pessoas. (<https://www.dicio.com.br/caboclo/>)

às alegorias do desconhecido. São projeções de crenças que explicam e promovem a aceitação do inusitado em face do lógico-racional; que esclarecem “os filhos ilegítimos pela paternidade do boto; os meandros que na floresta fazem os homens se perderem pela ação do curupira; as tempestades pela reação enraivecida da mãe-do-vento” (LOUREIRO, 1995, p. 103). Essas narrativas nos são contadas na infância, em noites sem energia elétrica, tendo como acompanhamento o zumbido de carapanãs esvoaçando ao redor da lamparina, projetando nas paredes nosso medo quase palpável junto com as sombras e a fumaça preta. Isso ainda nos fascina, mesmo com a infância já bem distante. São devaneios que permanecem em muitos locais, apesar da vertiginosa desestruturação do mundo amazônico, da quebra da harmonia entre os homens, e destes com a natureza. É nossa herança.

Sobre essas circunstâncias que vão formar o contexto em que se dá a transmissão da narrativa (ambiente, tempo, intérprete, ouvinte), o conceito de performance nos auxilia a entender tanto nosso fascínio por essas narrativas transmitidas em nossa infância quanto a persistência dessas narrativas em nossa memória.

2.3 Da Oralidade À Transficcionalidade

2.3.1 Oralidade e performance

O linguista e medievalista Paul Zumthor (2008), na procura de resgatar o destaque antes ocupado pela oralidade nas culturas antigas – destaque este deixado em segundo plano pelo movimento literário atrelado à aquisição e evolução da escrita – traz à baila a velha pergunta sobre valor literário: A literariedade ocorre também no texto oral ou é exclusividade do texto escrito? Zumthor defende a ideia da existência de um discurso marcado de maneira imediata, socialmente reconhecido, mas descarta a literariedade obtida pelo critério de qualidade, principalmente pela imprecisão de tal conceito:

É poesia, é literatura, o que o público – leitores ou ouvintes – recebe como tal, percebendo uma intenção não exclusivamente pragmática: um poema, com efeito (ou, de uma forma geral, o texto literário), é sentido como a manifestação particular, em um dado tempo e em um dado lugar, de um amplo discurso constituindo globalmente um tropo dos discursos usuais proferidos no meio do grupo social. (ZUMTHOR, 2010, p. 39)

Além disso, ao discorrer sobre o assunto, Zumthor propõe diferenciar a poesia oral e a escrita, mas sem a corriqueira oposição entre elas, uma vez que não busca julgar a oralidade

de modo negativo ou realçar os traços que a contrastam com a escritura. Propõe, assim, “uma poética geral da oralidade aplicável ao fenômeno das transmissões da poesia pela voz e pela memória; enfoca a oralidade e se concentra nos efeitos da presença, do ambiente e do corpo em ação” (ZUMTHOR, 1997 apud NOVAES e ALVES, 2013, p. 492), no que se entende por conceito de *performance*: a ação complexa em que uma mensagem poética é transmitida e percebida, simultaneamente, no aqui e agora. Além de incluir o texto e suas circunstâncias (tempo, espaço, lugar), o corpo e a voz;” (p. 492), a performance põe em cena *atores* (emissor, receptor, único ou vários) e *meios* (voz, gesto, mediação) para a ocorrência do texto.

Para Zamith (2008), citado por Novaes e Alves (2013, p. 491), a importância do pensamento zumthoriano passa, principalmente, pela não oposição entre a performance e a recepção (os “leitores” ou “ouvintes” que perfazem o “público” da citação anterior). A performance é entendida, então, como um ato de comunicação que pede a presença corporal tanto de um intérprete quanto de um ouvinte, orbitando um contexto que envolve elementos visuais, auditivos e táteis.

Claro está que a oralidade vai muito além do que apenas a ação da voz: ela é expansão do corpo, e implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro, seja um gesto mudo ou um olhar. (ZUMTHOR, 2010, p. 217)

O gesto não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo. A gestualidade se define assim (como a enunciação) em termos de distância, de tensão, de modelização, mais do que como sistema de signos. Ela é menos regida por um código (a não ser de maneira sempre incompleta e local) do que submetida a uma norma. (ZUMTHOR, 2010, p. 220-221)

A expressão corporal consta de gestos de todas as espécies: um movimento de corpo inteiro é acompanhado, em geral, de uma gesticulação de braços e cabeça, além de mímica ou de um olhar particular. A performance pode suspender esse encadeamento, julgando importante apenas a expressão do rosto ou o gesto do braço. Mesmo que o corpo inteiro se mova e participe, um de seus gestos pode ser mais significativo que outros. (ZUMTHOR, 2010, p. 222 e 225). Nesse contexto, é pertinente a observação do linguista de que

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 nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanção do nosso ser. A escrita também comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (...). (ZUMTHOR, 2010, p. 166)

Essa competência, no entanto, não é exclusiva do intérprete, uma vez que o ouvinte também faz parte da performance, tendo este um papel tão importante quanto aquele, sendo que “Gesto e voz do intérprete estimulam no ouvinte uma réplica da voz e do gesto, mimética e, devido a limitações convencionais, retardada ou reprimida” (ZUMTHOR, 2010, p. 257). Uma coisa é certa: ouvinte e intérprete devem estar em sintonia, integrados, para que o texto alcance seu objetivo:

A performance propõe um texto que, durante o período em que existe, não pode comportar nem arranhões nem arrependimentos: mesmo que tivesse sido precedido por um longo trabalho escrito, ele não teria, na condição de texto oral, rascunho. Para o poeta, a arte poética consiste em assumir esta instantaneidade, em integrá-la na forma de seu discurso. Daí a necessidade de uma eloquência particular, de uma facilidade de dicção e de frase, de um poder de sugestão: de uma predominância geral dos ritmos. O ouvinte segue o fio, nenhum retorno é possível: a mensagem deve atingir seu objetivo (seja qual for o efeito desejado) de imediato. (ZUMTHOR, 2010, pág. 139)

Essa adaptação do texto ao ouvinte ocorre mais facilmente no decurso da performance, uma vez que o intérprete varia o tom, o gesto, modula a enunciação, tudo de acordo com a expectativa que ele percebe no ouvinte, por vezes modificando de modo deliberado o próprio enunciado. O ouvinte torna-se, desse modo, também autor da obra, contribuindo na produção da performance:

A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido. As marcas que esta re-criação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance: o ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical. (...) Poderíamos, sem paradoxo, distinguir assim, na pessoa do ouvinte, dois papéis: o de receptor e o de coautor. (ZUMTHOR, 2010, p. 258)

Da dimensão dada ao espaço pelo gesto, essa memória que persiste é o resultado da experiência estética que é a performance: “Gesto, roupa, cenário com a voz se projetam no lugar da performance. Mas os elementos que constituem cada um deles, movimentos corporais, formas, cores, tonalidades, e as palavras da linguagem compõem juntos um código simbólico do espaço.” (2010, p. 231-232). Para Zumthor, é essa forma pura de retratar a poética oral que subsiste na memória depois que as palavras forem suprimidas.

2.3.2 Transficcionalidade

Em seu artigo "Narrativa Transmídia e Transficcionalidade", Marie-Laure Ryan discorre sobre como histórias migram para outros meios. A autora cita Richard Saint-Gélais e sua definição de transficcionalidade como sendo dois ou mais textos partilhando elementos – personagens, locações ou mesmo universos ficcionais (RYAN, 2013, p. 96). Saint-Gélais forjou o conceito de transficcionalidade para abarcar a ocorrência de dois ou mais textos, de um mesmo autor ou de outro, que se referem conjuntamente a uma mesma ficção. (SAINT-GÉLAIS, 2011, p. 7, apud ÁLVARES, 2012, p. 272). O que ocorre é que a transficcionalidade cria zonas de interação e de interseção entre ficções mediáticas e ficções literárias. Entretanto é preciso notar que a transficcionalidade vai muito além da paródia, da alusão ou mesmo da evocação – caso em que seria intertextualidade e não transficcionalidade. A prática transficcional ocorre frequentemente com o retorno da personagem, que transpõe fronteiras e aparece em outras obras, protagonizando mundos ficcionais diversos ou versões alternativas de seu mundo ficcional de origem. Há, assim, a passagem de um autor para outro, de um gênero para outro, de uma época para outra, de uma cultura para outra, sempre através do protagonismo na história.

Em seu artigo *Quatro dimensões do microconto como mutação do conto*, Cristina Álvares cita uma entrevista dada por Richard Saint-Gelais à revista em linha *Vox Poetica*, em abril de 2012:

Il y a transfictionnalité lorsque deux textes ou davantage « partagent » des éléments fictifs (c'est-à-dire, y font conjointement référence), que ces éléments soient des personnages, des (séquences d') événements ou des mondes fictifs ; quant aux « textes », il peut s'agir aussi bien de textes au sens strict (romans, nouvelles, mais aussi essais dans certains cas) que de films, bandes dessinées, épisodes télé, etc. La notion recouvre des pratiques aussi diverses que la reprise de personnages telle qu'on l'observe dans la Comédie humaine, les suites (autographes ou allographes), les séries, la retransposée d'une diégèse dans une perspective différente, la modification d'une intrigue antérieure (comme dans *Emma, oh! Emma!* de Cellard, où Emma Bovary ne se suicide pas), la réunion de personnages appartenant à des mondes fictifs distincts (Sherlock Holmes vs. Dracula de Loren Estleman) et quelques autres formules encore. (SAINT-GÉLAIS, 2012, apud ÁLVARES, 2012, p. 274).⁷

⁷ Há transficcionalidade quando dois textos ou mais "compartilham" elementos fictícios (que fazem referências conjuntas), quer esses elementos sejam personagens, sequências de eventos ou mundos fictícios; quanto aos "textos", podem ser tanto textos no sentido estrito (livros, notícias, mas também resumos em certos casos) quanto filmes, quadrinhos, programas de televisão etc. O conceito reveste práticas tão diversas que a reconstrução dos personagens da forma que observamos na Comédia humana, as continuções (autógrafos ou alógrafos), as séries, o cruzamento de diegese em uma perspectiva diferente, a modificação de uma intriga anterior (como em *Emma, oh! Emma!* De Cellard, onde Emma Bovary não se suicida), a reunião de personagens

Nota-se que a transficcionalidade se vale de vários mecanismos (continuação apócrifa ou do próprio autor, cruzamento, descentramento, contraficção), alguns deles que fazem apenas uma reinterpretação do material diegético sem o alterar, outros operando uma alteração desse material.

O Dicionário de Estudos Narrativos, de C. Reis, observa que a transficcionalidade é um fenômeno antigo, e cita Ryan ao exemplificar “**expansões** no século XVII com continuações do *Dom Quixote*, **modificações** no século XVIII com versões alternativas do *Robinson Crusoe* [como *Vendredi ou la vie sauvage*, de Michel Tournier], e **transposições** pelo menos desde o princípio do século XX, em obras como o *Ulysses* de James Joyce” (RYAN, 2008 apud REIS, 2018). [grifo nosso].

Os grifos já identificam as três modalidades distintas da transficcionalidade, de acordo com Lubomír Doležel: por expansão, por modificação e por transposição.

Para Doležel (1998 apud RYAN, 2013, in Revista Celeuma, p. 100-101), um universo ficcional estaria ligado a outro por três tipos de relação: 1) a expansão, que ampliaria o escopo do universo narrativo original com a transformação de personagens secundárias em protagonistas da própria narrativa, com personagens visitando novas regiões do universo narrativo, com a expansão do tempo da narrativa original através de prequelas e sequências; 2) a modificação, que seria basicamente a criação de diferentes versões de um protouniverso, redesenhando sua estrutura e reinventando sua narrativa; 3) a transposição, que preserva a história central mas a coloca num ambiente espacial ou temporal diferente. Tal conceituação leva a crer que a modificação e a transposição se referem a universos relacionados, porém diferentes, e que a expansão diz respeito a um mesmo universo, uma vez que não prescinde de mudança na narrativa original:

De acordo com o teórico literário Lubomír Doležel, um universo ficcional estaria a outro por três tipos de relações: expansão, modificação e transposição.

A *expansão* amplia o escopo do universo narrativo original ao acrescentar mais existentes, ao transformar personagens secundárias em heróis da narrativa que elas vivem, ao fazer com que personagens visitem novas regiões do universo narrativo e ao expandir o tempo coberto pela narrativa original através de prequelas e sequências. Doležel ilustra a relação de expansão com um debate sobre *Wide Sargasso Sea* [*Vasto Mar de Sargação*] (1966). O romance segue a vida de uma personagem menor de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë: a personagem da primeira esposa de Mr. Rochester, que aparece no texto original apenas como uma louca trancada no sótão. Em *Wide Sargasso Sea*, ela recebe o que lhe foi negado em *Jane Eyre*, a saber, a oportunidade de narrar sua vida do seu próprio ponto de vista.

pertencentes a mundos fictícios distintos (*Sherlock Holmes vs Drácula* de Loren Estleman) e algumas outras fórmulas mais. (SAINT-GÉLAIS, 2012, apud ÁLVARES, 2012, p. 274, tradução nossa).

A *modificação* “constrói essencialmente versões diferentes de um protouniverso, ao redesenhar sua estrutura e reinventar sua narrativa”. De acordo com Doležel, essa relação acontece entre Robinson Crusoe de Daniel Defoe e *Foe* (1988) de J. M. Coetzee. Em *Foe*, Robinson não se engaja em nenhum dos atos heroicos e civilizatórios do romance original, nem escreve um diário: sua história é o trabalho de um escritor fantasma. A maior parte dos exemplos literários de modificação apresenta uma sequência contrafactual dos acontecimentos, ao apresentar um destino diferente para as personagens. Eles respondem à pergunta: e se?

A *transposição*. Essa operação “preserva o desenho e a história central do protouniverso, mas os aloca numa ambientação temporal ou espacial diferente”. O exemplo de Doležel é *Os Novos Sofrimentos do Jovem W.*, de Ulrich Plenzdorf (1973), um romance que transplanta a trama de *Os Sofrimentos do Jovem Werther* de Goethe para a República Democrática da Alemanha nos anos 60. (RYAN, 2013, revista Celeuma, pág. 100-101)

A essas relações descritas por Doležel, Ryan acrescenta a relação de *citação*, e menciona como possível exemplo um personagem de O Senhor dos Anéis usando um sabre de luz do universo de Star Wars; ou um vídeo amador do YouTube com um personagem usando a máscara de Darth Vader num subúrbio que nada tem a ver com o ambiente de Star Wars, gerando, ambos os exemplos, incongruência e dissonância propositais.

Sobre a expansão de um universo narrativo, Carlos Scolari (2009) menciona três subgêneros: narrativas de interstício (capítulos de uma série, bem como as prequelas e sequências); narrativas paralelas (narrativa de desenvolvimento de uma personagem secundária ao mesmo tempo que a narrativa original, por exemplo); narrativas periféricas (narrativas-satélites de uma macronarrativa). (apud RYAN, 2013, p. 104). Essa citação se dá na ambiência da narrativa transmídia.

De acordo com Henry Jenkins, o conceito de narrativa transmídia seria o “fluxo de conteúdo por meio de múltiplas plataformas de mídia” (JENKINS apud RYAN, 2013, p. 96), ou “ambientes persuasivos que não são exploráveis por apenas uma obra ou mídia” (idem, p. 100). Muito além da ideia de *um universo, muitos textos*, a narrativa transmídia envolve diversas modalidades narrativas, como romance escrito, jogos, filmes, animações. E apesar de parecer algo novo, a ideia de múltiplas mídias já acontecia na Antiguidade com o conceito de mitos gregos sendo propagado através de “várias mídias artísticas – escultura, arquitetura, drama, épica – ou, mais próximo de nós, os múltiplos modos de distribuição das narrativas bíblicas na Idade Média.” (RYAN, 2013, p. 97)

Essas narrativas não eram apenas escritas em livros, que a maioria das pessoas não era capaz de ler, elas eram também recontadas oralmente durante os sermões, encenadas em dramas da paixão, ilustradas em pinturas e vitrais e até inspiravam o fenômeno interativo da Via Sacra, onde peregrinos reviviam a paixão de Cristo enquanto seguiam um itinerário fixo pontuado por capelas. (...) Mas, se a propagação de narrativas definidoras de cultura entre mídias é um fenômeno consagrado pelo tempo, hoje ela toma novas formas, impulsionada pela habilidade

tecnológica de codificar e transmitir com eficiência todos os tipos semióticos de informação. (RYAN, 2013, p. 97)

Como dito, a ideia de se transportar um personagem para o universo narrativo de outro não é nova. No entanto, parece que nunca ocorreu nas narrativas orais amazônicas tradicionais, apesar de estas acontecerem num mesmo contexto local. É de se estranhar que nessas memórias narrativas que subsistem da infância não exista alguma em que os personagens se encontrem para uma aventura. Excetuando-se um trecho de Câmara Cascudo sobre a lenda da Iara, em que “A Iara surgiu. Olhou a Lua e sorriu”, no que seria o “encontro entre a Rainha das Águas e a Rainha do Firmamento” (anexo VII), não me deparei com um “real” encontro de duas entidades em uma narrativa, um *crossover* entre Iara e o Boto, ou entre o Curupira e a Cobra Grande, por exemplo.

O termo *crossover* é bem recorrente no universo das histórias em quadrinhos, e mais recentemente, na versão cinematográfica dessas histórias. Nos cinemas, a produtora Marvel trabalhou bem o conceito em proveito de seus filmes, fazendo aventuras solo de um Capitão América, de um Homem de Ferro, de um Thor, dentre outros, e juntando todos esses personagens num *crossover* que foi o filme dOs Vingadores. Assim, *crossover* é, grosso modo, o encontro de um personagem-título com outro personagem-título em uma mesma narrativa. Em termos mais científicos, o *crossover* nada mais é do que aquilo que acabamos de conhecer como *Transficcionalidade*.

Na aplicação da intervenção fizemos uso de narrativas em várias mídias para apresentar aos alunos as NOAs, além de trabalharmos a transficcionalidade na escritura de novos textos, conforme se verá adiante.

3 A INTERVENÇÃO

3.1 Justificativa

A intervenção *Narrativas Oraís da Amazônia – Histórias Contadas, Histórias Criadas*, surgiu, principalmente, de duas comprovações: 1) um crescente desestímulo dos alunos à leitura e, concomitantemente, à escrita; e 2) uma riqueza de narrativas orais de caráter regional, interligadas à vivência e à história do povo da região.

O desestímulo à leitura, em que pese o esforço dos professores na tentativa de mudar esse quadro, tem muitos porquês. A maioria está ligada ao fato de que a leitura se limita à sala de aula, e é feita na maioria das vezes como adendo ao estudo da gramática: usa-se o texto para exemplificar um assunto gramatical estudado. Assim, a leitura é apresentada como uma obrigação, e é feita sobre o assunto estudado ou sobre um texto relacionado a esse assunto. O aluno vai perdendo aos poucos o gosto pela leitura fora da escola, e perde com isso a oportunidade de uso da leitura como instrumento de interação social. Isso implica dizer que a leitura do texto deve abarcar as práticas sociais do aluno, que por sua vez deve se identificar, por meio de suas vivências, no texto lido. Da mesma maneira, a escrita surge como atributo de identidade de quem escreve. E tal prática de escrita identitária fica muito aquém do necessário quando a prática da leitura se mostra deficiente, pois ambas, leitura e escrita, estão interligadas no contexto escolar. Nos dizeres de Marcuschi, hoje temos “uma nova concepção de língua e texto, agora vistos como um *conjunto de práticas sociais*” (2004, p. 15, grifo do autor).

Ora, que melhor exemplo de língua e texto como prática social do que as narrativas orais da Amazônia? “A cultura amazônica onde predomina a motivação de origem rural-ribeirinha é aquela na qual melhor se expressam, mais vivas se mantêm as manifestações decorrentes de um imaginário unificador refletido nos mitos” (LOUREIRO, 1995, p. 56). São histórias que povoam o imaginário do homem dessa região cercada por águas e matas, contadas de preferência ao anoitecer, pois é a hora em que ganham vida as visagens e aparições, as assombrações que fazem parte do repertório ribeirinho. De tão faladas e contadas e escutadas, essas narrativas são o que são: populares. Boto, Boiuna, Curupira, Iara, por certo os alunos já ouviram falar deles e de outros. Quem sabe possuem algum parente ou conhecido que já vivenciou uma aventura envolvendo tais personagens. “O pai do amigo da minha vizinha vinha navegando na bajara...”, assim poderia começar a narrativa fantástica feita, talvez, por um aluno.

A partir daí, fica mais fácil passar para o papel em um texto escrito. Pois nos diz Marcuschi:

Oralidade e escrita são práticas e usos da língua com características próprias, mas não suficientemente opostas para caracterizar dois sistemas linguísticos nem uma dicotomia. Ambas permitem a construção de textos coesos e coerentes, ambas permitem a elaboração de raciocínios abstratos e exposições formais e informais, variações estilísticas, sociais, dialetais e assim por diante. (MARCUSCHI, 2004, p. 17)

A oralidade tem suas características próprias, assim como a escrita. Possibilitemos ao aluno sentir-se confortável com ambas, dentro e fora da escola, na sua vivência e na sua prática social.

3.2 Objetivos

O projeto previa uma facilidade de se trabalhar com narrativas orais da Amazônia pelo fato de que estas seriam conhecidas previamente pelos alunos, moradores que são de uma região margeada pelo rio e pela floresta. No entanto, logo se percebeu que a realidade não era a imaginada, pois a escola escolhida, apesar de estar próxima ao rio Tapajós, se encontra na área urbana de Santarém, terceira maior cidade do estado do Pará, segundo o IBGE (2010)⁸. Desse modo, aquele cenário de histórias de assombração sendo contadas à noite é deixado de lado.

A intervenção, no entanto, continuou com o objetivo maior de se trabalhar com o aluno a escrita de textos a partir da leitura de narrativas orais da Amazônia. Dentro desse objetivo geral, buscou-se, especificamente, (i) identificar o conhecimento prévio do aluno sobre as narrativas ou contos populares de sua região; (ii) desenvolver estratégias de leitura dessas narrativas, de modo a despertar o interesse e o gosto pela leitura; (iii) relacionar as narrativas de contos amazônicos com a vivência dos alunos; (iv) trabalhar a criação textual com base nas narrativas de contos amazônicos contadas em sala de aula; (v) utilizar a técnica do *crossover* para estimular a recriação e recontação das histórias.

⁸ Santarém é a 3ª maior cidade em extensão territorial – com 17.898,389 km², e em população – com 294.580 habitantes, segundo o senso de 2010. A população estimada em 2020 é de 306,480 habitantes. Nesses quesitos, a segunda maior cidade do Pará é Ananindeua e a primeira, a capital, Belém.
Fonte: IBGE, 2010.

3.3 A Metodologia

A ação de intervenção se deu em turma de 7º ano do ensino fundamental, usando-se pesquisa participante qualitativa, em que temos a participação do autor e a interação de outros atores – os alunos – na produção de conhecimento acerca do tema pesquisado, como forma de identificar e resolver problemas coletivos, bem como de aprendizagem dos atores e pesquisadores envolvidos. De acordo com Thiollent (1986, p. 8), o uso da pesquisa participante deve possibilitar aos sujeitos da pesquisa – no caso, o professor pesquisador e os alunos – os meios para responderem com maior eficiência aos problemas por eles vivenciados, tendo como base uma ação transformadora. Isso facilita a busca de soluções de problemas por parte dos participantes, uma vez que agrega os conhecimentos diferenciados dos atores implicados, que propõem soluções e aprendem na ação.

O método da pesquisa pressupõe uma contextualização do local da pesquisa, a que Thiollent chama de “fase exploratória”, e que consiste em um conhecimento do campo de pesquisa, dos envolvidos e suas expectativas, a fim de se levantar um “diagnóstico” da situação e de eventuais ações. Por isso, achamos por bem situar aqui o ambiente escolar e o público-alvo, diferindo da prática usual de mostrar tais informações na apresentação. Nesse sentido, é importante um panorama da escola a que pertence a turma em que foi feita a intervenção, principalmente para entendermos o porquê de deixarmos de lado aquele cenário que havíamos imaginado no início. Apesar de estar localizada à beira de rio, em uma cidade do interior do Pará, a escola está longe da imagem de ribeirinha e interiorana:

A escola onde o projeto de intervenção foi desenvolvido é a Escola Estadual de Ensino fundamental e Médio São Raimundo Nonato, conveniada com a Congregação Religiosa das Irmãs Adoradoras do Sangue de Cristo, localizada no bairro Aldeia, em Santarém, Pará. É uma escola que funciona nos turnos matutino e vespertino, com três níveis de ensino: fundamental I, fundamental II e ensino médio. De modo geral, os alunos ingressam por meio de um processo seletivo feito no 3º Ano do ensino fundamental e, em alguns anos, no 6º Ano, do Ensino fundamental. Atualmente, está em processo de mudança para ofertar apenas o ensino médio.

É uma escola de médio porte, com 27 professores, sendo, em sua maioria, efetivos e 847 alunos distribuídos em 12 salas de aula, nos dois turnos. Na escola também há secretaria, tesouraria, sala da direção, sala da coordenação pedagógica, sala dos professores, sala de vídeo, laboratório multidisciplinar, biblioteca, quadra de esportes, laboratório de informática, 06 banheiros masculinos e 06 femininos para estudantes e 02 banheiros (masculino e feminino) para os funcionários, cozinha e um salão todo climatizado com capacidade para mais de 400 pessoas. A escola está com 62 anos de existência, é conveniada, confessional católica, sob a responsabilidade das Irmãs Adoradoras do Sangue de Cristo e atende a um público variado, vindo de diferentes bairros da cidade e de algumas comunidades próximas à Santarém.

(...)

Possui um sistema de som ligado às salas de aula, utilizado para o sinal (campa) e, geralmente, para os avisos. Todas as segundas-feiras, uma turma faz a oração da

manhã e outra faz a oração da tarde. Também tem uma horta, cuidada pelos alunos, sob a responsabilidade de um grupo de professores.

(...)

É uma escola tradicional de Santarém, mas sempre aberta às ideias e propostas novas de ensino. Por esses resultados acima citados, a escola é bastante procurada pelos pais e/ou responsáveis. Não tem problemas com a evasão de alunos e há um percentual muito pequeno de reprovação. Até 2017, o ingresso de alunos era por seleção, com provas no 3º ano do fundamental I e 6º ano do fundamental II. Porém, desde 2018, a escola não recebe alunos novos para o ensino fundamental, pois pretende, gradualmente, ficar somente com o ensino médio. Atualmente, o ingresso de alunos é apenas no ensino médio e pelo sistema on-line da Secretaria Estadual de Educação do Pará (Seduc). (SARDINHA, 2020, p. 48-50)

As informações sobre a escola, citadas acima, têm como fonte a então professora pesquisadora, mestra Eliana Patrícia dos Santos Sardinha, que atua na escola, nela tendo desenvolvido seu projeto de intervenção “Um tema para vários gêneros” – referente à planta moringa oleífera – com turma do 6º ano. Em nosso caso, a intervenção foi realizada na mesma escola, porém com turma composta de 36 alunos com idade entre 12 e 13 anos, estudantes do 7º ano do ensino fundamental.

A presente intervenção sobre narrativas orais amazônicas foi implementada em 10 dias, totalizando 20 horas/aula, nas quais os alunos tiveram acesso a narrativas orais do imaginário popular amazônico (lendas e causos) por intermédio de contação de histórias de maneiras a reter a atenção dos alunos, ou seja, interpretadas com trejeitos, mudanças de voz para diferentes personagens, ou encenadas em pequenas peças teatrais, ou apresentadas em forma de vídeo ou música, dentre outras possibilidades criativas de apresentação. Além disso, após apresentadas, tais narrativas foram disponibilizadas aos alunos na forma escrita.

Aliás, esse trabalho com a oralidade, que leva em conta os elementos não verbais para um maior envolvimento com a narrativa, é previsto nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), na parte referente aos objetivos do ensino da Língua Portuguesa:

No processo de escuta de textos orais, espera-se que o aluno:

- amplie, progressivamente, o conjunto de conhecimentos discursivos, semânticos e gramaticais envolvidos na construção dos sentidos do texto;
- reconheça a contribuição complementar dos elementos não verbais (gestos, expressões faciais, postura corporal);
- utilize a linguagem escrita, quando for necessário, como apoio para registro, documentação e análise;

(Objetivos do ensino de Língua Portuguesa nos 3º e 4º ciclos. p. 49)

Essa preocupação com a contribuição dos elementos não verbais para o entendimento do texto oral já era também abordada por Paul Zumthor no que diz respeito à *transmissão oral e tradição oral*. Em sua *Introdução à Poesia Oral* (2010), Zumthor enumera cinco operações que correspondem às fases da existência do poema, a saber:

1. Produção;
2. Transmissão;
3. Recepção;
4. Conservação;
5. (em geral) repetição.

A *tradição oral* diz respeito à produção, conservação e repetição da poesia (ou, no nosso caso, da narrativa) oral. A *transmissão oral* refere-se à transmissão e recepção da poesia ou narrativa. (ZUMTHOR, 2010, p. 32). Ele afirma que “a poesia oral geralmente comporta mais e mais complexas regras do que a escrita: nas sociedades de forte predominância oral, ela constitui, muitas vezes, uma arte muito mais elaborada do que a maior parte dos produtos de nossa escrita” (Idem, p. 84). Também é Zumthor quem vai nos apresentar a ideia de *performance* como os subterfúgios que acompanham a oralidade: o gestual, o ritmo, as ênfases, as ‘dublagens’ de falas, a própria posição corporal, tudo o que contribui para a plena transmissão/recepção da poesia – ou, no caso, da narrativa. Para exemplificar a importância dessa ligação entre o oral e o gestual/corporal:

Outras culturas codificam a ligação da voz com o corpo, como para protegê-la e dela se apropriar. Elas impõem a quem fala, em tal condição tal postura, ou então classificam auditivamente o papel social do falante. Um dos meus estudantes da região do Volta me assegurava em 1980 que, em sua etnia, a confiança é feita em posição deitada, a palavra séria, sentada; aquilo que é dito de pé não tem importância. (ZUMTHOR, 2010, p. 13)

Ora, o projeto de intervenção previa que, em uma turma de 7º ano do ensino fundamental, os alunos, em tese, já teriam uma experiência de leitura mais desenvolvida. No primeiro dia, os alunos responderiam a um questionário com perguntas relacionadas ao tema da intervenção, visando sondar o conhecimento prévio que pudessem ter sobre o tema das NOAs. A ideia era possibilitar ao professor-interventor a escolha da melhor abordagem em sala a partir do que fosse sondado, ainda que respeitando o planejamento da ação. Isso porque, conforme Brandão e Borges, “a relação tradicional de sujeito-objeto, entre investigador-educador e os grupos populares deve ser progressivamente convertida em uma relação do tipo sujeito-sujeito, a partir do suposto de que todas as pessoas e todas as culturas são fontes originais de saber.” (2007, p. 54)

O questionário de sondagem também teria um espaço para o aluno escrever uma história que conhecesse de memória, sendo tal narrativa objeto de entrosamento na turma: a

partir da leitura do texto, os alunos passariam a interagir, contando se já tinham conhecimento da história, quem teria contado a eles, se já tinham ouvido uma versão diferente dela.

Num segundo momento, os alunos deveriam estar mais abertos a criar suas próprias narrativas, levando em conta os modelos das narrativas apresentadas em sala de aula. Os momentos de criação/interação seriam seguidos de momentos de escrita da narração, em que seriam colocados em prática os métodos narrativos observados anteriormente no texto escrito apresentado a eles. Para tornar a escrita mais empolgante, os alunos seriam levados a fazer o encontro de diferentes personagens em uma mesma narrativa (*crossover*), enfatizando as características de cada um para o enriquecimento da trama.

Os textos dos alunos, revisados pelo professor em interação com a turma, poderiam ser reunidos em coletânea que ficaria na biblioteca da escola ou sala de leitura, para possíveis usos futuros, tanto em pesquisas quanto na própria sala de aula.

3.4 A Aplicação

A suposição sobre a experiência de leitura dos alunos mostrou-se verdadeira. Durante as ações da intervenção, muitos alunos faziam questão de compartilhar em voz alta a leitura dos textos fornecidos pelo professor (quando achavam o texto interessante, até “brigavam” para ver quem lia primeiro) ou mesmo dos textos por eles elaborados em sala ou em casa. Tais leituras eram feitas de forma bem articuladas, pausadas no tempo certo e observando corretamente a pontuação. A maioria dos leitores não tirava os olhos do papel, mas alguns dominavam o processo de leitura interativa, olhando para os ouvintes enquanto liam. Alguns poucos faziam a leitura em voz mais baixa do que o esperado, momento em que a turma tinha que fazer extremo silêncio para ouvir o leitor.

O projeto previa que o questionário de sondagem seria aplicado na turma alguns dias antes do início da intervenção, de modo a se saber o que esperar da turma e como melhor trabalhar com base nas informações recolhidas. No entanto, pela proximidade do fim do ano letivo de 2019, foi preciso adiantar o início do projeto, sendo o formulário de sondagem aplicado aos alunos no primeiro dia da intervenção. Isso vai ao encontro do pensamento de Brandão e Borges sobre a pesquisa participante:

As questões e os desafios surgidos ao longo de ações sociais definem a necessidade e o estio de procedimentos de *pesquisa participante*. O processo e os resultados de uma pesquisa interferem nas *práticas sociais*, e, de novo, o seu curso levanta a necessidade e o momento da realização de novas investigações participativas. (BRANDÃO e BORGES, 2007, p. 54)

As perguntas do formulário eram relacionadas ao tema da intervenção: “Narrativas Oraís da Amazônia – Histórias Contadas, Histórias Criadas”, em referência às NOAs que seriam contadas em sala de aula e, a partir delas, os alunos poderiam criar suas próprias histórias. Visando sondar o conhecimento prévio que porventura tivessem sobre o tema, as perguntas sobre tais narrativas, popularmente conhecidas por eles como “lendas”⁹ tinham o seguinte teor: de quais já ouviram falar; se conhecem alguma e, dessas, qual a que mais acham interessante; sobre qual delas apenas ouviram falar e gostariam de conhecer. Além das perguntas, havia um espaço em branco para que escrevessem uma narrativa que conhecessem de memória, possibilitando ao aluno comparar futuramente o que sabia da história com o que seria contado na ação, além de comparar o progresso da sua escrita criativa antes e depois da intervenção.

As informações do questionário ajudariam o interventor na possibilidade de escolha da melhor abordagem em sala a partir daí, logicamente levando em conta o planejamento da ação, conforme afirmação de Brandão e Borges de que, na pesquisa participante, “Deve-se partir da realidade concreta da vida cotidiana dos próprios participantes (...) em suas diferentes dimensões e interações”. (2007, p. 54)

O formulário de sondagem (anexo I) constou do seguinte esquema:

<p>Projeto de Intervenção: Narrativas Oraís da Amazônia – Histórias contadas, histórias criadas</p> <p>Identificação: CSRN7V_____</p> <p>Questionário de sondagem</p> <ul style="list-style-type: none"> • Quais as lendas que você conhece ou de que já ouviu falar? • Quais lendas você saberia contar de memória? Dessas, qual você acha mais interessante? Por quê? • Das lendas de que você apenas ouviu falar, de qual gostaria de conhecer a história? • Conte aqui a lenda que você sabe de memória e que acha mais interessante:
--

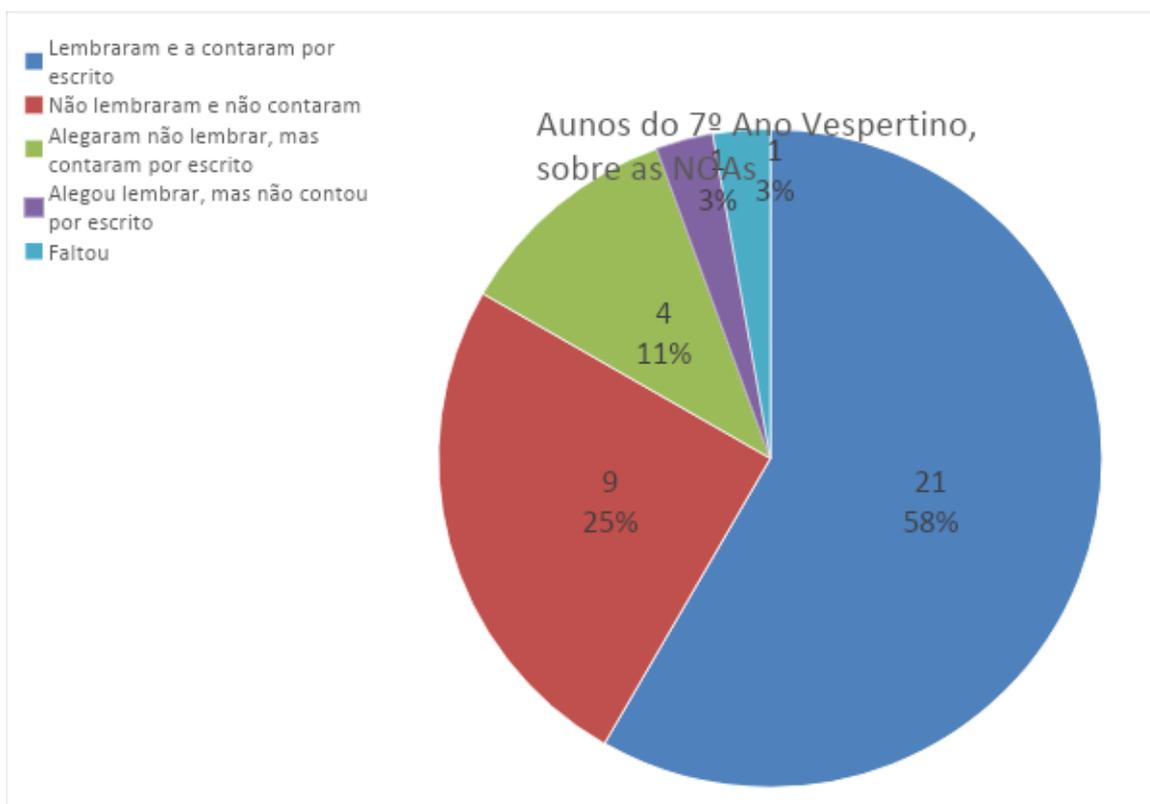
⁹ No trato com o aluno, optou-se pelo uso do termo “lenda” por ser de conhecimento público usual, embora nem sempre empregado de maneira correta. Pelo termo genérico “lenda” são conhecidas as narrativas oraís na região, sejam elas *causos*, lendas, mitos e afins.

Levando em conta a orientação de que a ação pode ser redirecionada em virtude de exigências situacionais, cada aluno recebeu um formulário para preenchimento e a sondagem teve resultado positivo. A expectativa era de que os alunos conhecessem várias narrativas regionais, e sobre elas falassem/escrevessem com certo entusiasmo, em especial o ponto 4: esperava-se várias versões de narrativas conhecidas, contadas pelas memórias dos alunos. Durante a preleção do professor sobre as NOAs, os alunos ainda estavam reticentes e alegaram não conhecer tais narrativas – comumente denominadas “lendas” da Amazônia. Nas respostas do formulário, no entanto, percebeu-se que a maioria dos alunos conhecia algumas narrativas orais, conseguindo, inclusive, escrever a história de memória.

Para se preservar a identidade dos alunos, menores de idade, optou-se pela identificação no esquema “CSRN7VNN” no formulário de sondagem, em que CSRN é a identificação do Colégio São Raimundo Nonato, 7V é a turma do 7º ano do turno Vespertino, NN é o espaço em branco para o aluno apor seu número de chamada constante na frequência da turma.

Dos 36 alunos da turma, 35 preencheram o formulário. Um aluno deixou de preencher por ter faltado à aula. Dos 35 alunos, 21 sabiam alguma NOA de memória e souberam escrever sobre ela. 09 não lembravam de nenhuma NOA de memória, por isso não contaram história alguma. 04 alunos alegaram não lembrar de nenhuma NOA, mas contaram uma no espaço destinado a escrever a narrativa de memória. 01 aluno alegou saber contar NOAs de memória, mas, no espaço destinado a contar a história, escreveu apenas o nome da NOA. Tal resultado se encontra no gráfico Demonstrativo sobre as NOAs (figura2):

Figura 2 – Demonstrativo sobre as NOAs



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

Outra informação captada pelo questionário de sondagem foi relativa ao conhecimento prévio dos alunos em relação às NOAs. Na preleção do professor, antes da entrega do questionário aos alunos, muitos deles disseram não conhecer nenhuma “lenda” da Amazônia. Então foi deixado em aberto para que respondessem com qualquer lenda de que tivessem conhecimento. À primeira pergunta, “Quais as lendas que você conhece ou de que já ouviu falar?”, apesar da variedade de respostas, muitos alunos apontaram conhecer narrativas em comum. Alguns elencaram somente NOAs (figura 3):

Figura 3 – Resposta de aluno 18 ao questionário de sondagem (detalhe)

Identificação: CSRN7V 18

Questionário de sondagem

1. Quais as lendas que você conhece ou de que já ouviu falar?

Boi lobo, Jara, Curupira, Ieto, malita
pereira, Curupira

Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

Outros citaram, junto com as NOAs, narrativas de outras regiões, como a do Corpo Seco, comum na região sul-sudeste do Brasil; da Velha Pisadeira, ou simplesmente Pisadeira, da região sudestes; a do Wendigo, pertencente ao folclore canadense. Até mesmo narrativas sobre universos paralelos, como no caso do Sete-Além¹⁰, entraram na resposta. Muitas dessas narrativas tiveram que ser pesquisadas na internet pelo professor pesquisador, para se saber sobre o que tratavam (caso do Sete-Além e de algumas divindades japonesas citadas em outras respostas). Mas tivemos exemplo de narrativa que nem a internet conseguiu ajudar, como é o caso de (H. L. E. N.) citado na figura 4:

¹⁰ Sete-Além seria uma outra realidade, um universo paralelo ao nosso, e algumas pessoas conseguem adentrar nessa realidade alternativa por acidente enquanto está fazendo ações cotidianas como pegar um ônibus ou ir ao banheiro. <<https://kingolabs.com.br/sete-alem-mundos-paralelos/>>

Figura 4 – Resposta de aluno 03 ao questionário de sondagem (detalhe)

Identificação: CSRN7V 3

Questionário de sondagem

1. Quais as lendas que você conhece ou de que já ouviu falar?

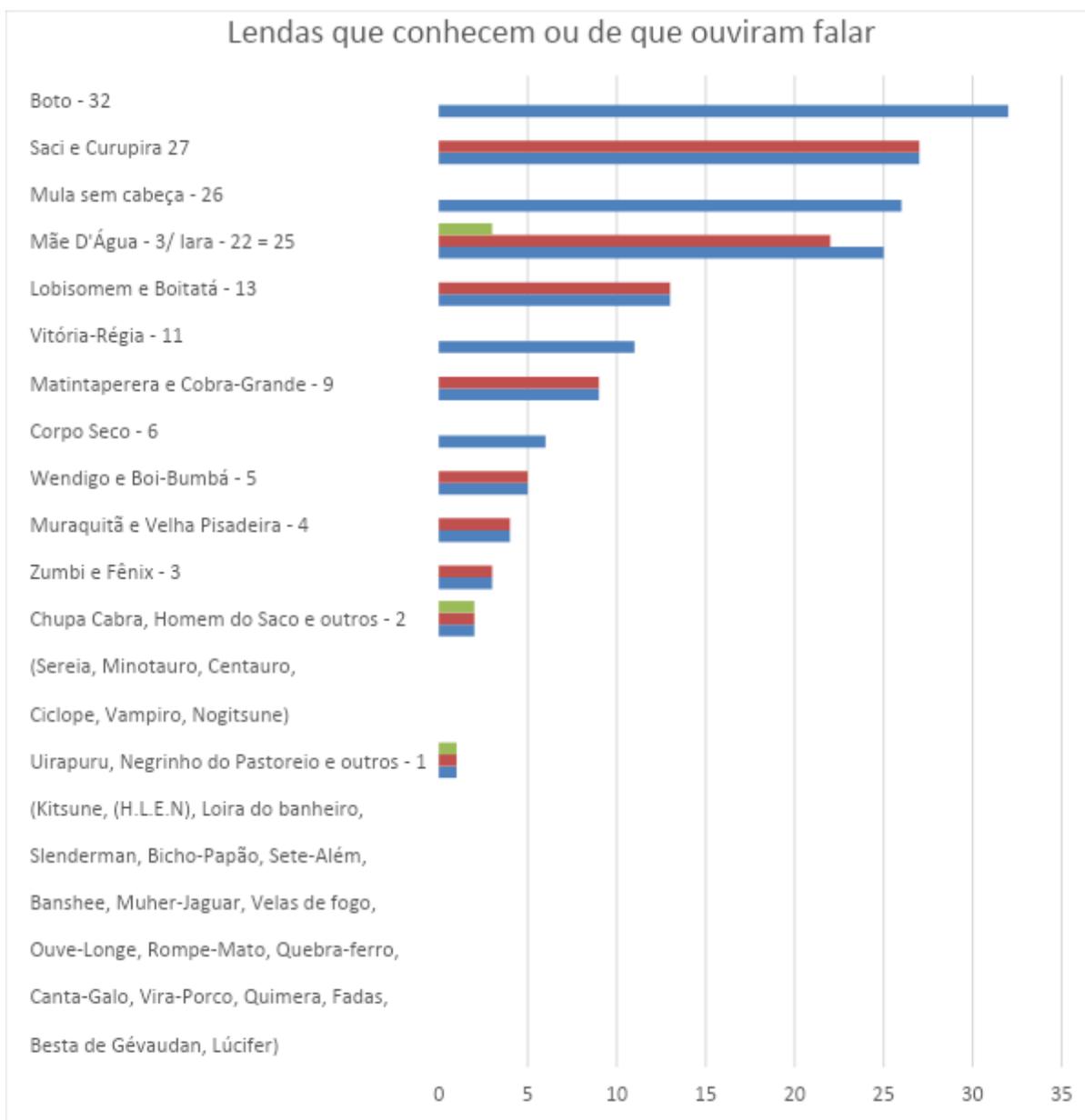
Algumas delas são: Curupira, Wendigo, mula sem cabeça, Boto cor de rosa, pisadeira, Dapi, moita perúna, (H.L.E.N), Jora, corpo seco, sete-olhos

Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

Alguns alunos buscaram na mitologia grega (Quimera, Centauro, Fênix...) ou celta (Banshee) suas narrativas conhecidas, e até mesmo entidades milenares da cultura japonesa (Kitsune e Nogitsune) – cuja referência para os alunos se encontra em animes como Naruto e seu espírito da Raposa de Nove Caudas – são citados.

Note-se que, nesse amálgama de narrativas, algumas daquelas que interessam a esse trabalho ficaram, por vezes, aquém na lembrança dos alunos: o Uirapuru teve apenas uma lembrança, ficando atrás de vampiros, ciclopes e chupa-cabras. O Muiraquitã, que inclusive foi trabalhado mais tarde durante a intervenção, foi lembrado por apenas quatro alunos, sendo superado por uma lenda canadense (Wendigo) e por uma dança (!) folclórica (Boi-Bumbá). Ademais, apesar de se ter uma lenda de origem ibérica – Mula-sem-cabeça – como a terceira mais citada, as narrativas mais lembradas foram a do Boto, que recebeu 32 indicações, e a do Curupira, com 27 citações. O gráfico da figura 5 nos mostra essas ocorrências:

Figura 5 – Gráfico de familiaridade com lendas



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.¹¹

¹¹ As entidades que estão nos parênteses foram citadas uma ou duas vezes. São relativas ao termo "outros".

3.5 Relatório de Atividades e Análise da Intervenção

DIA 01 (20/11/2019)

A intervenção se inicia no dia 20/11/2019, com a apresentação do professor pesquisador e do projeto aos alunos. As linhas gerais das atividades a serem desenvolvidas foram expostas aos discentes, seguida por uma breve preleção sobre as NOAs, com perguntas gerais aos alunos. Indagados se já tinham ouvido falar sobre as narrativas orais da Amazônia, os alunos ainda estavam reticentes e calados. À pergunta mais coloquial se sabiam o que eram lendas da Amazônia, e à explicação de que as tais NOAs nada mais eram do que aquilo que eles conheciam como lenda, começaram a perder o medo e a responder, pois conheciam várias delas. Alguns alegaram não conhecer nenhuma, mas depois de alguns momentos de conversa ficou claro que era apenas receio de ter que contar sobre o que sabiam a respeito das NOAs. Além disso, frente à resposta de que não conheciam nenhuma NOA, o professor deu-lhes liberdade para falarem sobre qualquer “lenda” que porventura conhecessem. Então, ao lado de histórias sobre Boto, Cobra-Grande e Curupira, entraram lendas urbanas como a da Loira do Banheiro, a narrativa do Corpo Seco, a lenda do Wendigo. Alguns contaram “causos” de pessoas que encontraram a Cobra-Grande, outros contaram histórias de encantamento – de gente que desapareceu na mata e só voltou muitos meses ou anos depois.

Quando estavam mais soltos, receberam o formulário de sondagem (anexo I), para colocarem no papel o que haviam conversado na preleção. O questionário continha as questões:

I - Quais as lendas que você conhece ou de que já ouviu falar?

II - Quais lendas você saberia contar de memória? Dessas, qual você acha mais interessante? Por quê?

III - Das lendas de que você apenas ouviu falar, de qual gostaria de conhecer a história?

IV - Conte aqui a lenda que você sabe de memória e que acha mais interessante:

Enquanto os alunos preenchiam o questionário, o professor pesquisador escrevia no quadro-branco uma NOA conhecida na região do estado do Amapá, e que foi musicada por dois compositores daquele estado. A narrativa do Nego que virou estrela, musicada na composição “Mal de amor”, de Joãozinho Gomes e Val Milhomem (anexo II), conta um caso acontecido no Amapá. Na história, o protagonista se suicida por um amor não correspondido e

acaba virando uma estrela que, com a intensidade de seu brilho, tenta cegar sua amada nas noites de festa. A música, além de exemplificar um “causo” para os alunos, engloba todas as questões que envolvem um texto narrativo: respondendo às perguntas **que, quem, quando, onde, como e por que**, põe a claro o fato narrado, os personagens, o tempo, o lugar, o enredo e a motivação da história, respectivamente.

No texto em questão, o fato narrado é a morte do nego; os personagens são o nego, Madalena e o crioulo; o tempo da narrativa ocorre em uma quarta-feira; o lugar é uma festa de marabaixo; o enredo, que perpassa todo o texto, é o modo como o nego morre (suicidando-se com uma facada no peito); e o motivo que o levou ao suicídio foi o ciúme que sentia por sua amada Madalena. Além dessas questões textuais, o texto “Mal de amor” abre muitas possibilidades conotativas, como o trabalho com as figuras de linguagem e a própria imersão na cultura local.

DIA 02 (21/11/2019)

O boto foi a NOA mais lembrada no questionário de sondagem e, conseqüentemente, foi a mais trabalhada no projeto. Disponibilizamos aos alunos as versões de Câmara Cascudo (2001) e de Franchini (2011) sobre o sedutor das moças, em texto escrito reprografado (anexo III). Foi feita a leitura compartilhada de ambos, e muitos alunos se admiravam das proezas do boto contadas como relatos verdadeiros. Câmara Cascudo relata situações curiosas.

Conta a tradição popular que, num baile, no igarapé dos Currais, apareceram dois moços, alvos, bonitos e desconhecidos. Dançaram e beberam muito. Antes, porém, do amanhecer, desapareceram sem que pessoa alguma soubesse do seu paradeiro. A casa em que dançaram ficava distante do rio; mas no meio do caminho havia um poço com pouca água. Ao amanhecer, viram que nesse poço estavam dois botos. Ali nunca se vira nenhum boto. Os moradores e convidados foram buscar arpões; arpoaram os botos, puxaram para a terra e os mataram. Ao partir as cabeças dos botos, exalou um cheiro de pura cachaça! No Cachoeiri moravam duas moças órfãs, visitadas durante a noite por desconhecidos vestidos de branco. Desconfiados de que os namorados eram botos, dois homens armaram-se de arpões de inajá e esperaram a noite. Apareceu apenas um dos rapazes misteriosos. Atiraram-no com três arpões e o moço conseguiu alcançar o rio, mergulhando na água. No dia seguinte apareceu boiando, morto, um grande boto, com três arpões de inajá fincados no dorso. É comum a alusão ao *filho de boto*, significando, no Pará, sem-pai, filho natural. Há mesmo depoimentos sinceros das mães, dando o boto como legítimo responsável. Gete Jansen se refere ao caso de uma mulher que, levando o filho a um serviço médico, quando lhe perguntaram o nome do pai, para o competente registro, respondeu com absoluta convicção: “Não tem, não senhor, é filho de boto”. A mulher era casada, tinha outros filhos, cuja paternidade atribuía pacificamente ao marido, mas aquele teimava em dar como filho de boto. “Este é filho de boto, eu sei.” Não houve quem a demovesse, o registro foi feito à sua revelia. (CASCUDO, 2001)

Chama a atenção a naturalidade com que o assunto “filho do boto” é tratado: mesmo a mulher tendo outros filhos com o marido, não vê motivo para “mentir” sobre aquele filho atribuído ao boto. O assunto rendeu boa conversa, com os alunos perguntando sobre as características do boto; alguns disseram já saber o porquê de sempre usar chapéu, enquanto outros brincavam com a história do boto ser usada como desculpa pelas moças para não revelarem o nome do pai da criança. Além disso, as palavras de Franchinni (2011) de que “O olho seco do boto-tucuxi é usado até hoje como talismã para atrair o amor das mulheres que se recusam a cair na lábria dos homens despidos de qualquer encanto” também despertaram a curiosidade da turma, e pelo menos um aluno já tinha ouvido falar sobre esse sortilégio. O professor interventor lembrou, então, de um poema perdido na memória e nas páginas do livro *Aquarela Mocoronga*, do poeta santareno Emir Bemerguy (1984), versando sobre um homem que, tendo ouvido falar das propriedades mágicas do olho de boto para atrair as mulheres, chegou à cidade e foi logo comprando um na feira. Ansioso, pôs o amuleto no bolso, mas a coisa desandou: o sujeito passou a falar fino, a andar rebolando e a apresentar todos os trejeitos femininos. Nos versos finais, o poeta arremata que o amuleto que lhe venderam “era olho, mas... de Bota!”¹². A história foi contada, para gargalhada geral da turma.

O dia era do boto, pelo que foi distribuído texto escrito com letra da música “A lenda do boto” (anexo IV), de Wilson Fonseca. Uma das mais famosas músicas sobre o tema na região, lá se encontram o boto virando gente, a festa no interior depois de um dia de trabalho – o puxirum –, a interação de “lendas” da região quando “[o boto] trouxe o ‘olho’, trouxe a ‘flexa’, trouxe até muiraquitã”, a conquista da cabocla mais bonita, e, principalmente, a resposta à pergunta impertinente que se faz à mulher grávida: “foi boto, sinhô”. Uma música deve ser cantada para se mostrar mais uma forma de contar uma história, além da falada e da lida. Ouvimos, então, o áudio da música na versão cantada por Livaldo Sarmiento. Ouvimos, acompanhamos a letra, ensaiamos cantar junto com o áudio¹³. A ideia era criar familiaridade com a música para cantá-la no outro dia, na “hora da história”.

A hora da história consta de um momento na última aula da semana, final do dia, destinado à contação de histórias. Os dias de aula do projeto foram nas quartas, quintas e sextas-feiras, então a hora da história ocorria no quinto horário de sexta-feira. Enquanto os outros dias eram destinados ao trabalho com as NOAs sob diversos gêneros – narrativas ou

¹² Trata-se do poema “Puçanga esquisita”, datado de 1966, publicado no livro *Aquarela Mocoronga*, de 1984, p. 77-78.

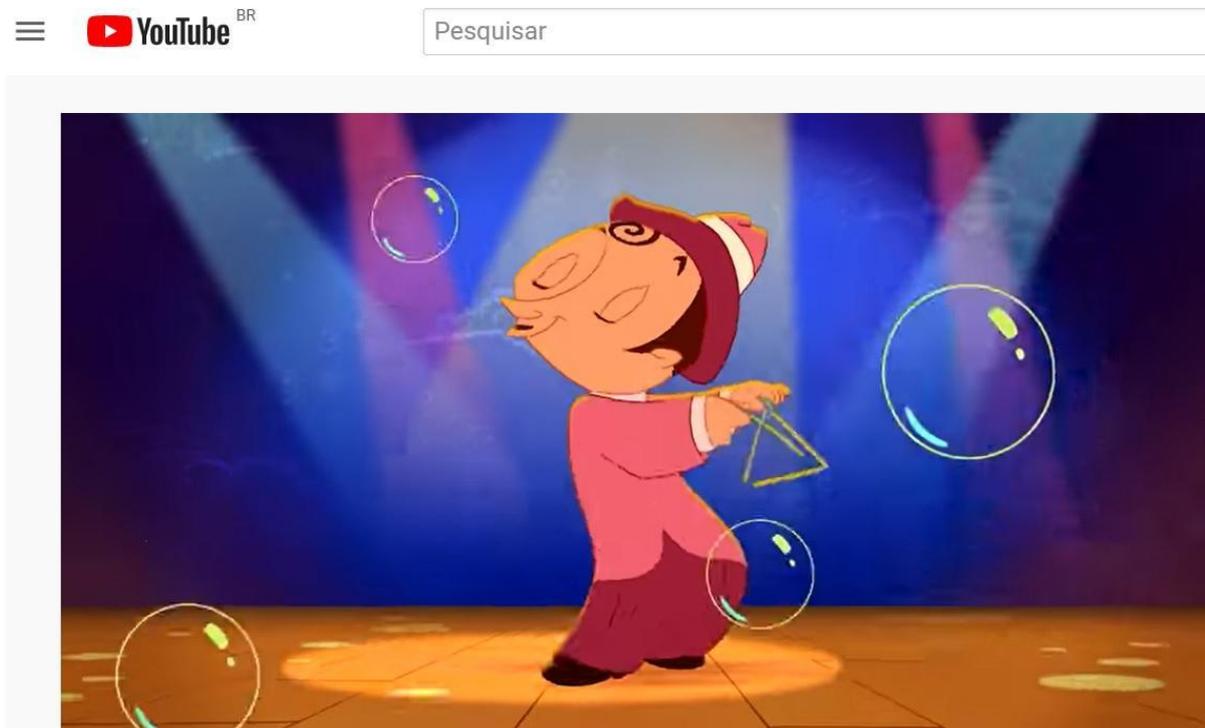
¹³ O vídeo com Livaldo Sarmiento cantando “A lenda do boto”, de Wilson Fonseca, está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DBQgZ1tZpuM>>. No entanto, para o projeto, utilizamos somente o áudio, convertido do vídeo.

poesias escritas, músicas, imagens, vídeos –, a hora da história era exclusiva para a contação de histórias. O ambiente era preparado para ser aconchegante aos alunos, que deviam ficar à vontade, confortáveis em almofadas ou colchonetes, para ouvirem a história contada naquele momento. A hora da história ocorria no espaço de leitura da biblioteca da escola.

Além do texto escrito e do ensaio da música, exibimos aos alunos o vídeo da apresentação da lenda do boto pelo grupo de teatro Cheiro do Pará (disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QCq0OWMuu-I>>), com a música incidental *Foi boto, sinhô!*, de Waldemar Henrique (anexo V). Dentre outras coisas, os alunos teceram comentários sobre as técnicas usadas para representar o nado do boto num palco de teatro: através do movimento corporal, além do efeito de movimento das águas feito por meio de tiras de pano ondulantes.

A NOA sobre o boto foi bastante explorada, pois ainda tivemos o vídeo de animação “O boto, lendas da Amazônia”, da série *Juro que vi* (disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3v2ZXWF8poo>>). O enredo mantém o boto como um frequentador das festas interioranas, mas apresenta um personagem capaz de se apaixonar, e que só não fica com a moça a quem seduziu por causa do pai dela, que busca matar o cetáceo. Além disso, o protagonista contrasta com o estereótipo de boto a que estamos acostumados, que é o do boto sedutor e galante: o personagem da animação é baixinho e com traços caricaturais, conforme podemos ver na figura 6, que mostra um print da animação.

Figura 6 – O boto (print da animação da série “Juro que vi”)



Fonte: ANIMANDOBR, (2012)

Essa nova abordagem sobre uma narrativa assentada na tradição esclarece que, desde que se mantenha as características principais, pode haver inovações no recontar a história. Isso abre possibilidades na reescritura da narrativa que seria futuramente trabalhada na intervenção. Tais leituras e releituras serviram de motivação para a discussão aberta sobre a narrativa do boto e as diversas formas de se tratar tal personagem.

DIA 03 (22/11/2019)

Na primeira “hora da história” da intervenção, o professor aproveitou para fazer a recolha das informações que havia disseminado sobre o personagem boto. Aproveitamos o ambiente preparado para a hora da história e os alunos ficaram à vontade para conversar sobre o personagem apresentado a eles de tantas maneiras diferentes. Algumas perguntas direcionadas pelo professor para que os alunos vislumbrassem novas possibilidades que a narrativa poderia ter tomado:

“Por que acharam interessante a narrativa sobre o boto?”

“O que poderia ter acontecido com o personagem que não aconteceu em nenhuma das histórias contadas?”

“A lenda condiz com o que imaginavam ou com o que tinham ouvido falar sobre o boto?”

Os alunos lembraram, então, das histórias contadas como verdade:

Um aluno disse ter ficado espantado com o caso da mulher, no consultório, afirmando ser do boto o seu quinto filho, enquanto calmamente atribuía a paternidade dos outros quatro filhos ao marido. O espanto se deu no contexto de que “todos sabem que [o boto] é só uma lenda” (palavras do aluno) mas ainda assim a mulher acreditava piamente que aquele filho era do boto. Logo outros alunos concordaram com essa lembrança.

Outros citaram o caso dos dois rapazes que estavam bebendo numa festa e sumiram em determinado momento, sendo que, no outro dia, apareceram dois botos, que foram mortos e exalaram forte odor de cachaça quando lhes abriram as cabeças. Nesse momento de lembrança, alguns questionaram o estranhamento de se abrir a cabeça dos botos. O cheiro de cachaça era o que ligava esses botos aos dois rapazes da festa na noite anterior, e sentiram o cheiro quando abriram a cabeça dos botos; no entanto, “porque já quebraram a cabeça deles?” era o questionamento para a falta de lógica do ato.

Outra história envolvendo dois rapazes/botos foi lembrada pelos alunos: aquela na qual dois rapazes de branco se enamoraram de duas moças órfãs. Os homens locais, desconfiados de que fossem botos, esperaram os dois visitarem as moças à noite, mas somente um apareceu. Este foi perseguido e arpoado, mas conseguiu fugir mesmo ferido. No outro dia, encontraram um boto morto com um arpão nas costas. Também nessa lembrança os alunos se deram conta de um detalhe que deixaram passar quando ouviram a história na primeira vez: a violência dos locais em arpoar uma pessoa só por desconfiarem de que tal pessoa era o boto. “E se não fosse um boto? Teriam matado um inocente!” alguém perguntou, sem se dar conta de que também o boto não era realmente culpado de nada que lhe sentenciasse à morte.

Aproveitando o momento e o assunto, a turma ensaiou e cantou a música *A lenda do boto*, de Wilson Fonseca. Após isso, estavam prontos para ouvir a contação de história, com a NOA do Muiraquitã.

De acordo com Zumthor,

(...) a *performance* pode ser considerada, ao mesmo tempo, um elemento e o principal fator constitutivo. Instância de realização plena, a performance determina todos os outros elementos formais que, com relação a ela, são pouco mais que virtualidades. (...)

As convenções, regras e normas que regem a poesia oral abrangem, de um lado e de outro do texto, sua circunstância, seu público, a pessoa que o transmite, seu objetivo a curto prazo. (...)

Várias culturas, conscientes do poder dos efeitos assim provocados, codificam com cuidado a escolha desses componentes – tempo, lugar, participantes – da performance. (ZUMTHOR, 2010, p. 164/165)

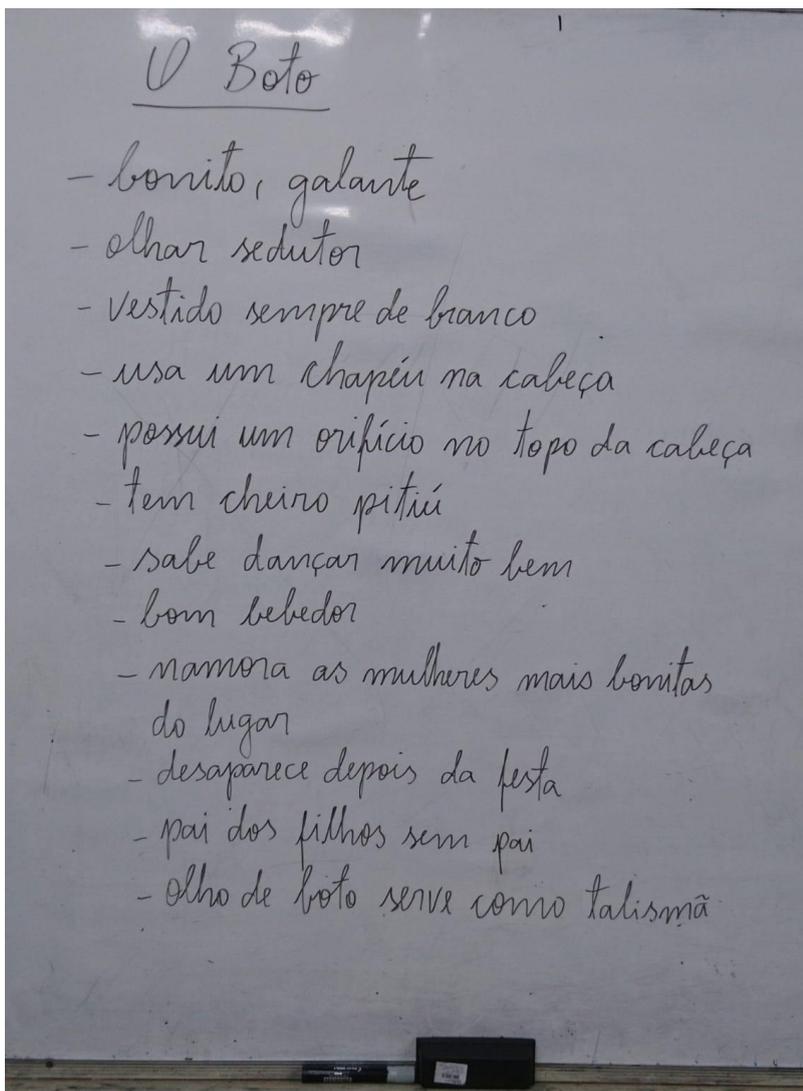
Isso foi levado em consideração na contação de história. No texto de Câmara Cascudo, a narrativa é intitulada “Lenda do Muiraquitã” (anexo VII). O texto foi adaptado pelo professor (anexo VI) de modo a permitir, para o momento, um melhor uso da performance de contação de história. Assim, enquanto os alunos sentavam-se em círculo no salão da biblioteca, a NOA era contada com entonações próprias para causar espanto, mistério, expectativa, clímax. Além disso, a postura corporal acompanhava as modulações de voz, dando mais ênfase ao que estava sendo contado, uma vez que “a expressão corporal corrente encadeia séries contínuas de gestos de todas as espécies” e que “às vezes, mesmo que o corpo inteiro se mova e participe, um de seus gestos é mais carregado de significação que os outros.” (ZUMTHOR, 2010, ps. 222 e 225).

O objetivo da contação não é fazer perguntas ou passar algum trabalho ou questionário sobre a narrativa contada, mas propiciar aos alunos um momento de apreciação narrativa isento de uma tarefa obrigatória. Então, ao final da “Hora da história” apenas foi pedido aos alunos, para a próxima aula, que listassem as características atribuídas ao boto nas diversas NOAs sobre o personagem, o que serviria como parte introdutória da próxima aula do projeto.

DIA 04 (04/12/2019)

O 4º dia da intervenção começou uma retomada do que foram os 3 primeiros dias, tomando como incentivo o pedido feito no encontro anterior: as características do boto presentes nas diversas NOAs sobre o personagem.

No imaginário popular da região, o personagem boto tem características próprias, marcantes, e foram tais adjetivos que o professor pediu aos alunos que citassem, de acordo com a tarefa pedida. Com os alunos lembrando e o professor escrevendo no quadro, criou-se uma lista (figura 7)

Figura 7 – Características do Boto

Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

- bonito, galante;
- olhar sedutor;
- vestido sempre de branco;
- usa um chapéu na cabeça;
- possui um orifício no alto da cabeça;
- tem cheiro pitiú;
- sabe dançar muito bem;
- bom bebedor;
- namora as mulheres mais bonitas do lugar;
- desaparece depois da festa;

- pai dos filhos sem pai;
- olho de boto serve como talismã.

A partir de tais características, foi pedido aos alunos que criassem sua história de boto, um *causo* em que o boto aparecesse como personagem. Foi pedido também para que atentassem ao uso das características escritas no quadro e suas finalidades.

No entanto, os alunos sentiram dificuldades em construir um roteiro para suas narrativas. O professor, então, foi contribuindo com ideias que fugissem ao lugar-comum:

“e se o boto se apaixonasse de verdade?”;¹⁴

“e se tivesse um boto caolho, que tivesse sobrevivido à caça, mas perdido um olho que virou talismã?”;

“você veriam o boto numa igreja? Pelas características dele, não, né? Mas, e se vocês conseguissem bolar um enredo com o boto na igreja? De repente o pai da moça o obriga a casar...”;

“e se tivesse um boto machucado na cauda e que, quando transformado em homem, andasse mancando?”.

Os alunos passaram, então, a escrever seus *causos*. Em um dos textos (aluno CSRN7V18) um caçador, que, quando criança, ouvia sua avó contar histórias sobre o boto, resolve caçar a criatura para ver se ela viraria um homem quando morresse. O texto continua:

“Certa noite, ele e seus amigos tiveram essa ideia e foram caçar no rio Amazonas. Lá quando chegaram viram o boto se transformando em homem e logo queriam o matar. O boto ia pra farra pra seduzir mulheres. O boto se apaixonou por uma mulher muito elegante e foi justamente pela irmã do caçador. A irmã do caçador estava na beira do rio com o boto. Daí o caçador deu um tiro no boto, aí ele foi direto pra água. Nunca mais o boto foi visto nessas redondezas.”¹⁵

O enredo do garoto que ouve as histórias do boto e que, quando cresce e vira caçador, quer comprovar a veracidade dessas histórias, já rende uma boa narrativa. Além disso, aborda a questão da oralidade das narrativas amazônicas quando as histórias são contadas por sua avó. Zumthor já falava sobre as ‘sobrevivências’ culturais: algumas culturas que “se encontram ameaçadas inevitavelmente seja por assimilação, seja por sufocamento, mas possuem ainda uma certa coesão interna que não é suficiente para assegurar às suas

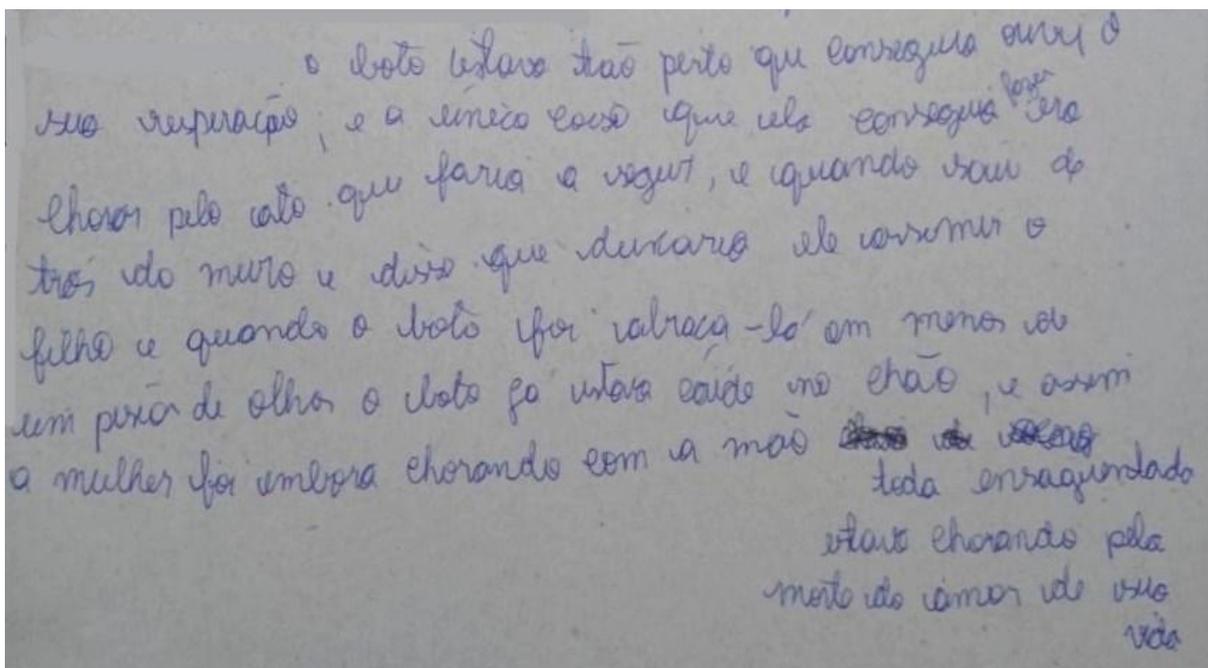
¹⁴ Os trechos aspidos são transcrições das perguntas-mote feitas pelo professor.

¹⁵ Texto de aluno (fragmento), pontuado pelo professor para melhor compreensão.

tradições o pleno valor funcional que possuíam outrora.” (2010, p. 71). Assim é com as cantigas de ninar e as cantigas de roda, cujo repertório vai se perdendo com o tempo, tanto no âmbito do significado quanto no da memória. Assim é com as narrativas amazônicas que nos eram contadas com mais frequência do que o são agora para nossos filhos e netos. No entanto, percebe-se que tal cultura permanece resistindo quando um aluno cita em seu texto a figura de uma avó, espécie de guardiã dessas narrativas orais, transmitindo essas tradições para a próxima geração. “Aqui a *memória* desempenha um papel fundamental. Através da rememoração, da *anamnesis*, há uma libertação da obra do Tempo. O essencial é recordar todos os acontecimentos testemunhados no curso da duração temporal.” (ELIADE, 1972, p. 36). O próprio Zumthor afirma que “ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam, na história da humanidade, as tradições orais” (2010, p. 8).

Em outro texto, temos uma narrativa mais pesada, em que o boto persegue uma mulher, mãe de seu filho, por ruas escuras. A mulher “andava apressadamente enquanto o vento abraçava o seu rosto na calada da noite”, e ela estava em pânico pela proximidade do boto que “insistia outra vez para assumir o filho”. Cansada e com medo, só lhe resta se esconder atrás de um muro, mas não consegue segurar o choro pelo que aconteceria a seguir. Não podendo mais ficar escondida, a mulher sai de trás do muro e se mostra ao boto, dizendo que deixará que ele assuma seu filho. Quando o boto foi abraçá-la, a surpresa: foi esfaqueado por ela (figura 8).

Figura 8 – Texto sobre o boto (fragmento)



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

O pranto não era, afinal, pelo que o boto iria fazer com a mulher, mas pelo que a mulher iria fazer com o boto.

Ao final da aula, os alunos receberam o texto escrito “Conheça o Curupira” com a história desse personagem para ser lida em casa como preparação para o próximo encontro.

DIA 05 (05/12/2019)

A aula do quinto dia começou com as perguntas gerais feitas pelo professor:

“Quem já ouviu falar do Curupira?”

“O que ouviram falar?”

“O Curupira é um protetor ou um demônio?”

De acordo com os alunos, a resposta a essa última pergunta depende do ponto de vista: para os animais e seu habitat, a floresta, ele é uma entidade protetora; para o caçador, o Curupira é um demônio. Essa conversa sobre o Curupira rendeu assunto sobre pessoas que foram encantadas. O professor contou um caso que ouvira em uma comunidade do interior do Amapá, de um menino que ia entrar no mato para pegar lenha e que desapareceu do nada: a mãe conta que estava olhando a criança caminhando para o mato, olhou em outra direção por um momento e, quando procurou de novo o filho, não o viu mais. Achou que ele tinha entrado no mato e esperou ele voltar. Com a demora, saiu a procurar o filho, chamando-o pelo nome

aos gritos. Depois pediu ajuda aos vizinhos e, após buscas e mais buscas das pessoas da comunidade, a criança não foi encontrada. Umas três semanas depois, já tendo a mãe se resignado com a perda do filho, este reaparece todo alquebrado, extremamente magro, com o corpo todo lanhado por andar na mata, e sem memória do que tinha acontecido. Sua última lembrança era estar prestes a entrar na floresta em busca de lenha.

Alguns alunos tinham ouvido histórias parecidas, que diferiam desta em pequenos detalhes, principalmente sobre o tempo em que a pessoa passou desaparecida, que em alguns casos seriam meses e, em outros, até anos. Outra diferença notada seria o local em que a pessoa desaparecera: nas proximidades de rios ou igarapés. Segundo os relatos dos alunos, sempre tinha algum morador do lugar que afirmava ser ou o Curupira ou a Mãe do Mato o responsável pelo desaparecimento, e quando era próximo a rio ou igarapé, o encantamento era creditado ao Boto ou à Mãe D'água.

Após essa prévia com o que os alunos tinham ouvido falar do Curupira, foi feita a leitura compartilhada do texto “Conheça o Curupira – o mais antigo personagem do folclore brasileiro” (anexo VIII). Os alunos passaram então a conhecer a origem controversa do nome do personagem, que pode significar “coberto de bolhas” (do tupi “kuru’pir”) ou “corpo de menino” – de “curu”, contração de “curumim” (menino, em *nheengatu*) e “pora” (corpo).

Além do nome, a própria aparência do personagem é controversa, sendo descrito ora como menino ruivo de pés virados para trás, ora por não ter gênero definido e apresentar cabelos azuis ou verdes, além de longos dentes. Já foi descrito como um duende de orelhas grandes e pontudas, ou ainda como um ser calvo carregando um machado. O certo é que “ele também pode transformar sua aparência através de feitiço, além de imitar a voz humana para atrair os caçadores, fazendo com que eles se confundam e se percam.”¹⁶ Nesse contexto, Eliade já afirmava da importância de se conhecer a origem e a história de uma coisa com o intuito de se ter poder sobre ela, pois tal conhecimento confere uma espécie de domínio mágico sobre as coisas (1972, p. 65). Logicamente, conhecer aqui a origem do Curupira não implica querer manter controle sobre a criatura, mas ampliar o domínio sobre a história, entendendo que, com o passar do tempo e da diversidade de locais, vai se modificando a forma como a entidade é percebida, havendo, por isso, tantas versões de sua narrativa, com novas e diferentes feições e poderes.

Partindo do pressuposto de que o Curupira possui, pela razão acima, uma personalidade complexa, por vezes surgindo como protetor das florestas e animais (“quando

¹⁶ Lenda do Curupira, disponível em <<https://www.hipercultura.com/lenda-do-curupira/>>.

uma tempestade está chegando, o Curupira atravessa a floresta batendo nos troncos das árvores para verificar se elas são fortes para suportar a tempestade. Se ele percebe que uma árvore pode ser derrubada pelo vento, ele adverte os animais para que eles não fiquem perto delas.”¹⁷), por vezes agindo como um justiceiro impiedoso com quem maltrata seu habitat, a turma foi convidada a visualizar algumas das várias versões imaginadas do Curupira: algumas mais caricaturais (figura 9), outras mais assustadoras (figura 10), uma estátua escondida no meio das folhagens (figura 11). Os alunos iam dizendo qual imagem mais se aproximava da ideia que eles faziam do Curupira. Ao final da mostra de imagens, a maioria escolheu a imagem que mais se aproximava do imaginário que tinham do Curupira: um desenho a lápis de um menino extremamente magro e com feições demoníacas, segurando uma lança, montado em um porco do mato (figura 12)

Figura 9 – Curupira (caricatura)



Fonte: ALVES, 2014.

¹⁷ idem

Figura 10 – curupira (versão maligna)



Fonte: CHEVALIER, 2019.

Figura 11 – Kurupira segundo o escultor Mello Witkowski Pinto.



Fonte: CURUPIRA, 2008.

Figura 12 – Curupira (gravura)

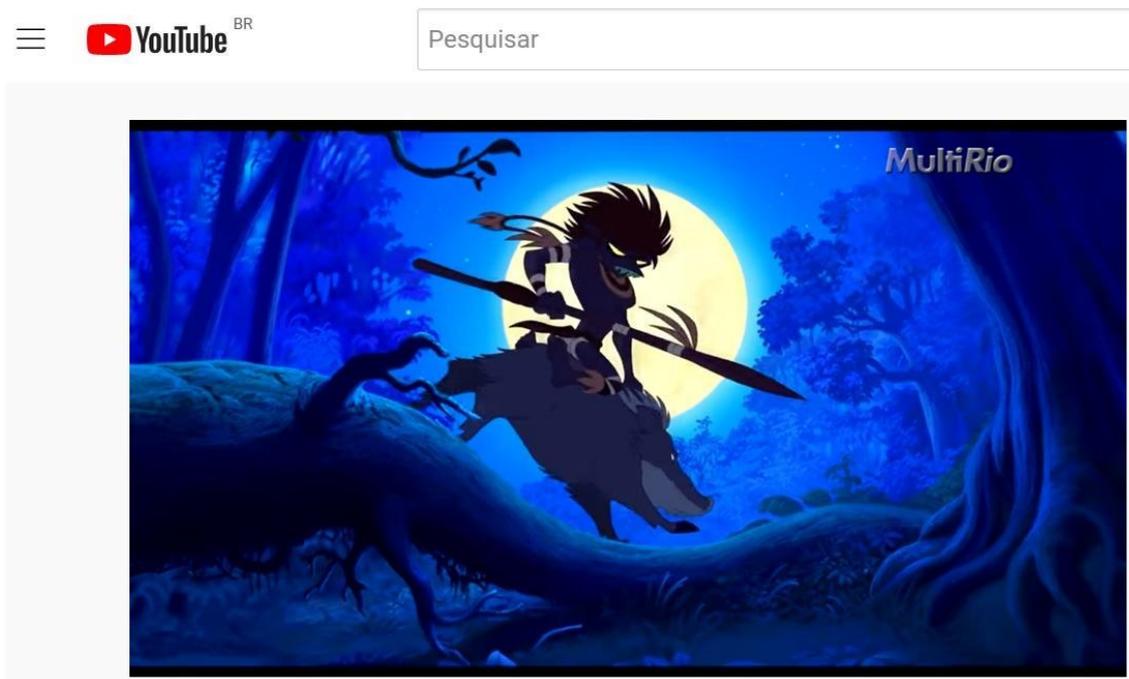


Fonte: NUNES, 2011.

Após a referência textual e visual do personagem, os alunos estavam prontos para o audiovisual do Curupira: a exibição da animação “*O Curupira*”, da série *Juro que vi* (disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QJ1If64uwQU>>).

Na sinopse do filme de 2013, “um caçador e seu ajudante que caçavam por esporte encontram com o espírito guardião da floresta. Com seus pés para trás e cabelo vermelho, Curupira pune todos aqueles que não respeitam as matas”. Nessa versão, o Curupira inspira certo temor e respeito, mesmo sendo uma animação (figura 13).

Figura 13 – O Curupira (print da animação da série "Juro que vi")



Fonte: MULTIRIO, 2019.

O filme curto, menos de 12 minutos, permitiu o trabalho de escrita da aula: a partir das características do personagem, criar uma narrativa em que o Curupira esteja presente. Diferente do boto, o Curupira tem seu campo de atuação mais restrito, pois ele só vive na mata e não interage com humanos (a não ser para lhes penalizar). Então as ideias de mote foram mais escassas:

“E se um caçador fosse surpreendido pelo Curupira e o distraísse, convencendo-o a desfazer o nó em uma corda enquanto ele (caçador) escapava?”;

“e se você fosse encantado pelo Curupira e voltasse anos depois sem lembrar de nada?”.

Os textos foram recebidos pelo professor no final da aula. Destaco alguns.

O primeiro texto chama a atenção por dois motivos: primeiro, inicia já com um diálogo, algo incomum em textos anteriores feitos pelos alunos; segundo, conta com a presença de uma pessoa mais velha compartilhando sabedoria com as gerações mais novas. Aqui trata-se de um avô sendo incentivado pelo neto a contar uma história: “Vovô, vovô! Conta a sua história com o curupira!”, ao que o avô responde “de novo, criança?”, fazendo o leitor perceber que as narrativas dos antigos não são enfadonhas para quem ouve, pelo contrário, já que são contadas diversas vezes como a resposta do avô dá a entender.

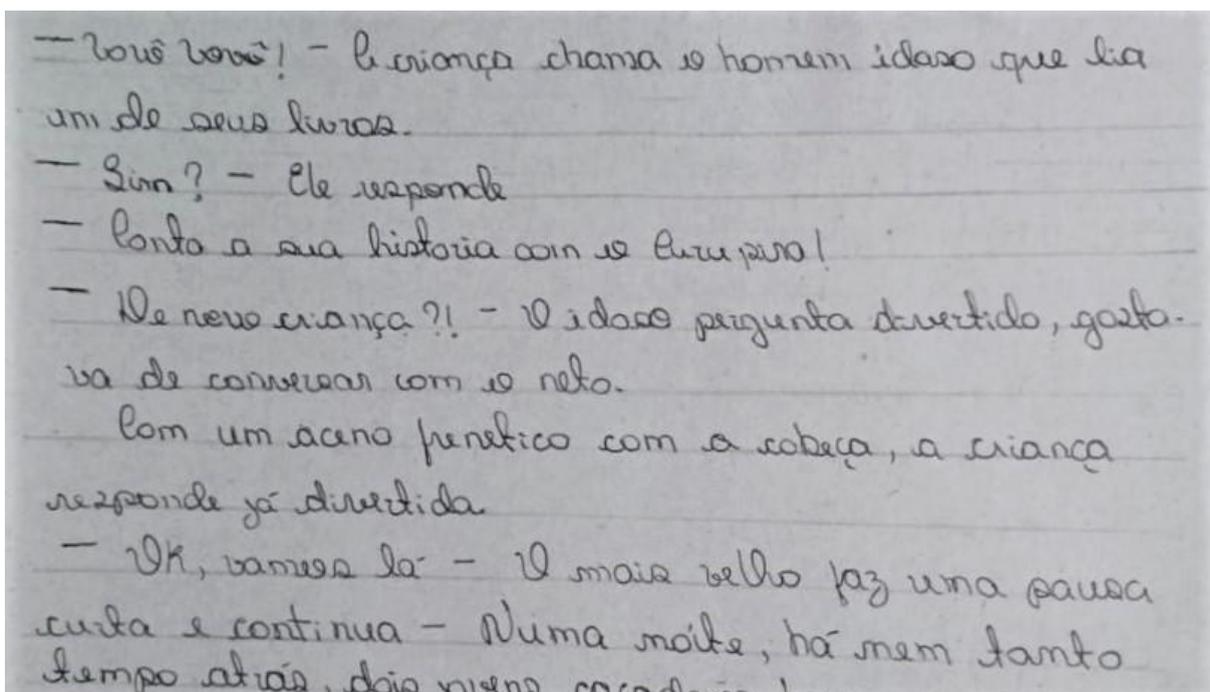
Observando o fragmento do texto (figura 14), percebe-se que os preceitos sobre performance abordado por Zumthor ocorrem naturalmente no contar histórias.

O encontro, em performance, de uma voz e de uma escuta, exige entre o que se pronuncia e o que se ouve uma coincidência quase perfeita das denotações, das conotações principais, das nuances associativas. [...]

Por sua vez, a forma vai mimar a palavra, estilizar o impulso sem quebrá-lo, donde os saltos, os falsos começos, as repetições, os ilogismos. [...] (ZUMTHOR, 2010, p. 139-140)

No decurso da performance de contar histórias, há os que “entremeiam à linguagem articulada a onomatopeia, o som vazio, o grito” (ibid., p. 140), a pausa curta – como o avô no texto do aluno.

Figura 14 – Texto sobre o Curupira (fragmento)



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

Na feitura dos textos sobre o curupira, surgiram narrativas as mais diversas. Em uma delas, intitulada *Garoto do mato*, o prefeito de uma cidadezinha em expansão persegue o Curupira, garoto que usa de truques para deter o progresso pretendido pelo prefeito. Cansado do fracasso de seus empregados, o prefeito vai pessoalmente à caça do garoto, que, com suas artimanhas, consegue fazer seu perseguidor se perder na floresta. Enquanto o prefeito espera que a polícia vá em seu resgate, o Curupira aproveita e tira-lhe a vida com uma lança:

Então, o garoto aproveitou a deixa e com sua lança assassinou o prefeito e o esquartejou.

Durante uma semana, ele voltou à cidade à noite, e pendurava um membro do prefeito por noite, o que logo fez com que todos os moradores saíssem de lá.

* Trecho final do texto de aluno *Garoto do mato*.

O contraste entre *Garoto do mato*, mais sombrio e violento, e outro texto, *Curupira na escola*, é evidente. Aqui, “o Curupira é um menino pequeno, de cabelo de fogo e com os pés virados para trás” que, além de proteger a natureza, pretende ir à escola. Para ser mais bem aceito, apaga o fogo dos cabelos, mas não consegue fazer voltar ao normal os pés virados para trás. Tem então a ideia de usar uma cadeira de rodas para ir à escola. No entanto, todos zombam dele. Cansado de sofrer bullying, ele chama os alunos para a floresta, onde se transforma na frente de todos: levantando-se da cadeira de rodas, volta com seu cabelo de fogo e seus pés virados para trás, assustando a todos. No dia seguinte, ninguém o tratou mal, e todos viraram amigos do Curupira:

E quando todos chegaram lá, ele se transformou, ele voltou com seu cabelo de fogo, ele ficou em pé, com os pés para trás e assustou todo mundo. Eles se cagaram de medo e no dia seguinte, na escola, ninguém tratou ele mal, todo mundo virou amigo do Curupira.

* Trecho final do texto de aluno *Curupira na escola*.

Outro texto em destaque conta como o Curupira encantou uma criança, o filho de três anos do personagem Jorge, caçador que vivia matando os animais. O caçador ficou louco procurando o filho e só foi encontrá-lo nove anos depois, quando viu pegadas de criança indo em direções opostas. Sem saber quais pegadas seguir, ouviu risos e foi em direção ao barulho, avistando seu filho que conversava com uma criatura de olhos amarelos, horrenda, suja de sangue. Com um tiro, o caçador matou a criatura, que o leitor já sabe tratar-se do Curupira. Levou, então, o filho para casa e perguntou o que o menino havia aguentado esses anos todos, ao que a criança diz não se lembrar, pedindo, em seguida, para descansar. O final é assustador:

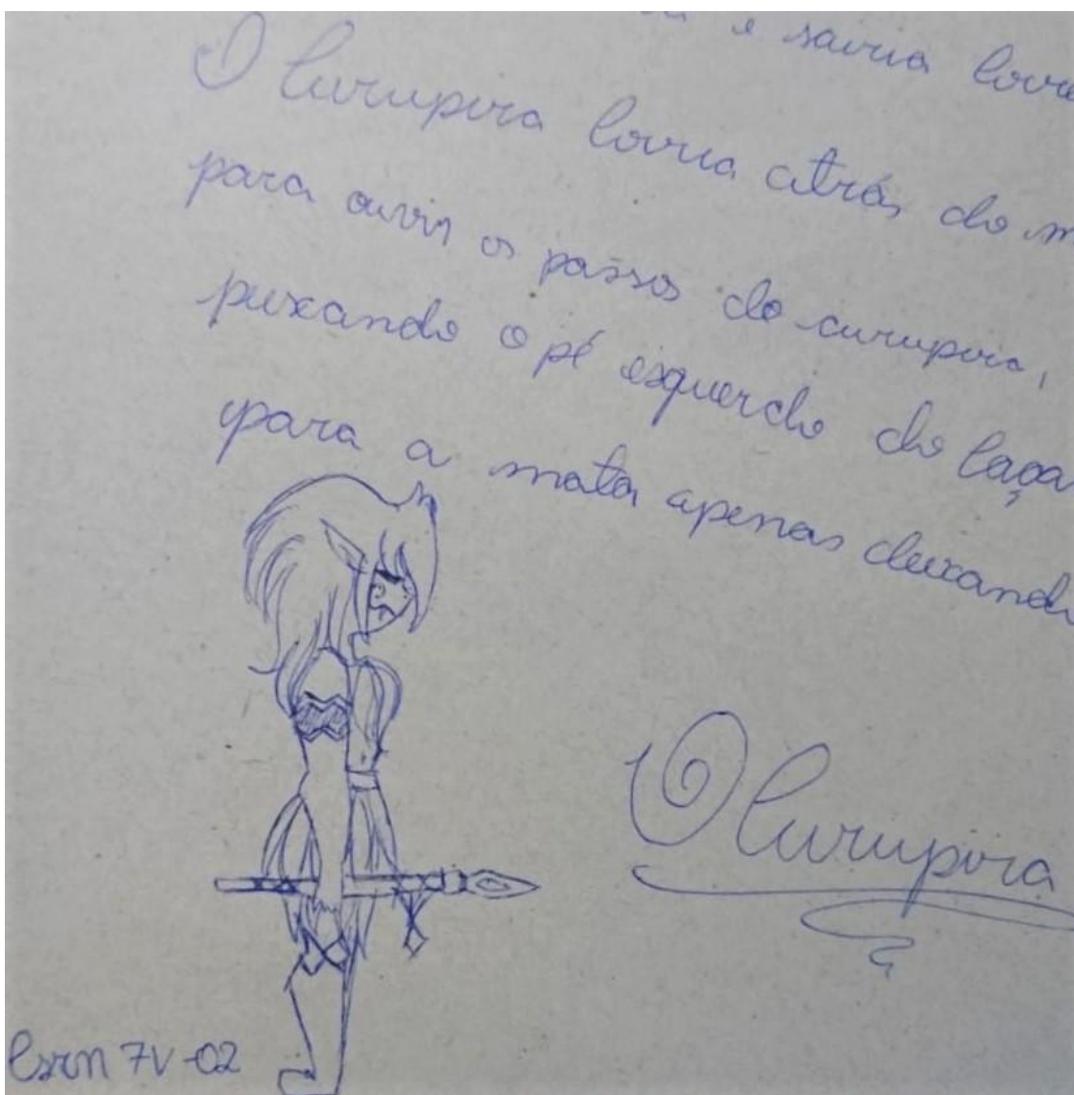
À noite, Jorge ouviu gritos de animais e crianças juntos, vindos do quarto do seu filho. Chegando lá, seu filho não estava mais lá. Foi para fora, onde enxergou seu filho de

costas. Quando chegou, pediu para que seu filho se virasse, e quando ele se virou, seus olhos estavam amarelos e seu filho o matou, se tornando de vez a nova criatura, o novo Curupira.

* Trecho final do texto de aluno *O caçador e seu filho*.

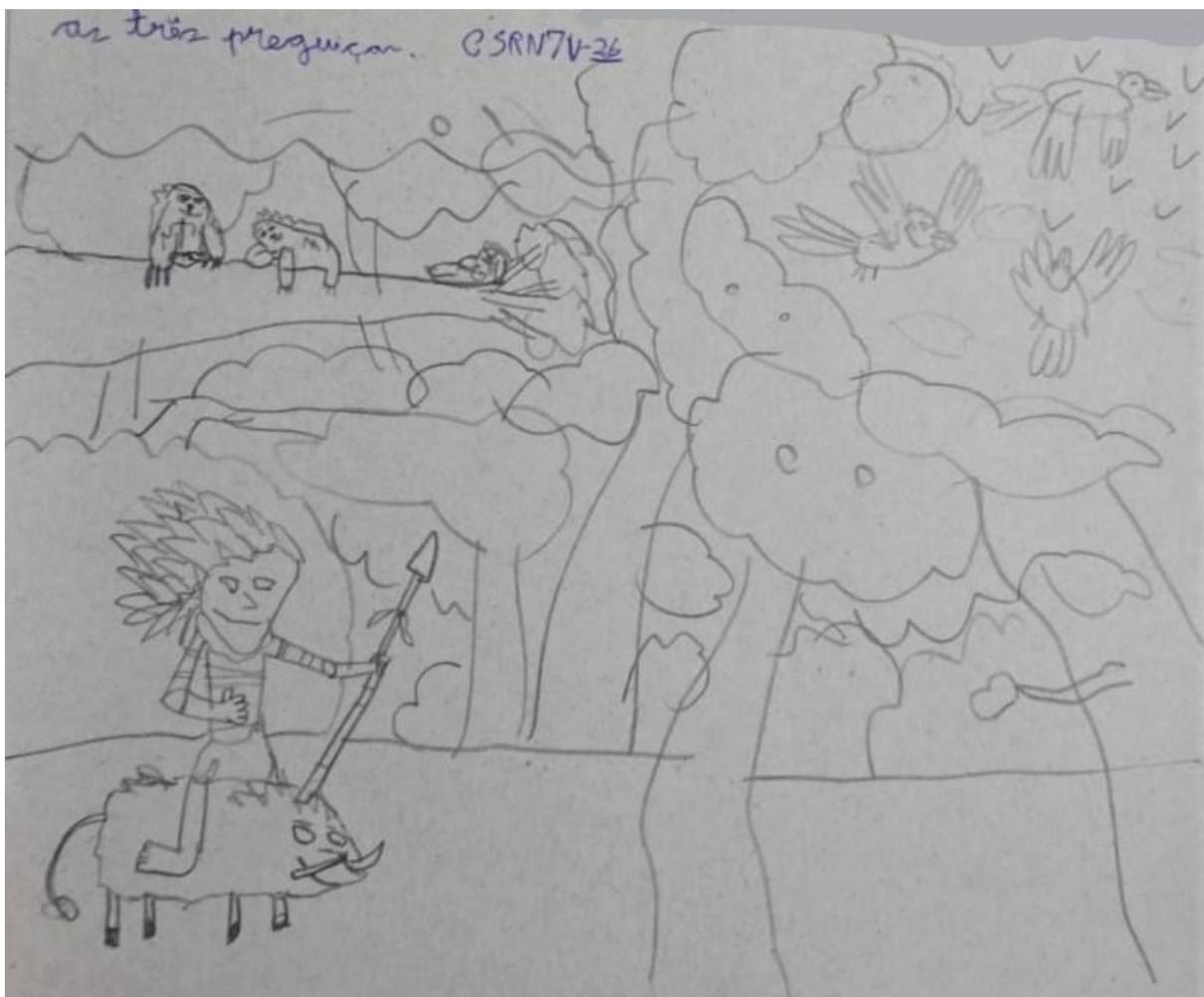
Textos tão diversos e com enredos originais carecem de criatividade. E nisso os alunos se superaram. Alguns, na tentativa de cativar o leitor, fazem uso de ilustrações para acrescentar personalidade ao texto escrito. O resultado podemos ver nas figuras 15 e 16.

Figura 15 – Curupira desenhado por aluno



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

Figura 16 – Curupira e os três caçadores



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

Especificamente na figura 16, a história conta sobre três caçadores que atiraram em um bando de araras, matando três delas. Resolveram que cada caçador ficaria com uma ave. Surge então o Curupira, que transforma os caçadores em preguiças e ressuscita as araras. Na ilustração, temos o Curupira montado em seu porco do mato, os caçadores transformados em preguiças e as araras, ressuscitadas, já voando. O texto diz ainda que o Curupira continuaria cuidando dos animais, incluindo as preguiças recém-transformadas.

DIA 06 (06/12/2019)

O sexto encontro foi voltado para a transfuncionalidade, com o professor preparando o terreno para o encontro entre os dois personagens mais citados no questionário de sondagem: o boto e o curupira. A conversa discorreu primeiro sobre um assunto bem familiar ao universo dos alunos, que são os filmes de super-heróis. Perguntados se já tinham assistido

a algum dos diversos filmes com essa temática, os alunos foram se manifestando sobre os filmes do Capitão América, Homem de Ferro, Thor, Pantera Negra, Dr. Estranho, Hulk, Homem-Formiga, Homem-Aranha. O professor direcionou o assunto de modo que os alunos percebessem como cada herói teve seu filme-solo e o modo como cada película foi construída para que culminasse com uma aventura conjunta desses heróis no filme *Os Vingadores* (2012) e suas sequências.

Nesse momento, o professor introduz na conversa o termo *crossover*, comum no universo das histórias em quadrinhos. O termo significa cruzamento, mistura, e indica, grosso modo, a presença de personagens de universos ficcionais diferentes no contexto de uma única história, assunto já tratado no capítulo sobre transficcionalidade. O termo *crossover* migrou da linguagem dos quadrinhos para o vocabulário cinematográfico, no que concerne aos filmes de super-heróis. Assim, além do *crossover* de super-heróis solitários que passam a agir em conjunto, temos também o encontro de dois conjuntos de super seres no filme *Vingadores: Guerra Infinita* (2018) e *Vingadores: Ultimato* (2019), que são os Guardiões da Galáxia e os Vingadores, além de outros heróis que não pertencem a nenhum dos dois grupos.

O tema foi abordado com o intuito de prender a atenção dos alunos em um assunto que eles dominam, e sobre o qual podem opinar sem medo, levando em consideração o conhecimento prévio que o aluno possui. Fazendo a ligação com as NOAs, os alunos perceberam que, nas narrativas que ouviram ou leram, não havia um encontro dessas personagens em uma única narrativa, apesar de habitarem a mesma região amazônica. Não se ouviu contar de um encontro entre o Boto e o Curupira, por exemplo.

Esse foi o *leitmotiv* para que os alunos escrevessem uma narrativa não ouvida ainda, de um encontro entre essas duas entidades. Os motes, sugeridos pelo professor:

“E se os dois fossem antagonistas?”

“E se fossem aliados lutando por uma causa comum?”

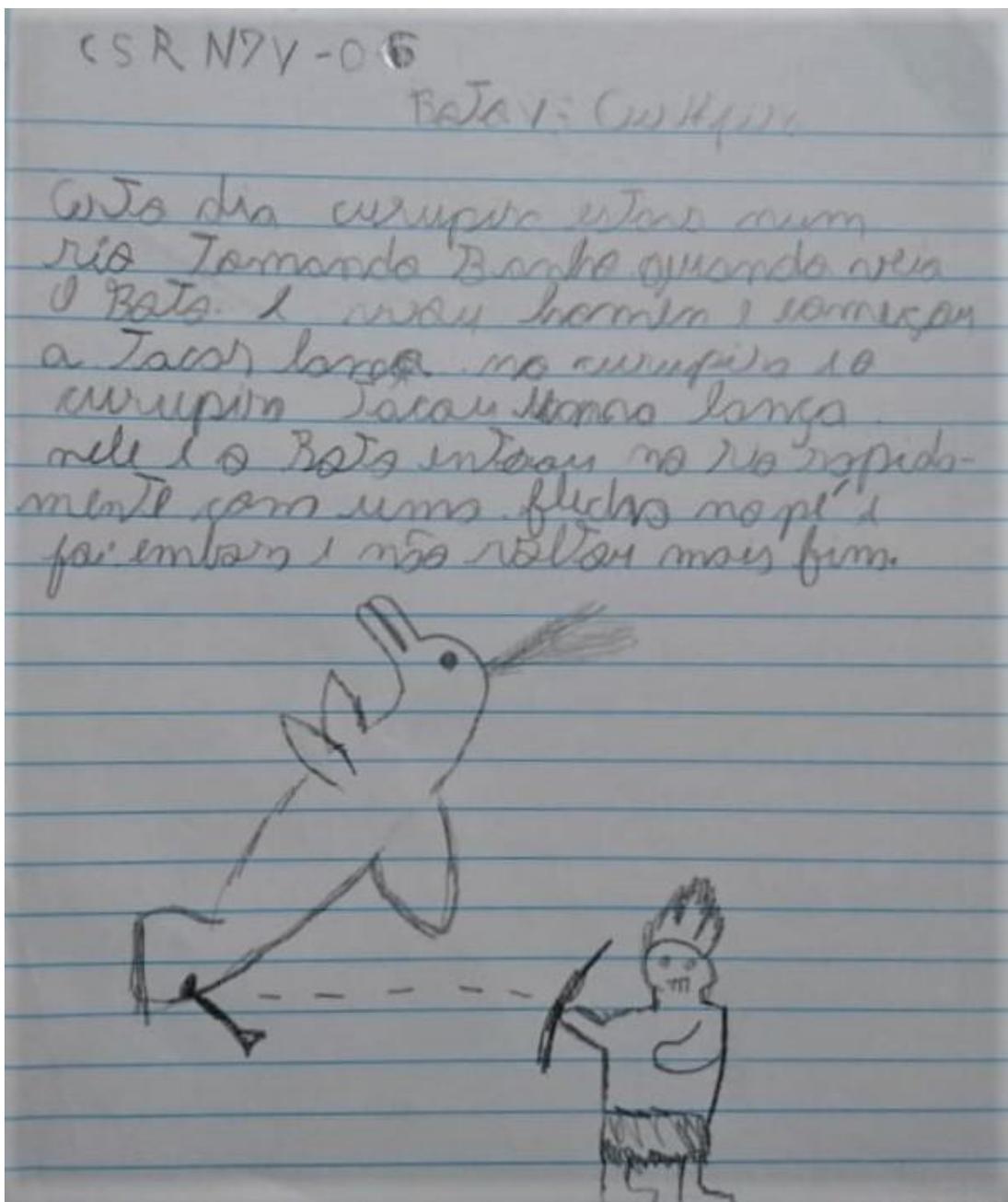
“E se, como nos filmes de heróis, Boto e Curupira começassem como adversários e, com o tempo, fossem se tornando aliados?”

Os alunos, assim motivados, foram para a escritura do texto, e algumas histórias interessantes foram construídas. Destaco algumas delas:

O primeiro exemplo (figura 17) parece um texto que não queria ser escrito, e só o foi porque havia ordem do professor para tal. A displicência do aluno com o trabalho proposto é perceptível e, ainda que adquira uma singeleza própria, percebe-se a pressa em terminar a atividade, resultando em um texto descuidado, apressado, em que a ação se faz gratuita e sem

contexto, terminando abruptamente. A singeleza, para além da condensação involuntária do enredo, se dá principalmente pela ilustração que acompanha o texto.

Figura 17 – Boto vs Curupira



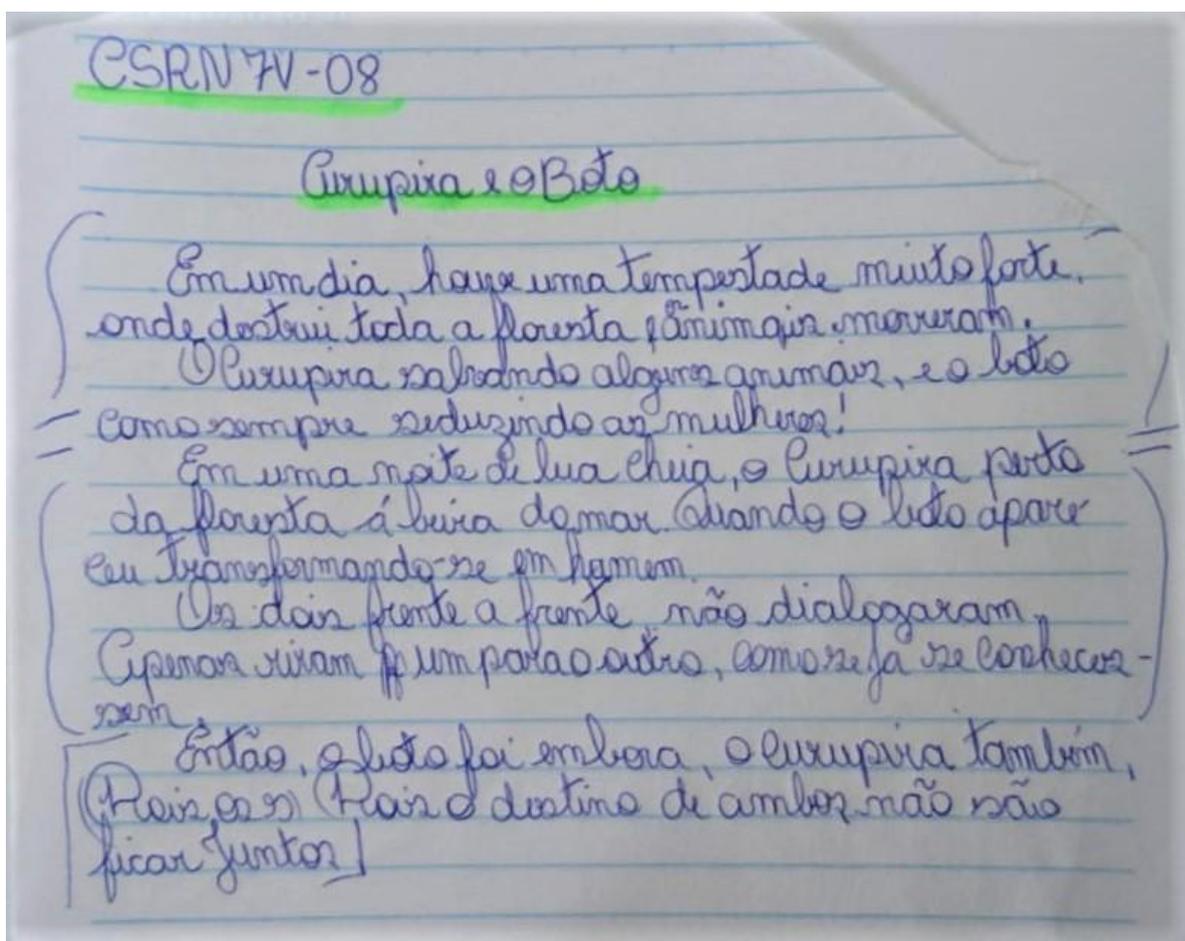
Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

Certo dia curupira estava num rio tomando banho quando veio o Boto e virou homem e começou a tacar lama no curupira e o curupira tacou uma lança nele e o boto entrou no rio rapidamente com uma flecha no pé e foi embora e não voltou mais. fim.

*Transcrição da figura 17

Em um segundo texto (figura 18), um encontro inusitado que deixa clara a diferença entre uma e outra criatura. O texto, bem sucinto, narra o encontro dos dois por ocasião de uma tempestade: o Curupira tentando salvar os animais da tempestade “e o boto, como sempre, seduzindo as mulheres”¹⁸. Em outro momento no mesmo texto, os dois se encontram “em uma noite de lua cheia”, e apenas riem um para o outro como velhos conhecidos. No final, os dois vão embora, “pois o destino de ambos não é ficar juntos.” O texto é um *crossover* que não houve, pois, apesar de figurarem na mesma narrativa, a única interação entre os personagens é a troca de sorriso. Ainda assim, cumpre o que foi pedido e é uma narrativa que possui um bom estilo em sua simplicidade.

Figura 18 – Texto sobre o *crossover* entre Curupira e o Boto

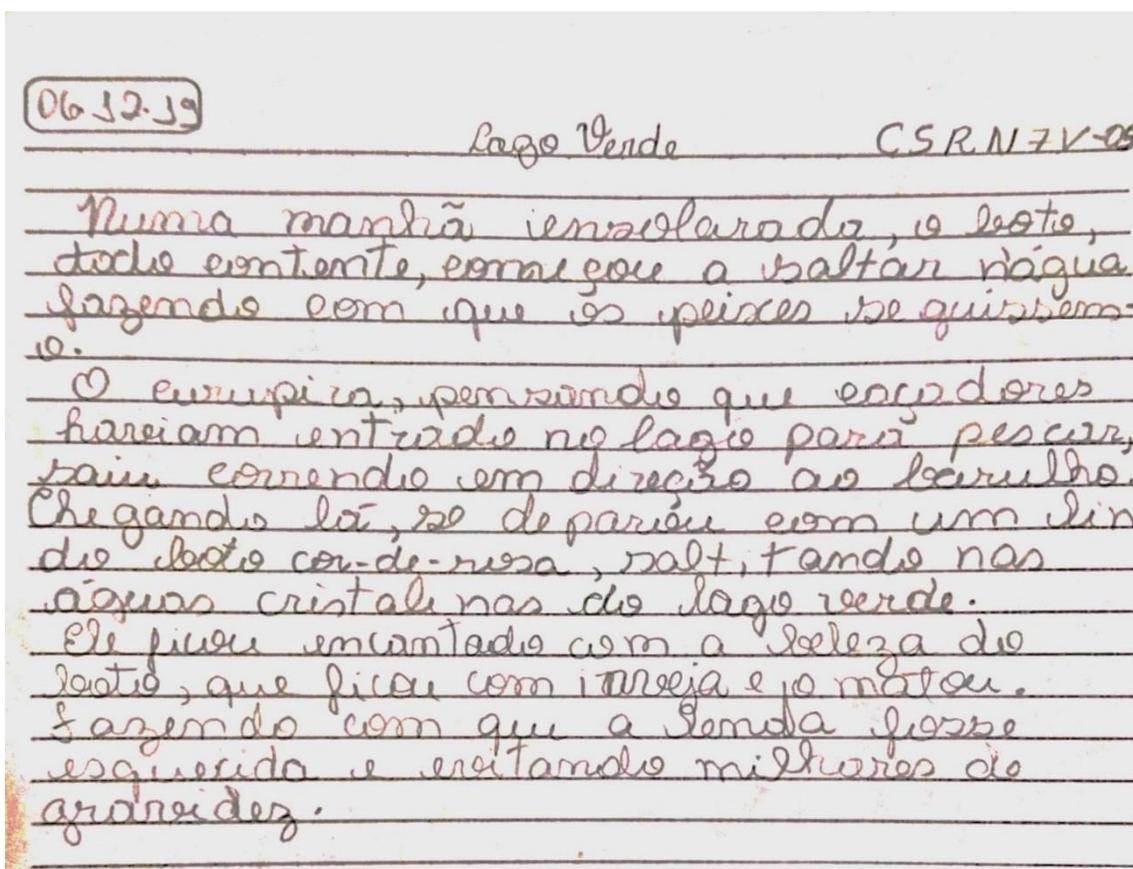


Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

¹⁸ Trechos aspidados são citações do texto de aluno, ora comentado.

Em outro texto, bem original, intitulado *Lago Verde* (figura 19), o Curupira ouve um barulho na água, e pensa que são caçadores que haviam entrado no lago. Mas é apenas o boto, contente, saltando na água e fazendo com que os peixes o seguissem. Encantado com a beleza do boto “saltitando nas águas cristalinas do Lago Verde”, o Curupira foi tomado de tamanha inveja que matou o boto ali mesmo, “fazendo com que a lenda fosse esquecida e evitando milhares de gravidezes.”

Figura 19 – Texto *Lago Verde*, sobre o crossover entre Curupira e Boto



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

“Numa manhã ensolarada, o boto, todo contente, começou a saltar n’água fazendo com que os peixes seguissem-o. (sic)

O curupira, pensando que caçadores haviam entrado no lago para pescar, saiu correndo em direção ao barulho. Chegando lá, se deparou com um lindo boto cor-de-rosa, saltitando nas águas cristalinas do lago verde.

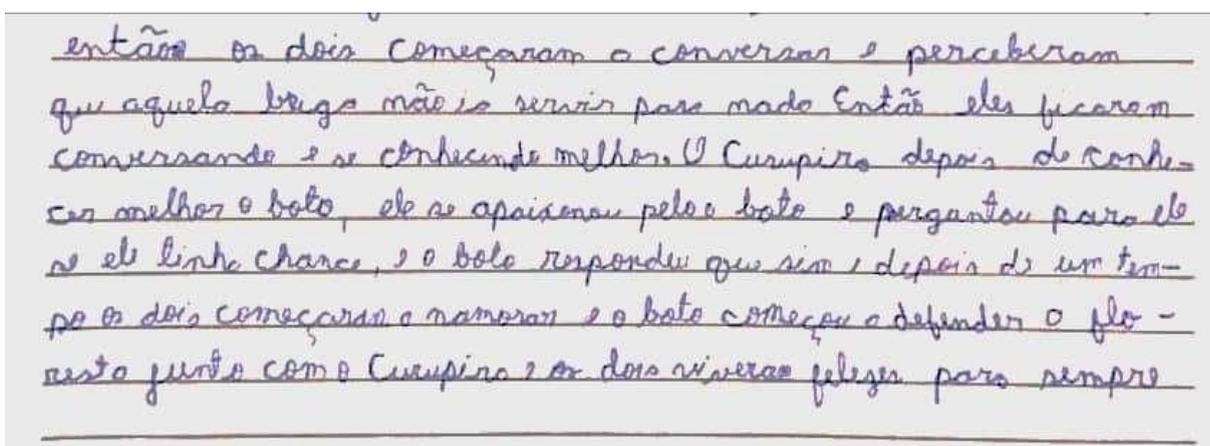
Ele ficou [tão] encantado com a beleza do boto, que ficou com inveja e o matou, fazendo com que a lenda fosse esquecida e evitando milhares de gravidez.”

* Transcrição do texto da figura 19

Apesar de parecer levar para um final trágico, tal final logo se mostra tragicômico e bastante racional.

Um texto apresentado mostra um desfecho inusitado (figura 20), com o Curupira se apaixonando pelo boto depois de muita briga. Outro, apresenta uma aposta entre o Boto e o Curupira pelo coração de uma moça: quem a conquistasse, receberia um presente que transformaria o vencedor para sempre em um ser humano. Infelizmente esse texto ficou inacabado (figura 21), revelando somente a investida do Curupira, que pediu a mão da moça prometendo transformá-la na rainha da floresta.

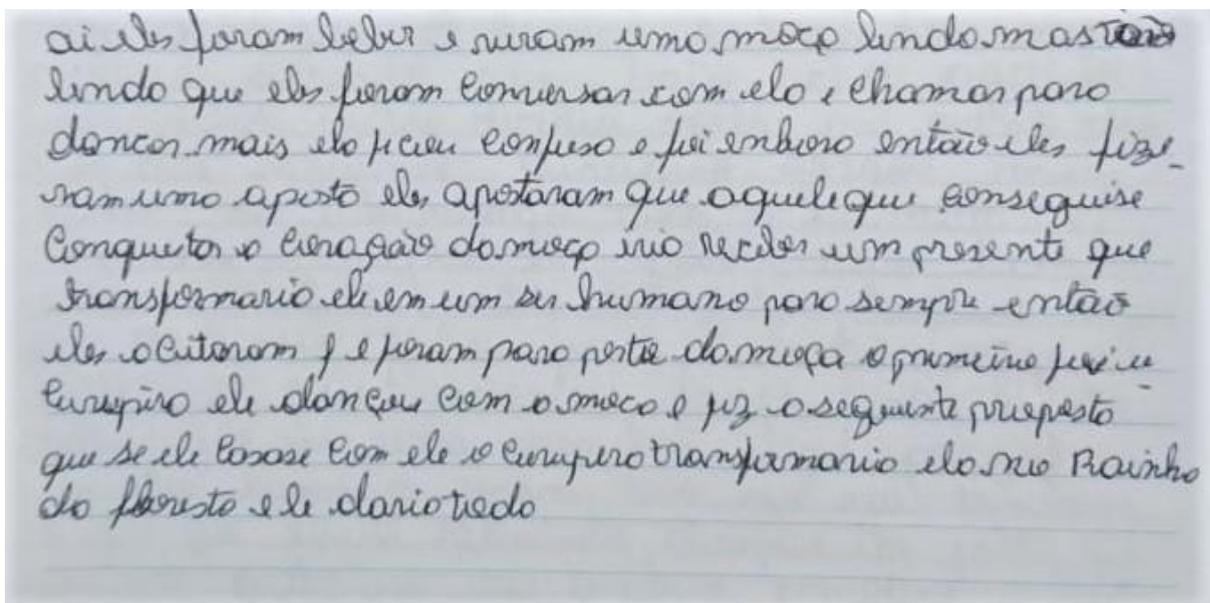
Figura 20 – Texto II sobre o *crossover* entre Curupira e Boto



então os dois começaram a conversar e perceberam que aquela briga não ia servir para nada. Então eles ficaram conversando e se conhecendo melhor. O Curupira depois de conhecê-lo melhor o boto, ele se apaixonou pelo boto e perguntou para ele se ele tinha chance, e o boto respondeu que sim, depois de um tempo os dois começaram a namorar e o boto começou a defender o floresta junto com o Curupira e os dois viveram felizes para sempre

Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

Figura 21 – Texto III sobre o *Crossover* entre Curupira e Boto



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

Uma outra narrativa chama a atenção por mostrar, entre as duas entidades, a posição de protetor e protegido. Sendo o Curupira uma criatura que protege a flora e a fauna amazônicas, e sendo o boto um animal amazônico, ainda que ocasionalmente se transforme em gente para seduzir as moças, fica mais fácil entender essa relação. A narrativa começa mostrando essa visão geral de um e de outro, para depois entrar na história propriamente dita, na qual o boto engravida uma moça, filha de um caçador. O caçador vê o rapaz indo embora e, num trecho bem original, percebe um jato de água esguichando da cabeça do boto transmutado em gente, revelando, assim, sua identidade. O pai da moça parte em perseguição ao rapaz-boto, e lhe acerta um tiro no braço. Nesse momento, o Curupira sente uma criatura em perigo e vai ajudar. O rapaz, se transformando em boto, pula no rio e, no momento que olha para ver se o caçador ainda o persegue, este atira. O Curupira pula na frente da bala e a transforma em uma borboleta. O caçador foge com medo, e o curupira dá uma piscadela para o boto, que vai embora feliz.

Mas o texto mais emblemático é uma narrativa na qual a origem dos personagens é reescrita – ou é escrita, uma vez que não se tem um mito de origem do Curupira ou do Boto, apenas narrativas de suas aventuras e atributos. Muito bem elaborado, optamos por transcrevê-lo para facilitar a leitura:

Há muito tempo atrás, quando os portugueses e espanhóis não tinham chegado ao Brasil, o Curupira aparecia frequentemente aos índios de dia, de tarde e de noite. Por isso praticamente todos já o tinham visto, pois sua função era apenas cuidar dos animais e não os proteger, porque não havia quem lhes fizesse mal. Próximo às margens do rio havia um boto a nadar tranquilamente, mas não sabia que uma enorme onda estava chegando. Então o Curupira o viu e o salvou, deixou a onda passar e devolveu o boto pra água. No entanto, sem querer, ele deixou cair uma magia em cima do boto. Curupira ficou com medo e fugiu. Logo depois, ele [o boto] se transformou em um homem com roupa e chapéu brancos; ele foi à floresta e começou a caçar animais para sobreviver. Alguns dias depois, o Curupira – que tinha roupa elegante, dançava bem, não tinha cabelos ruivos nem pés para trás – viu o boto fazendo isso e ficou assustado quando viu sua aparência: tinha cabelo ruivo todo bagunçado, pés para trás, dentes afiados e olhos amarelos como o ouro. Ele viu o que o boto estava fazendo e o destruiu, enforcando-o com o galho das árvores. Bem na hora o encanto acabou e ele voltou a ser um boto. Quando Curupira viu que tinha matado um animal, ele se castiga, dando toda sua beleza e tirando o encanto do boto morto para dar a todos os outros botos, e tirando a aparência do boto que ele matou e deu para si, tornando-se medonho. Por isso ele se esconde e aparece sempre para salvar os animais que correm perigo. Assim o Curupira se escondeu e aparece só quando é preciso, e o boto se transforma em homem e caminha até as festas da várzea. Até hoje isso continua por causa do encontro de um boto com o Curupira.

Apesar de alguns trechos confusos ou ambíguos, isso não tira o mérito de um texto original e com enredo bem elaborado.

Após a escrita, os alunos receberam como tarefa gravar um áudio de um parente ou vizinho mais velho contando um caso ou narrativa oral de caráter amazônico. A tarefa deveria seguir o seguinte cronograma:

11/12 – Apresentar ao professor o áudio da história coletada;

12/12 – Contar oralmente a história para a turma;

13/12 – Apresentar ao professor texto com a transcrição das histórias gravadas, tendo o cuidado para a fidelidade oral da narrativa, que deveria ser transcrita levando em consideração as variações linguísticas verbalizadas nas gravações.

Em seguida, os alunos se dirigiram à biblioteca para a “Hora da História” onde, sentados em círculo, ouviram a contação da história do dia: *A lenda da criação da noite* (anexo IX), do livro *Aumentei, mas não menti*, de Antonio Juraci Siqueira.

A narrativa cordelística da criação da noite foi contada pelo professor em roda de história, fazendo uso do ritmo e do gesto, da linguagem entonada e das pausas propositais, de acordo com o dito de que esses índices de linguagem, “na condução dramática da performance, têm por função aparente a manutenção do contato e da atenção dos ouvintes.” (ZUMTHOR, 2010, p. 261).

A esse respeito, Zumthor já dizia que “em toda prática da poesia oral, o papel do executante conta mais que o do compositor” (2010, p. 236), enfatizando que o executante tinha mais a contribuir para as reações auditivas, corporais e afetivas do público-alvo, determinando, pela performance posta em prática, a natureza e a intensidade de prazer do auditório. “Daí, sem dúvida, a ideia de que a poesia oral, salvo exceção, é anônima” (idem). A narrativa de como a noite foi criada é conhecida pelos habitantes da região norte, cuja lembrança do caroço de tucumã sempre vem à mente quando da referência à narrativa. Não se conhece o criador de tal narrativa, mas, considerando o objetivo específico de desenvolver estratégias com o fito de despertar o interesse pela leitura, optou-se por contar essa conhecida história através da literatura de cordel, a que o texto de Siqueira se prestou com aptidão. Se, para Zumthor, referir-se ao autor é erudição de letrado (2010, p. 236), para o pesquisador trata-se de dar crédito ao autor que traduziu a conhecida narrativa em um gênero pouco usual na região amazônica, que é o cordel.

DIA 07 (11/12/2019)

Conforme programado, o professor deveria recolher os áudios com as histórias contadas por um parente ou vizinho mais velho. Além disso, os alunos deveriam memorizar sua história gravada para que a pudessem contar para a turma no próximo encontro. A transcrição da gravação seria entregue ao professor na sexta, dia 13/12. Todo esse trabalho de gravação, transcrição e contação das histórias seria aproveitado para contribuir com a nota do bimestre. No entanto, apenas três alunos apresentaram seus áudios, motivo pelo qual o prazo de entrega das histórias gravadas foi estendido até a aula seguinte, no dia 12/11.

Distribuiu-se, então, o texto escrito com a lenda da Cobra-Grande, ou Cobra-Norato (anexo X). Perguntados se já tinham ouvido a história, ou mesmo outra versão, um dos alunos contou sobre a cobra que acreditam morar em Óbidos-PA: reza a lenda que existe uma cobra-grande embaixo da igreja de Santana, e que, caso a imagem da santa seja removida do local, a cobra-grande desperta e faz o prédio desabar. Por isso a imagem de Santana nunca sai da igreja.

Além dessa, o professor contou sobre a cobra Sofia, do município de Santana, no Amapá. Havia uma aluna chamada Sofia na turma e, como era de se esperar, os colegas deram risadas e olharam para ela. Assim, para evitar qualquer constrangimento, o professor perguntou se a turma sabia o significado do nome, ao que ninguém sabia. Perguntada, nem a própria aluna sabia dizer o significado de seu nome. Ao saber que Sofia significa “saber/sabedoria”, a dona do nome abriu um sorriso. Após, o professor continuou contando sobre a Cobra Sofia (anexo XI) que, segundo a crença popular, habita o subterrâneo do porto de Santana-AP e que se porventura ela se mover, todo o porto vem abaixo.

Após a leitura do texto e os comentários de praxe sobre a lenda da Cobra Norato, o professor chamou atenção especial para o trecho que descreve o modo de se desencantar a cobra para que ela fique sempre em forma de gente. A tarefa da aula, então, seria construir uma narrativa onde o aluno é quem vai desencantar a cobra. Os motes foram surgindo:

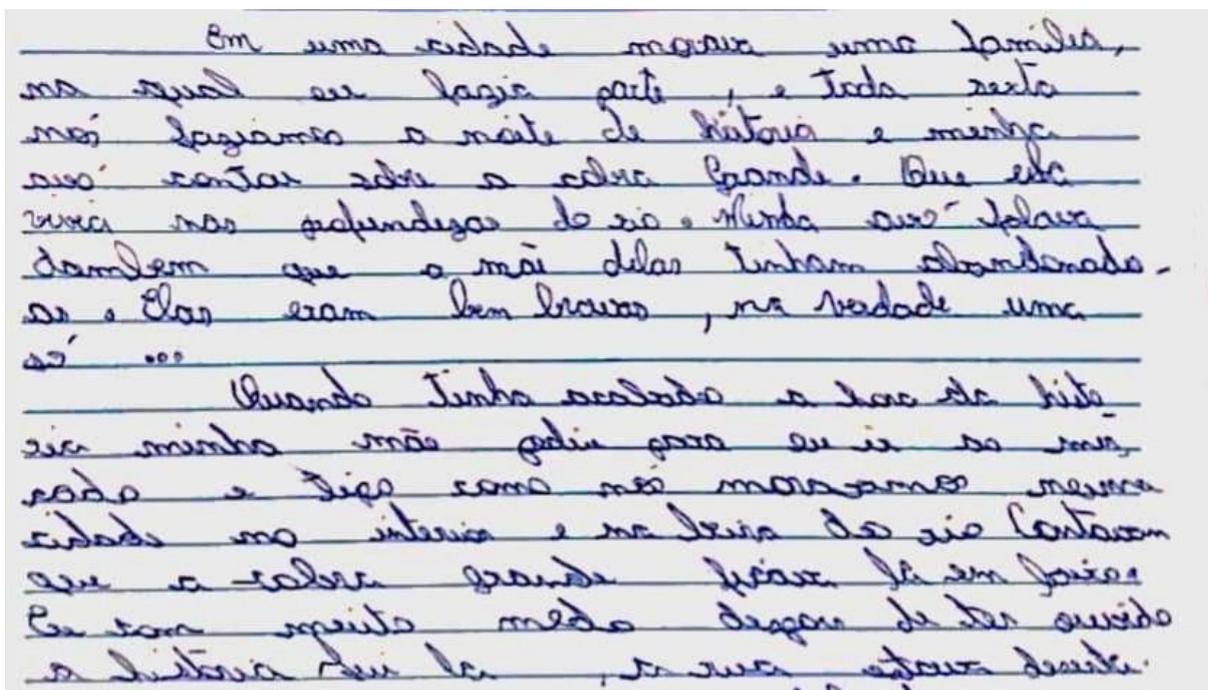
“e se você fizesse amizade com o Honorato em forma humana e ele lhe pedisse para desencantá-lo?”;

“e se ele, em forma humana, implorasse para que alguém o desencantasse e você, penalizado, resolvesse fazer isso?”;

“e se você estivesse no rio e aparecesse uma cobra, e você tentasse matá-la com um golpe de facão na cabeça, e com isso ela fosse se desencantando aos poucos?”.

Os textos foram sendo escritos, a maioria sendo apenas uma variação da narrativa lida pelo professor. No entanto, dentre os diversos textos, destaco dois: o primeiro possui como introdução uma família interiorana se reunindo às sextas-feiras para uma “noite de histórias”, ao que a avó contava histórias sobre a Cobra-Grande, causando um medo genuíno na narradora que, posteriormente, teria que passar próximo ao rio para ir ao mercado (figura 22). O restante desta narrativa segue o padrão de encontrar a cobra, o medo inicial perante o animal, o desencantamento da criatura e o final feliz.

Figura 22 – Texto sobre a Cobra Grande



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

Em uma cidade morava uma família, na qual eu fazia parte, e toda sexta nós fazíamos a noite de história e minha avó contou sobre a Cobra Grande. Que ela vivia nas profundezas do rio. Minha avó falava também que a mãe delas tinham abandonado-as. Elas eram bem bravas, na verdade uma só...

Quando tinha acabado a hora da história minha mãe pediu para eu ir ao mercado e tipo como nós morávamos numa cidade do interior e na beira do rio, contavam que a cobra grande ficava lá embaixo. Eu com muito medo depois de ter ouvido a história fui lá, a rua estava deserta.

* Transcrição da figura 22

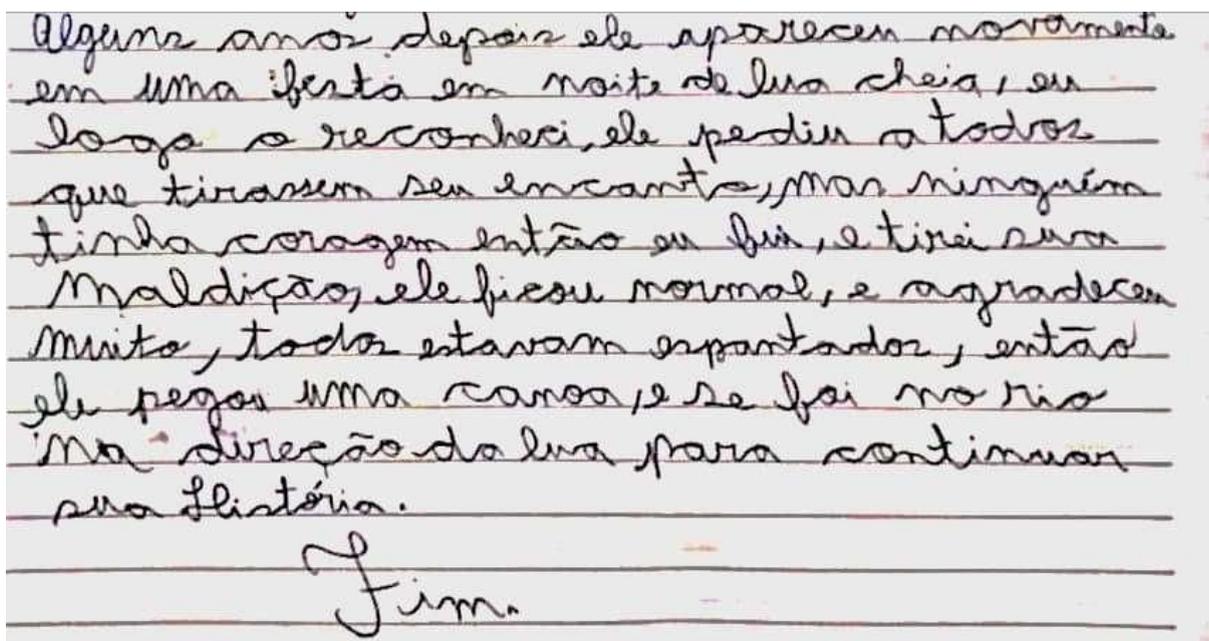
O destaque da “sobrevivência cultural” citada por Zumthor se personifica na figura da avó que conta histórias de cobra-grande, transmitindo o legado à outra geração que agora conta a história. Mesmo que essa avó seja ficcional, fica clara a ideia de que os mais experientes são guardiões da cultura. São eles que sabem recitar os rituais, encantar as narrativas de modo a prender a atenção. Sobre isso, Brunel se pronuncia:

O fato de os mitos [...] terem chegado até nós sob a forma de textos escritos, não ocultaria seu caráter oral e até mesmo encantatório. Não basta conhecer os mitos

para entendê-los bem, é preciso saber *recitá-los*. Este termo *recitação* usado por Mircea Eliade não encobre uma repetição ociosa, mas a inscrição ritualizada na voz e no corpo de uma narrativa retirada da memória coletiva, mas que na hora da narração encontra-se regenerada. Não há usura nem usurpação nessa criação nova, no entanto familiar. Na realidade, é através dela que os ouvintes entram verdadeiramente nos acontecimentos relatados, deixam o campo da experiência cotidiana para penetrar no outro mundo [...]. (BRUNEL, 1998, p. 192)

Se o primeiro texto tem destaque pela introdução da história em si, o segundo texto se destaca pelo seu final poético (figura 23), um achado inusitado em meio a textos que terminam quase sempre na fórmula do *felizes para sempre*. O texto em questão, de modo geral, também foge do lugar comum dos outros textos, e apresenta o narrador como testemunha do embate entre a cobra-grande Maria Caninana, que surge “devorando todos” numa festa de aldeia em noite de lua cheia, e seu irmão Honorato, “homem com aparência de cobra” que chega para salvar a referida aldeia. A luta é sanguinária, e Honorato é encurralado, mas, por sorte, encontra um machado ao alcance da mão e o arremessa na irmã, que, gravemente ferida, foge para a água, vindo a morrer em seguida. O texto leva a crer que Honorato sumiu no mundo, retornando anos mais tarde em um ambiente parecido com o do dia em que matou a irmã. E o que vem depois só pode ser descrito como poesia:

Figura 23 – Texto sobre Honorato e Maria Caninana (fragmento)



Alguns anos depois ele aparece novamente em uma festa em noite de lua cheia, seu logo o reconheci, ele pediu a todos que tirassem seu encanto, mas ninguém tinha coragem então eu fui, e tirei sua Maldição, ele ficou normal, e agradeceu muito, todos estavam espantados, então ele pegou uma canoa e se foi no rio na direção da lua para continuar sua história.

Jim.

Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

Tal parece ser a descrição do tempo mítico citado por Brunel. Nesse final, personagem e leitor “desprendem-se do tempo profano, do tempo relativo e mortal para alcançar o eterno. Ao passado indefinido do conto de fadas [...] iremos opor o tempo mítico (“in illo tempore”), o da gênese e da criação, radicalmente desligado do nosso. Ele não pertence à história.” (1998, p. 192).

DIA 08 (12/12/2019)

No oitavo dia da intervenção foi feita a recolha das gravações de causos contados por parentes mais velhos dos alunos. Também foram recolhidas as transcrições desses áudios. A recolha do material gravado deu-se com os alunos levando o celular e enviando os áudios por *bluetooth* para o notebook do professor, que anotava o título da narrativa e o código do aluno que a entregava. A seguir, a lista das histórias gravadas:

- A cobra grande de Óbidos
- A lenda da Iara (1)
- A lenda da Iara (2)
- A lenda da Mãe do Igarapé-Açu
- A lenda da Vitória-Régia (partes 1 e 2)
- A lenda do Boto (1)
- A lenda do Boto (2)
- A lenda do Boto (3)
- A lenda do Boto cor-de-rosa (1)
- A lenda do Boto cor-de-rosa (2)
- A lenda do Guaraná
- A lenda do Lobisomem
- A lenda do Morcegão da Baixada
- A lenda do Pirarucu
- Causo da Cobra Grande
- Causo das Cobrinhas de Oiapoque
- Causo de família - A visita do avô morto
- Causos diversos - O cavalo branco e outros
- Causos do Cajutuba
- Contos da roça - O Homem do Saco
- O encontro das águas

A recolha das narrativas levou mais tempo do que o previsto, motivo pelo qual as histórias não puderam ser contadas oralmente pelos alunos. Ainda assim, os áudios com as histórias contadas por conhecidos dos alunos, geralmente pessoas mais velhas (em um dos áudios os causos são contados por voz de criança), são de uma amostra cultural necessária. Zumthor já observava que o uso de disco, rádio, gravador ou qualquer outro instrumento ou meio auditivo que decline da presença física para se contar uma história tende a eliminar a dimensão coletiva da recepção, mesmo que um número ilimitado de ouvintes seja alcançado (2010, p. 267).

Um aparelho cego e surdo toma o lugar do intérprete. Certamente, o ouvinte o relaciona a um ser humano existente em alguma parte. Entretanto, exposto unicamente à sua voz, ele não recebe nenhum outro convite a participar. Sem dúvida, recria em imaginação (esforço para dominar esse universo puramente sonoro) os elementos ausentes da performance. A imagem suscitada, porém, só pode lhe ser intimamente pessoal. A performance lhe é interiorizada. (ZUMTHOR, 2010, p. 268)

Ouvindo algumas das gravações feitas com celulares, é impossível não imaginar a pessoa por trás da voz, toda a experiência que possui, o orgulho com que conta seu caso ou sua história. Essas pessoas se sentem importantes, pois a busca dos alunos pelo conhecimento e memória que os contadores possuem faz com que estes se sintam valorizados, eles e sua história. Apesar de faltar “a sensualidade de uma presença” que, nos dizeres de Zumthor, engaja o ouvinte na performance, enquanto sua contrapartida mediatizada deixa insensível alguma parte desse ouvinte (2010, p. 272), não se pôde deixar de imaginar esses contadores narrando suas histórias para uma plateia de estudantes, caso houvesse oportunidade. Além disso, a comparação entre os áudios gravados e as transcrições desses áudios feitas pelos alunos, remete à velha oposição entre oralidade e escrita, e suas valorações.

A orientação para a transcrição foi de se manter, o mais fiel possível, o modo de falar dos contadores, e isso incluía, além das variações linguísticas, os marcadores de oralidade. De um universo de 21 áudios recolhidos, tivemos 27 “transcrições”. O que ocorre é que alguns alunos não fizeram a gravação da história, e tomaram a tarefa de transcrever as gravações como uma tarefa à parte, de trazer uma lenda mais local em texto escrito. Por isso, muitos textos que deveriam ser transcrições são novas narrativas, novos casos ocorridos com conhecidos. Além disso, no que se refere aos textos que são realmente transcrições, percebe-se que, para os alunos que os transcreveram, havia a impressão de que o aspecto prosódico da narrativa deveria ser mais bem cuidado que o aspecto verbal da obra oral. Segundo Zumthor, é o “ponto de vista de pessoas de escrita” (2010, p. 140). Daí a

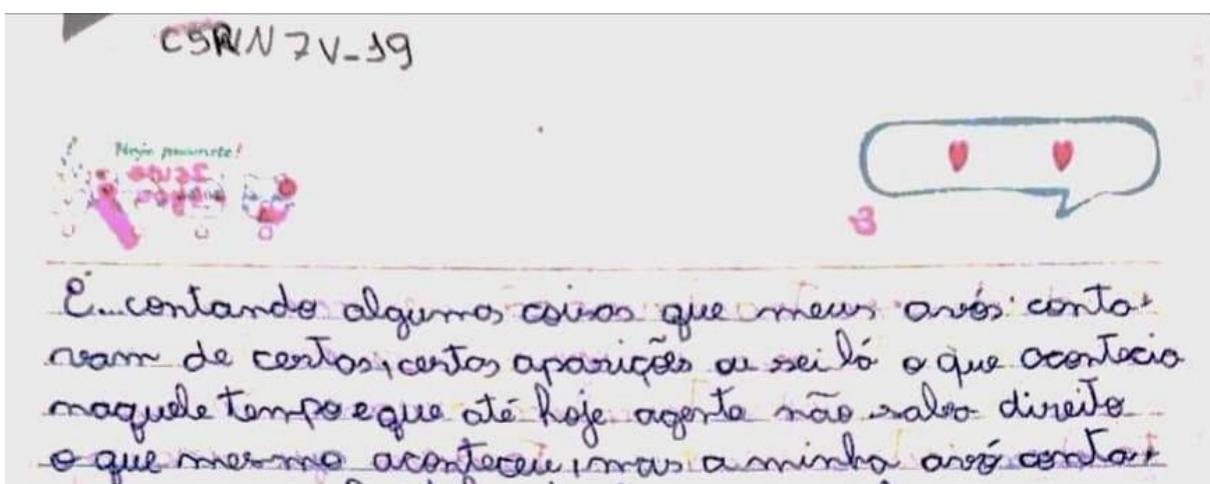
preocupação com a linguagem mais “apropriada”, suprimindo as marcas de oralidade, principalmente as interjeições fáticas como o “né”, muito presente na narrativa oral da região. Esquecem que

(...) na prática, a poesia narrativa e dramática usa toda espécie de procedimentos destinados a integrar, na estrutura do discurso, os indícios redundantes de sua função “fática”: digressões prospectivas, retrospectivas, justificativas, passagens do *ele, eles* ao *eu*, ao *vocês*, uso de apresentadores como *vejam, escutem*, esquematização descritiva, enumerações [marcadores de oralidade]. Daí uma tensão artificial geral, permitindo à linguagem tergiversar com as exigências da linearidade dos acontecimentos (ZUMTHOR, 2010, p. 149)

Alguns áudios eram apenas leituras de NOAs já conhecidas. Foram cinco áudios sobre o boto (sendo dois deles sobre o boto cor de rosa), um sobre a Iara (dividido em duas partes), dois sobre a Vitória-Régia. Os causos sobre a Cobra-Grande (incluindo o caso das cobrinhas de Oiapoque) são mais particulares. Na narrativa das cobrinhas de Oiapoque, por exempli, temos uma mulher que ia sempre ao rio para buscar água ou lavar roupa, e certo dia encontrou duas cobrinhas. E, a partir disso, sempre que ia ao rio, a mulher tirava leite do seio para alimentar as cobrinhas. Tais cobrinhas cresceram, e uma delas passou a ser violenta, afundando embarcações ou mesmo matando pessoas caso fizessem mal à mulher que as alimentava. Esse áudio teve grande parte da história suprimida na transcrição.

Outro áudio que destaco aqui é o intitulado *Causos do Cajutuba* (figura 24), por ser um exemplo mais apropriado de transcrição da narrativa oral.

Figura 24 – Transcrição do áudio *Causos do Cajutuba*



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

[... mas a minha avó contava] que no Cajutuba, tinha um casal que às vezes as pessoas escutavam barulhos quando eles sumiam de casa, e as pessoas iam ver e, aparecia porco, aparecia porca, cavalo, então diziam que esse casal eles viravam esses bichos né, ao longo da noite quando não dormiam, e assustavam os moradores da vizinhança, e agente se aproximava deles e muitas vezes conversavam normal mas a gente ficava assim naquela, naquela incerteza né, como é que a pessoa vira assim bicho de uma hora para outra e depois volta de novo ao corpo humano, é muito interessante essas histórias que meu avô contava, e é, tinha um senhor que trabalhava numa horta perto de casa em Belterra, também as pessoas contavam que, é, ele tinha, essas coisa de virar cavalo né, andava sempre pelo mato e muitas vezes as pessoas viam cavalo quando ele sumia, e aquele cavalo depois desaparecia, mas era interessante e agente também nunca viu na verdade, essa transformação né, mas as pessoas contavam e nossos avós contavam que esse senhor também virava cavalo, também outra senhora também que virava onça, no, numa comunidade aqui beirante o rio do tapajós, as pessoas contavam que ela virava onça, de repente aparecia aquela onça por aí rondando, quando ela tava sumida podiam contar que era ela depois ela aparecia novamente e assim são relatos interessante que agente ouvia, e até hoje agente escuta essas histórias, algumas pessoas afirmam verdadeiramente que isso acontecia.

* Transcrição da transcrição do áudio *Causos do Cajutuba*

A audição da gravação com esses diversos *Causos do Cajutuba* é bastante interessante, e provoca um riso espontâneo por conta das digressões da narradora (é uma mulher a contadora da história), que por vezes ainda se espanta com as histórias que ouvia e que agora conta no áudio. Quem observa somente a transcrição tem dificuldade em perceber a beleza da narrativa e do modo como é contada, tendendo a ver apenas os desvios da norma padrão. Quando se ouve a história narrada pela contadora, e se acompanha com o texto transcrito, tudo flui com naturalidade, e consegue-se entender melhor certas passagens que nos soaram estranhas num primeiro momento de leitura. A oralidade e a escrita, assim contrastadas, evidenciam cada uma sua importância e necessidade. Nos dizeres de Zumthor:

É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser frequente, nos autores que estudam as

formas orais da poesia, a ideia subjacente – mas gratuita – de que elas veiculam estereótipos ‘primitivos’ (ZUMTHOR, 2010, p. 24-25).

DIA 09 (13/12/2019)

O que seria o penúltimo dia da intervenção na turma, acabou se tornando o último, o que, para os alunos, acabou sendo um bom encerramento das atividades do projeto: a contação de história da Iara (anexo XII).

Em ofício datado de 06 de dezembro de 2019, solicitou-se ao Centro de Apoio Pedagógico Tia Cici uma parceria de contação de história para a turma. Em conversa prévia, explicou-se sobre o projeto de intervenção, e o quanto seria interessante a participação de uma contadora de histórias experiente nessa arte. Seguimos os trâmites e conseguimos agendar o evento para o dia 13/12/2019 (sexta-feira), nas dependências da biblioteca da Escola São Raimundo Nonato. A contação ficou, então, marcada para as 16h25m, sendo que a equipe da Tia Cici estaria no local com 30 minutos de antecedência para a preparação do ambiente.

Havendo duas opções de narrativas a serem contadas, a saber, a lenda da Iara e a lenda da Vitória-régia, escolheu-se a primeira, sendo determinante o fato de o Projeto Tia Cici já possuir a indumentária para tal história. Sobre isso, Zumthor afirma que

O corpo carrega a indumentária, o enfeite: indissociáveis, ainda que possa diferir a relação que os une. O paramento com efeito pode ser ou não codificado: amplificado ou não por acessórios. (...)

A vestimenta do executante assume valores diversos. Neutra, desprovida de excentricidade, ela confunde o recitante ou o cantor na loucura de seus ouvintes, dos quais o distingue somente seu papel de porta-voz, talvez colocado em relevo por essa aparente banalidade. (...)

Em outras circunstâncias, a vestimenta contribui, por sua aparência geral ou algum detalhe notável, com o ornamento do homem mesmo, assim apresentado como fora do comum, associado aos estereótipos de beleza ou de força correntes no grupo social onde ele se exhibe. (ZUMTHOR, 2010, p. 230)

Além da contadora Tia Cici, a equipe contou com uma auxiliar na preparação do ambiente e uma artista fazendo as vezes de Iara (figura 25). A contadora, Tia Cici, apresenta-se com a indumentária de personagem de histórias infantis, visando cativar os ouvintes logo na chegada, com seu vestido rodado, com babados e bolinhas amarelas. Dir-se-ia uma figurante aleatória de uma aldeia qualquer que ambientasse algum conto de faz-de-conta: bem condizente com sua posição de contadora de histórias. Para contribuir na visualização da narrativa, a artista travestida de Iara descansava semideitada durante a performance.

Figura 25 – Equipe do Projeto Tia Cici



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor..

Ainda de acordo com Zumthor:

Além do corpo, a ‘decoreção’, tudo o que cai sob o olhar, às vezes regulado pelo mesmo rótulo e com tanto rigor quanto a roupa: alcança-se aqui, no encadeamento

das formas, os confins onde a poesia oral torna-se teatro, totalização do espaço de um ato. Resultado de uma intenção integrada à poesia oral desde sua canção primeira, o teatro está presente em cada performance, todo virtualidade, prestes a ali se realizar. (ZUMTHOR, 2010, p. 231)

Essa preocupação com “tudo o que cai sob o olhar” se fez notar na preparação do ambiente: aproveitando o que o espaço tem a oferecer, um tablado foi improvisado com cadeiras, sobre o qual ficaria a Iara durante a performance, e, espalhados aos pés das cadeiras bem como sobre a mesa, livros artesanais confeccionados nas oficinas do projeto Tia Cici, contendo histórias e causos contados pelos participantes de outras oficinas já realizadas pelo projeto (figuras 26 e 27).

Figura 26 – Livros artesanais do Projeto Tia Cici



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor..

Figura 27 – Tia Cici e os livros artesanais do projeto



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor..

Ambiente preparado, os alunos chegaram já se deparando com a Iara descansando no tablado. Sentaram-se ao redor da sala em semicírculo, espalhando-se pelo chão. O professor apresentou o grupo de contação de histórias e passou a palavra à auxiliar, que chamou a contadora Tia Cici (“Tia Cici, cadê você?”) para iniciar os trabalhos de contação. Tia Cici surgiu, então, por detrás de algumas estantes e se apresentou, falando um pouco de si e do seu modo próprio de contar histórias. Logo, começou a contar a Lenda da Iara (figura 28 e 29), interagindo com a turma, fazendo perguntas, tecendo comentários. Novaes e Aves já afirmavam sobre isso que, para Zumthor, “a voz não se reduz à palavra oral e tal conceito remete a questão oralidade ao grau simbólica (*sic*) da voz; já o tom, o timbre e a altura se

apresentam como elementos não linguísticos e de qualidade material” (2013, p. 493). Zumthor também fazia a distinção entre oralidade e vocalidade considerando que:

(...) a oralidade ultrapassa a ação da voz, caracterizando-se como uma expansão do corpo que implica tudo o que é endereçado ao outro: um gesto mudo, um olhar. Gesto e olhar também concernem à oralidade e os movimentos do corpo são integrados a esta poética. (NOVAES e ALVES, 2013, p. 493)

Assim é que o texto vai sendo adaptado conforme a acolhida dos ouvintes é percebida pelo intérprete, que segue as regras regentes de certos gêneros em que essa mobilidade do texto é programada de acordo com a reação dos ouvintes durante a performance (ZUMTHOR, 2010, p. 262-263). O intérprete, então, pode incrementar o texto ou o gesto com um detalhe familiar, ou mesmo interpelar o auditório, de modo a criar uma convivência contador/ouvintes. (Idem, p. 261)

Figura 28 – Tia Cici na performance *A lenda da Iara*



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor..

Figura 29 – Tia Cici e sua plateia



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor..

Após a contação, Tia Cici convidou os alunos a interagir com a personagem Iara, posando ao lado dela para fotos, mas somente dois foram corajosos o suficiente (figura 30).

Figura 30 – Iara encantando os alunos



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

O professor aceitou o desafio, mas cobriu os ouvidos por precaução na hora da foto (figura 31).

Figura 31 – O professor e a Iara



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

Seguindo a programação, Tia Cici apresentou e distribuiu aos alunos os livros artesanais (figura 32), para que vissem o trabalho mais de perto e percebessem as possibilidades do que poderiam fazer com suas próprias histórias. Os livros eram fabricados usando as mais variadas técnicas artesanais (figura 33), como palha trançada, fibra de juta, saco de aniagem, colagens em EVA. Havia um leque de possibilidades para se usar com os textos dos alunos. No entanto, não fazia parte do planejamento da intervenção e não havia tempo para se adaptar os rumos dos trabalhos, uma vez que o ano letivo estava findando.

Figura 32 – Tia Cici apresentando à turma os livros do Projeto



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

Figura 33 – Livros artesanais do Projeto Tia Cici (detalhe)



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

Ao final do encontro, foi feito um agradecimento ao Projeto Tia Cici pela participação especial nesse agora último dia de intervenção (figura 34)

Figura 34 – Foto oficial da Tia Cici com a turma



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor.

DIA 10 (19/12/2019)

O programado último dia da intervenção não ocorreu. A escola estava em clima de despedida das aulas, com os alunos indo à instituição apenas para buscar suas notas ou fazer algum trabalho avaliativo de última hora, de modo que foi impossível reunir a turma para o fechamento da intervenção. O encerramento acabou sendo a contação de história do projeto Tia Cici ocorrido na aula anterior.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho que vai do primeiro pensamento sobre a intervenção – quando se começa a gestar o projeto – até a realização da intervenção em si é cheio de desvios. Quando tudo ainda era um borrão na mente, somente uma coisa era certa: trabalhar em sala de aula as narrativas orais que fazem parte da nossa memória, da nossa cultura. O projeto de intervenção exigido no Profletras surgiu então como uma oportunidade e um desafio de pôr esse trabalho em prática, levando a conhecer às gerações das salas de aula as histórias de boto, de curupira, de mãe d'água e tantos outros personagens nossos conhecidos, ou nem tanto.

De início, esbarramos no problema da nomenclatura de tais narrativas. Conhecidas e difundidas desde sempre como lendas da Amazônia, fomos levados a perceber que não eram lendas, mas mitos. Ou nem isso, dependendo do pensamento teórico que escolhêssemos. Além do mais, havia o caráter literário, ou sua ausência, quando se trata desse tema. Afinal, essas “lendas” poderiam ser classificadas como literatura? Ou literatura é só o que está escrito? o que muitos chamam de literatura de expressão amazônica ou narrativas de caráter amazônico, achamos por bem chamar de Narrativas Oraís da Amazônia.

O trabalho com as NOAs em sala de aula engloba a leitura e a escrita. Com a ideia de que a maioria dessas narrativas fosse já do conhecimento dos alunos, o trabalho de leitura e escrita ficaria mais empolgante e atraente para esse público. O projeto deveria responder à questão que nos era recorrente: toda essa indiferença do aluno à leitura e à escrita se deve a algum modo pouco atrativo de trabalho textual? De que maneira isso poderia se tornar mais interessante para o aluno caso se trabalhasse nas aulas as narrativas da região, que seus pais conhecem, seus avós conhecem, e provavelmente eles próprios conheçam? Mais importante ainda é que esse trabalho com narrativas amazônicas passa pela questão de identidade cultural, pela questão do orgulho em fazer parte de uma região rica em encantarias. No entanto, o nosso aluno consegue se identificar nessas narrativas? Consegue se ver nessas histórias e, mais ainda, se orgulhar de pertencer a esse ambiente?

Nosso próprio desafio – como habitante dessa região, como professor de alunos habitantes dessa região, e agora como pesquisador das narrativas orais dessa região – foi o de nos reconectarmos a esse mundo um pouco esquecido. Foi muito inspirador relembrar histórias lidas na infância em um livro que a memória de criança insiste em descrever como grande, de capa preta empoeirada, com ilustrações magníficas da Iara em um igarapé escondido na folhagem da mata; do Curupira espreitando atrás de um tronco caído; do Uirapuru quase invisível na ramagem do alto de uma árvore; de uma índia emergindo das

águas enluaradas estreitando nas mãos seu precioso muiraquitã. O livro nunca foi reencontrado, mas a pesquisa que daí veio permitiu o desenvolvimento da intervenção *Narrativas Oraís da Amazônia – Histórias contadas, histórias criadas*.

A partir daí, o empenho era apresentar aos alunos essas narrativas e lhes proporcionar essa mesma sensação de inspiração, pois “é disso que precisamos em sala de aula, de ver esse aluno desmotivado de repente ser arrebatado por histórias que há muito conhecia na comunidade, mas que não estavam presentes nos livros didáticos e, por isso, não eram discutidas nas aulas”¹⁹ (SILVA, 2021). Para isso, recorreremos a vídeos, animações, gravuras, cordéis, músicas, relatos de causos, textos escritos lidos e dramatizados, histórias contadas por artistas da performance. Os alunos gostaram de ouvir, de assistir, de participar das contações, de fazer as gravações de contos narrados por outrem. Quando sentimos que aquele mundo já os havia cativado, já lhes pertencia, passamos ao trabalho de reescritura das narrativas canônicas. E os alunos já estavam tão envolvidos que criavam histórias interessantes, mirabolantes, originais. Houve os que não foram tão cativados assim, sempre os há. Mas muitos se empenharam em dar sua própria versão de histórias do Curupira, do Boto ou da Cobra Grande.

É aqui que percebemos a importância do trabalho com diversos gêneros discursivos para o ensino da Língua Portuguesa, em que o conteúdo não é apresentado *de per si*, mas em interação com a oralidade, a leitura e a produção textual. Com isso, o aluno passa a se ver no texto, a perceber que sua realidade pode, sim, estar presente numa narrativa trabalhada em sala de aula. Com essa sua identificação com o texto, o aluno vai adquirindo uma visão mais crítica de sua própria realidade.

Lembro que minha orientadora, professora doutora Ana Maria Vieira Silva, certa vez terminou um encontro de orientação dizendo que nossa dissertação deveria procurar mostrar ao aluno a Amazônia como celeiro de memória, preservar a memória de maneira orgulhosa. Depois de ler os textos feitos por alunos de 12, 13 anos, percebemos que havíamos feito isso. Não com todos, e certamente não completamente, mas a memória estava ali, na metalinguagem de histórias vindas de avós imaginários contando histórias para os netos fictícios. E o orgulho com certeza estava ali, na maneira de tentar se projetar no texto, na figura do neto que recebe do avô, da avó, toda uma carga cultural e memorialística desses encantados que andam entre nós; orgulho de estar presente no texto, na figura da criança que suplica “Vovô, vovô! Conta a sua história com o curupira”.

¹⁹ Comentário feito pela orientadora, professora doutora Ana Maria Vieira Silva, por mensagem de WhatsApp, em 14 dez. 2021.

De acordo com o que postula Zhuntor, fala-se em *sobrevivências* culturais no caso de culturas ameaçadas por assimilação ou sufocamento, mas que insistem em demonstrar uma certa coesão, mesmo que insuficiente para assegurar o valor funcional das velhas tradições. Além das *sobrevivências*, o autor também fala de *reliíquias* culturais: “Outras culturas, desintegradas, agonizam, refugiadas às vezes apenas na memória de uma tribo, de uma família, de um indivíduo: de algum velho camponês, última testemunha encontrada pelo dialetólogo ou folclorista em busca de uma tradição alpestre...” (2010, p. 71).

Para impedir que uma cultura sobrevivente se transforme em relíquia, há que se nutrir as novas gerações com essa memória, com essas tradições orais, permitindo que haja identificação com tal legado. Nesse sentido, é gratificante testemunhar um aluno citando em seu texto um exemplo de sobrevivência cultural, mesmo sem ter ideia do que isso seja, escrevendo que a avó contava ao neto histórias de boto. O conceito de Zumthor é bem vivo aqui. Essa projeção do aluno no legado cultural de sua região se faz presente, também, no contexto de o Curupira querer fazer parte do convívio social, resolvendo frequentar a escola e, após muitas mirabolâncias, conseguir ser aceito e virar amigo de todos. Tal é o enredo de um dos alunos na intervenção. As possibilidades de narrativas são tão díspares que podemos nos deparar tanto com um texto em que o boto “taca lama no curupira”, recebe uma flechada e vai embora para nunca mais voltar, quanto com uma narrativa sobre o mito de origem dos dois personagens, em que o curupira, ao salvar o boto de uma onda gigante, deixa escapar uma magia que vai mudar a vida dos dois para sempre. A Amazônia continua um celeiro de memória, e de memórias orgulhosas que podem se renovar, de certa maneira, com o trabalho com as NOAs na sala de aula das novas gerações.

Outra lembrança sempre recorrente no decorrer dos trabalhos era a fala do professor doutor Lauro Roberto Figueira, que participou de nossa banca de qualificação: “Gerações novas urbanas perdem contato continuamente com suas raízes” (informação verbal)²⁰, e essa fala sempre nos angustiava, pois pressupunha uma perda paulatina da memória desses encantados em nossa vivência amazônica. Por isso é reconfortante ver, mesmo que num texto ficcional, essas raízes sendo invocadas por alunos de 13 anos.

Por fim, após tantas pesquisas e posteriores conceituações do que seja lenda e sua diferenciação do mito, nos deparamos com uma citação retirada de um texto trabalhado na intervenção, em que um aluno nos dá um inesperado conceito. Na transcrição da narrativa oral *Lenda da Cobra Grande de Óbidos*, o aluno acrescenta um comentário seu, que não consta no

²⁰ Fala do Prof. Dr. Lauro Roberto Figueira nas considerações da banca de qualificação de mestrado, Ufopa, em 02/06/2020.

áudio original: “Não se sabe ao certo se é verdade ou não, pois lenda é lenda, se duvida ou se acredita” (*sic*) (CRSN7V09, 2019). Foi preciso que um aluno do 7º ano do ensino fundamental cunhasse um desprezioso conceito para um termo onipresente na região amazônica: ou você duvida da história contada, ou você acredita nela. Ficamos a imaginar o que ainda podemos descobrir no trabalho com as diversas NOAs em sala de aula. Ao fim e ao cabo, a perspectiva é alentadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A LENDA DA COBRA GRANDE. Encontrada em <<https://escolaeducacao.com.br/lenda-da-cobra-grande/>>
- ALMEIDA, Renato. *Vivência e projeção do folclore*. Rio de Janeiro: Agir, 1971
- ÁLVARES, Cristina. *Quatro dimensões do microconto como mutação do conto*. Guavira Letras, nº 15, ago. – dez. 2012.
- ALVES, Raimundo Nonato Brabo. O Curupira perdeu a força do mito. *Ecodebate*, 2014. Disponível em: <<https://www.ecodebate.com.br/2014/02/28/o-curupira-perdeu-a-forca-do-mito-artigo-de-raimundo-nonato-brabo-alves/>>. Acesso em: 28 de ago. de 2019.
- ANIMANDOBR. O BOTO (HD) – Série “Juro que vi”. *Youtube*, 2012. Direção de Humberto Avelar. Produção: Multirio. 1 vídeo (11 min 27 seg) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3v2ZXWF8poo>>. Acesso em: 28 de ago. de 2019.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando – Introdução à Filosofia*. São Paulo: Moderna, 2009.
- ARINOS, Afonso. *A Iara*. Revista Selva, Rio de Janeiro, nº 4, mar. de 1947.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ASSIS, Rosa. *A Lenda do Boto: mais um “causo” amazônico*. Asas da Palavra, nº 03, UNAMA, out. de 1995. Disponível em <<http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/download/1421/767>>. Acesso em: 28 de ago. de 2019.
- ASTURIAS, Miguel Ángel. (Entrevista a Gunther Lorenz). “Diálogo con Miguel Ángel Asturias”. *Mundo Nuevo*, nº 43, jan., 1970.
- BAYARD, Jean-Pierre. *História das Lendas*. Rio de Janeiro: Ridendo Castigat Mores, 1955.
- BEMERGUY, Emir. *Aquarela Mocoronga*. Santarém: Editora Tiagão, 1984.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues; BORGES, Maristela Correa. *A pesquisa participante: um momento da educação popular*. Programa de Formação Continuada em Educação, Saúde e Culturas Populares, 2007.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa/ Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- BRUNEL, Pierre (Org). *Dicionários de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. 2ª ed., Montevideu: Arca, 1968.

- CARPENTIER, Alejo. *O Reino deste Mundo*. Quinta do Choupal: Saída de Emergência, 2010.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2012.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHEVALIER, Henri. Curupira: protetor para uns, vilão para outros. *Conexão Lusófona*, 2019. Disponível em: <<https://www.conexaolusofona.org/curupira-protetor-para-uns-vilao-para-outros>>. Acesso em: 28 de ago. de 2019.
- CHIAMPI, Irlomar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CURUPIRA. *Fantastipédia*, 2008. Disponível em: <<https://fantasia.fandom.com/pt/wiki/Curupira>>. Acesso em: 28 de ago. 2019
- DIAS, Joseli. A lenda da Cobra Sofia. In: *Mitos e Lendas do Amapá*. 4ª Edição. Brasília: Edições do Senado Federal, 2020.
- DOLEZEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.
- DORSON, R. M. Concepts of Folklore and Folklife Studies. In: DORSON, R. M. (Ed.). *Folklore and Folklife*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- FIGUEIREDO, Napoleão. *As Plantas e os Encantados da Cidade Grande*. Note 2. Belém do Pará: Biblioteca do Museu Emílio Goeldi (texto mimeografado), 1988
- FONSECA, Wilde Dias da. *Folclore em Santarém*. Santarém: ICBS, 2012.
- FONSECA, Wilson. *Obra musical de Wilson Fonseca; valsas, modinhas, toadas, tangos, canções*. Santarém: Imprensa Oficial, 1984. III vol.
- FRANCHINI, A. S. *As 100 Melhores Lendas do Folclore Brasileiro*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- GÓES, Lucia Pimentel. 2009. Verbetes “Lenda”. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*, 2018. Disponível em < <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/lenda>>

HENRIQUE, Waldemar. *Foi Boto, Sinhá!* In: ALIVERTI, Márcia Jorge. *Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique*. Dossiê Amazônia Brasileira II, São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, ago. 2005.

IBGE. Santarém. *IBGE Cidades*, 2010. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pa/santarem/panorama>>. Acesso em: 28 de ago. de 2019.

IMBERT, Enrique Anderson. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila Editores, 1979.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006

JURANDIR, Dalcídio. *Marajó* (romance). Rio de Janeiro: Ed. Cátedra, 1978.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KLACEWICZ, Ana Carolina. *Lendas, Mitos e História: Estudo sobre as narrativas polonesas e gregas*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

KUROO, Erik. Wilson Fonseca – A lenda do boto [Cover – Livaldo Sarmiento]. *YouTube*, 2018. 1 vídeo (1 min 58 seg). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DBQgZ1tZpuM>>. Acesso em: 28 de ago. de 2019.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita*. São Paulo: Cortez, 2004.

MILHOMEM, Val; GOMES, Joãozinho. *Mal de amor*. Vagalume, c.2108. Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/val-milhOMEM-e-joaozinho-gomes/mal-de-amor.html>>. Acesso em 27 de jun. de 2019.

MIRANDA, Dan. Grupo Cheiro do Pará interpreta “A Lenda do Boto”. *YouTube*, 2011. 1 vídeo (6 min 55 seg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QCq0OWMuu-I>>. Acesso em: 28 de ago. de 2019.

MOURA. Heliud Luís Maia. *Atividades de Referência em Narrativas Afiliadas ao Universo do Lendário da Amazônia: Implicações sociocognitivas e culturais*. Tese de Doutorado – Unicamp, Campinas, 2013.

MULTIRIO. O Curupira (Full HD) | Juro Que Vi | Folclore brasileiro. *YouTube*, 2019. 1 vídeo (11 min 21 seg). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=QJ1If64uwQU>>. Acesso em: 02 de out. de 2019.

NOVAES, Claudio Cledson; ALVES, Paula Rubia. Performance e Poética da Oralidade, Segundo Paul Zumthor. In *Fólio – Revista de Letras*, Vitória da Conquista, jan/jun. 2013.

- NUNES, Rodrigo. *Curupira*. Mitologia Brasileira, 2011. Disponível em: <<https://mitologiabrasilica.blogspot.com/2011/01/curupira.html>>. Acesso em: 28 de ago. de 2019.
- PAIVA, Diêgo Meireles de; SILVA, Livia Guimarães da. O Realismo Maravilhoso no romance Do amor e outros demônios, de Gabriel Garcia Márques. *Revista Querubim*, Ano 08, nº 16, Vol. 1. Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2012.
- PROPP, Vladimir. *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- REIS, C. *Dicionário de Estudos Narrativos*. São Paulo: Almedina, 2018
- ROH, Franz. *Realismo mágico. Postexpressionismo*. Madri, Revista de Occidente, 1927.
- RYAN, Marie-Laure. *Narrativa Transmídia e Transficcionalidade*. Revista Celeuma, nº 3, dez. 2013.
- SAINT-GÉLAIS, Richard. *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil, 2011.
- SALLES, Vicente. *A música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1990.
- SARDINHA, Eliana Patrícia Santos. *Atividades Didáticas Integradas em ensino de gêneros: uma perspectiva dialógica da linguagem no ensino fundamental*. Dissertação de Mestrado (Profletras) – Universidade Federal do Oeste do Pará, Santarém, 2020.
- SCOLARI, Carlos Alberto. *Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production*. International Journal of Communication, 2009.
- SILVA, Ana Maria Vieira. [Orientações para a dissertação]. WhatsApp: [Conversa com a orientadora]. 14 dez. 2021. 00h02. 1 mensagem de WhatsApp
- SILVA, Joseane Maia Santos. *Tecendo estórias em comunidades rurais quilombolas maranhenses aqui e acolá*. XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008
- SIQUEIRA, Antonio Juraci. *Aumentei, mas não menti*. São Paulo: Paulinas, 2016.
- SPALDING. Tassilo Orpheu. *Dicionário da Mitologia Latina*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- THIOLLENT, Michel. *Metodologia da Pesquisa-Ação*. São Paulo: Cortez, 1986.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- WEITZEL. Antonio Henrique. *Folclore Literário e Linguístico*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 1995.

ZAMITH, Alexandre. *Um olhar sobre a performance musical a partir do pensamento de Paul Zumthor*. XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANP-POM). Salvador, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ANEXOS

Anexo II

Mal de Amor

O amor do nego não foi brincadeira
Por Madalena nego quis morrer
No marabaixo de uma quarta-feira
Nego chamou exum para lhe socorrer
Bebeu gengibirra até se embriagar
Dava dó de ver o nego chorando a soluçar
Cruel, Madalena botou-se a dançar
Prum crioulo que tava de branco
Tocando sem parar...

O amor do nego não foi brincadeira
Por Madalena nego quis matar
No peito, a chama; na mão, a peixeira
E uma tristeza a mais dentro do olhar
Cantou o lamento dos Saramacás
E guardou calmamente a peixeira no coração
Sofreu, como poucos sofreram essa dor
Como poucos, saiu dessa vida
Morreu de mal de amor

Hoje dizem que o nego é uma estrela
Que vive a cintilar na forração do céu
Em noites de marabaixo ele brilha,
Como que pra cegar o seu amor cruel, cruel...

(Val Milhomem e Joãozinho Gomes)

Anexo III

O BOTO

Segundo crença popular, os golfinhos do Amazonas (botos) seduzem as moças ribeirinhas e são os pais de todos os filhos de paternidade desconhecida. Nas primeiras horas da noite, o boto se transforma num bonito rapaz, alto, forte, bom dançador e bebedor, e aparece nos bailes, namora, conversa, frequenta reuniões e comparece fielmente aos encontros femininos. Antes da madrugada, pula na água e volta a ser boto. Conta a tradição popular que, num baile, no igarapé dos Currais, apareceram dois moços, alvos, bonitos e desconhecidos. Dançaram e beberam muito. Antes, porém, do amanhecer, desapareceram sem que pessoa alguma soubesse do seu paradeiro. A casa em que dançaram ficava distante do rio; mas no meio do caminho havia um poço com pouca água. Ao amanhecer, viram que nesse poço estavam dois botos. Ali nunca se vira nenhum boto. Os moradores e convidados foram buscar arpões; arpoaram os botos, puxaram para a terra e os mataram. Ao partir as cabeças dos botos, exalou um cheiro de pura cachaça! No Cachoeiri moravam duas moças órfãs, visitadas durante a noite por desconhecidos vestidos de branco. Desconfiados de que os namorados eram botos, dois homens armaram-se de arpões de inajá e esperaram a noite. Apareceu apenas um dos rapazes misteriosos. Atiraram-no com três arpões e o moço conseguiu alcançar o rio, mergulhando na água. No dia seguinte apareceu boiando, morto, um grande boto, com três arpões de inajá fincados no dorso. É comum a alusão ao *filho de boto*, significando, no Pará, sem-pai, filho natural. Há mesmo depoimentos sinceros das mães, dando o boto como legítimo responsável. Gete Jansen se refere ao caso de uma mulher que, levando o filho a um serviço médico, quando lhe perguntaram o nome do pai, para o competente registro, respondeu com absoluta convicção: “Não tem, não senhor, é filho de boto”. A mulher era casada, tinha outros filhos, cuja paternidade atribuíra pacificamente ao marido, mas aquele teimava em dar como filho de boto. “Este é filho de boto, eu sei.” Não houve quem a demovesse, o registro foi feito à sua revelia.

(Câmara Cascudo, dicionário do folclore brasileiro)

O Boto é uma espécie de golfinho que, segundo a lenda amazônica, nas noites quentes sai da sua morada aquática para ir seduzir, nos bailes ribeirinhos, as mulheres incautas. Assim como a Iara, o Boto é uma das nossas lendas mais populares e, ao mesmo tempo, menos autenticamente indígenas. Praticamente o único traço a restar do mito original é o fato de a criatura emergir fantásticamente das águas para entrar em contato direto e terreno com os homens – ou, mais exatamente, com as mulheres. (Se fosse uma lenda autenticamente indígena, sem mescla de corrupção, o Boto sairia das águas simplesmente para devorar e espalhar a devastação, sem recorrer aos estratagemas sensuais importados e típicos das raças vestidas.) A exemplo da Cobra-Norato – outra deturpação do mito da Cobra-Grande –, o Boto, despindo-se de sua aparência aquática, transforma-se magicamente num galante sedutor, trajado de branco e com um chapéu do qual jamais se desfaz (artefato imprescindível para esconder o orifício de respiração que o homem-golfinho possui no topo da cabeça). Seu único objetivo, uma vez fora do seu elemento, é seduzir as moças e engravidá-las, gerando uma estirpe da qual se ignora o resultado final (não sabemos se os filhos herdaram as características do pai ou se nascem e morrem como humanos quaisquer). O olho seco do

boto-tucuxi é usado até hoje como talismã para atrair o amor das mulheres que se recusam a cair na lãbia dos homens despidos de qualquer encanto.

(A. S. Franchini, 100 Lendas do folclore brasileiro)

Anexo IV

A LENDA DO BOTO

Letra e Música: Wilson Fonseca (1954)

Quando boto virou gente
Pra dançar num puxirum,
Quando boto virou gente
Pra dançar num puxirum,
Trouxe o “olho”, trouxe a “flecha”,
Trouxe até muiraquitã.
E dançou a noite inteira
Com a bela cunhantã.
Um grande mistério na roça se faz:
Fugiu cunhantã com o belo rapaz!...
... E o boto, ligeiro, nas ondas sumiu,
Deixando a cabocla na beira do rio...
Se alguém lhe pergunta:
“Quem foi teu amô?”
Cabocla responde:
“Foi boto, sinhô!”

Anexo V

Foi Boto, Sinhá!

Tajá-panema chorou no terreiro
Tajá-panema chorou no terreiro
E a virgem morena fugiu pro costeiro

Foi boto, sinhá
Foi boto, sinhô
Que veio tentá
E a moça levou
E o tal dançará
Aquele doutô
Foi boto, sinhá
Foi boto, sinhô

Tajá-panema se pôs a chorar
Tajá-panema se pôs a chorar
Quem tem filha moça é bom vigiá!

Tajá-panema se pôs a chorar
Tajá-panema se pôs a chorar
Quem tem filha moça é bom vigiá!

O boto não dorme
No fundo do rio
Seu dom é enorme
Quem quer que o viu
Que diga, que informe
Se lhe resistiu
O boto não dorme
No fundo do rio...

(Waldemar Henrique)

Anexo VI

LENDA DO MUIRAQUITÃ (Adaptado pelo professor)

Era noite de lua cheia! Na tribo indígena das Icamiabas, as índias guerreiras, havia um rebuliço entre as jovens! Elas conheciam a força dos muiraquitãs, as pedras verdes que davam poder aos guerreiros, seus escolhidos. Elas sabiam que em toda noite de lua cheia a Iara surgia do fundo das águas do Amazonas, numa renda de espumas leitosas, trazendo nas mãos misteriosas as almejadas pedras verdes, os muiraquitãs.

Abandonando a taba, as índias de cabelos luzidios penetraram na floresta. As águas escuras do Amazonas, como um espelho negro, refletiam a lua branca. Escondidas entre as folhas grandes e os troncos rugosos, elas aguardaram silenciosas a aparição da Rainha das Águas. A Lua chegou ao meio do firmamento. Um silêncio profundo pairou no ar. De repente, um murmúrio de águas se fez ouvir. As índias sentiam palpitar no peito o coração esperançoso.

A Iara surgiu. Olhou a Lua e sorriu. A Lua parecia estática. Era o encontro entre a Rainha das Águas e a Rainha do Firmamento! Os cabelos verdes e limosos cobriam o corpo da Iara. Levantando a mão para o céu, pareceu fazer uma prece. Num movimento rápido, lançou as pedras no espaço e mergulhou sob a chuva de muiraquitãs. De diferentes formas, cada pedra representava um animal das selvas.

Era esse o momento esperado. As índias mergulharam num movimento rápido, e buscaram na água turva o amuleto cobiçado. Emergiram soberbas, a água cobrindo o corpo, gotas cintilando à luz da lua como brilhantes orvalhados, a respiração ofegante saindo da boca em sorriso. E espalharam no leito de areias brancas as prendas cobiçadas. A luz da Lua, refletindo-se nas pedras, tornava-as visíveis e únicas.

Regressaram felizes, levando as pedras verdes para ofertar aos guerreiros por elas escolhidos. As qualidades do animal que o muiraquitã reproduzia passavam ao seu portador, que adquiria a força da onça, a agilidade do macaco, a paciência do jabuti, a fertilidade do sapo...

Anexo VII

LENDA DO MUIRAQUITÃ

Era noite de lua cheia! Na tribo indígena havia um rebuliço entre as jovens! Elas conheciam a força dos muiraquitãs, as pedras verdes que davam poder aos guerreiros, seus escolhidos. Elas sabiam que em toda noite de lua cheia a Iara surgia do fundo das águas do Amazonas, numa renda de espumas, trazendo nas mãos misteriosas as almejadas pedras verdes, os muiraquitãs. Abandonando a taba, as índias de cabelos luzidios penetraram na floresta. As águas escuras do Amazonas, como um espelho negro, refletiam a lua branca. Escondidas entre as folhas grandes e os troncos rugosos, elas aguardaram silenciosas a aparição da Rainha das Águas. A Lua chegou ao meio do firmamento. Um silêncio profundo pairou no ar. De repente, um murmúrio de águas se fez ouvir. As índias sentiam palpitar no peito o coração esperançoso.

A Iara surgiu. Olhou a Lua e sorriu. A Lua parecia estática. Era o encontro entre a Rainha das Águas e a Rainha do Firmamento! Os cabelos verdes e limosos cobriam o corpo da Iara. Levantando a mão para o céu, pareceu fazer uma prece. Num movimento rápido, lançou as pedras no espaço e mergulhou sob a chuva de muiraquitãs, de diferentes formas, cada qual representando um animal das selvas. Era esse o momento esperado. As índias mergulharam nas águas e espalharam no leito de areias brancas as prendas cobiçadas. A luz da Lua, refletindo-se nas pedras, tornava-as visíveis. Regressaram felizes, levando as pedras para ofertar aos guerreiros por elas escolhidos. As qualidades do animal que o muiraquitã reproduzia passavam ao seu portador.

(Câmara Cascudo)

Anexo VIII

Conheça o Curupira, o mais antigo personagem do folclore brasileiro

O Curupira é uma criatura do folclore brasileiro, conhecido por ser o protetor da fauna e da flora amazônica. Existem muitas versões diferentes da sua lenda e, portanto, a aparência e os hábitos desse ser podem variar em cada região no Brasil.

Até mesmo seu nome é alvo de controvérsias, onde por vezes é relacionado à "kuru'pir", que significa "coberto de bolhas" em tupi, ou então é traduzido como "corpo de menino", considerando o "curu" como uma abreviatura de "curumin" (menino) e "pora" (corpo).

Mas quem é o Curupira?

De acordo com a lenda, essa criatura é descrita como um menino pequeno, de cabelo de fogo e com os pés virados para trás, para confundir os caçadores. Seu objetivo é proteger a natureza e os animais, e para fazer isso ele pode ser bem perigoso.

Essa criatura usa de mil artimanhas para enganar a percepção dos caçadores, usando gritos, gemidos, ou fazendo com que eles pensem que estão na trilha de um animal selvagem, só que na verdade estão perseguindo o próprio Curupira, que faz com que eles se percam na floresta. Ele também encanta os caçadores para que eles andem em círculos e não consigam achar a saída da mata.

Porém o Curupira tem um ponto fraco: ele é extremamente curioso. Então para que os caçadores consigam escapar, eles devem pegar uma corda e dar um nó, escondendo muito bem a sua ponta. Isso deixa o Curupira tão curioso sobre a ponta escondida, que ele se senta para desfazer o nó e acaba esquecendo da pessoa, que se livra do encanto e consegue encontrar o caminho pra casa.

Mas ele não protege os animais apenas impedindo os caçadores. Segundo o folclore, quando uma tempestade está chegando, o Curupira atravessa a floresta batendo nos troncos das árvores para verificar se elas são fortes para suportar a tempestade. Se ele percebe que uma árvore pode ser derrubada pelo vento, ele adverte os animais para que eles não fiquem perto delas.

As várias faces do Curupira

Não só o nome do Curupira tem mais de um significado, mas sua aparência também muda dependendo de cada região. Na maioria das vezes ele é descrito como um menino de

cabelos ruivos e pés virados para trás, mas no Pará esse ser é conhecido por não ter gênero definido, possuir dentes longos e cabelos azuis ou verdes.

Em alguns lugares ele também é retratado como um duende, de orelhas grandes e pontudas, já outros descrevem ele sem cabelo e carregando um machado.

Mas segundo o folclore brasileiro, ele também pode transformar sua aparência através de feitiço, além de imitar a voz humana para atrair os caçadores, fazendo com que eles se confundam e se percam.

Como surgiu a sua lenda?

O Curupira também é chamado de senhor das árvores, porque ele protege os animais e a floresta, e entre os mitos indígenas o do Curupira é sem dúvida o mais antigo, pois já era contado pela população indígena que habitava o Brasil no período pré-colombiano.

Sua história começou com os Nauas, que os contou aos Caraíbas e depois aos Tupis e Guaranis. Em 1560, o Padre José de Anchieta já escrevia sobre a lenda do Curupira, descrevendo a criatura como “o demônio que acomete os índios”.

O tempo e os locais mudaram a forma como as pessoas viam o Curupira, e por isso hoje existem tantas versões de sua história, fazendo com que ele ganhasse novos rostos e poderes.

Curupira: bom ou mau?

O Curupira é uma criatura de personalidade muito complexa. Muitas vezes ele aparece como um justiceiro, defendendo a natureza dos caçadores e seringueiros, e agindo de forma impiedosa com quem maltrata sua casa.

Ele era muito temido tanto pelos índios quanto pelos navegantes, que o consideravam extremamente perigoso, e por isso sempre ofereciam fumo e cachaça para tentar agradá-lo.

O motivo de tanto medo é porque ele não só faz as pessoas se perderem na floresta, mas também pode torturar e matar a quem o desrespeitar.

A lenda também conta que o Curupira rouba crianças, levando-as para a floresta para brincar com ele. Ele enfeitiça essas crianças, que fogem com ele e só retornam depois de sete anos, quando começam a se tornar adultos e não são mais interessantes para a criatura.

Apesar do medo e fascínio que ele desperta, a história do Curupira pode ser resumida como um mito da proteção da natureza. Esse ser, representado por um menino, é uma força sobrenatural que defende as plantas e os animais da caça, da pesca e da extração de recursos feita pelos homens, e por isso foi tão importante na época dos descobrimentos quanto ainda é

hoje, sendo uma marca inesquecível na cultura brasileira, e especialmente útil para a conscientização ambiental em crianças e adultos.

Anexo IX**A criação da noite**

Cá estou de pena em punho
Nas brenhas do imaginário,
Nas matas densas do verbo,
Refém do vocabulário,
Para contar uma história
De um passado extraordinário

2

Uma história fabulosa,
Cheia de ação e magia,
Quando o Tempo era menino
E o real e a fantasia
Desfilavam de mãos dadas
Na passarela do dia.

3

Essa lenda foi contada
Pelos nossos ancestrais
E diz de um fato assombroso
No reino do nunca mais,
Tempo em que o dia reinava
Sozinho sobre os mortais.

4

A filha de Cobra Grande
Casou-se, mas não queria
Deitar-se com seu marido
No clarão da luz do dia,
Pois a noite, nesse tempo,
Ainda não existia.

5

Para amar seu bem-amado,
Queria, a jovem cunhã,
O véu escuro da noite,
Dos mistérios guardiã,
Para cobrir as vergonhas
Dos olhares de Tupã.

6

A moça falou ao moço:

– Contigo só vou deitar
Sob o manto das estrelas
Da noite que vai chegar,
Mas, para tanto, ouve bem
O que tenho a te falar:

7

Minha mãe, a Cobra Grande,
Que a todos causa arrepio,
Guarda a noite adormecida,
Por anos e anos a fio,
Num coco de tucumã
Nas profundezas do rio.

8

Para deitares comigo,
Terás que mandar buscar
Na casa da minha mãe
A noite para trocar
A claridade do dia
Pelo esplendor do luar.

9

O rapaz mandou três servos
Numa ubá ligeira e forte
Para atender o pedido
Da sua bela consorte,
Já sabendo que a missão
Dependeria de sorte.

10

Por muito tempo, os três homens
Remaram dentro do rio,
Enfrentando correntezas,
Chuva, sol, calor e frio,
Cuidando para que a missão
Não sofresse um só desvio.

11

Chegando enfim o momento
Da Boiuna aparecer,
Com voz firme e sibilante
Veio aos caboclos dizer:
– Eu já sei exatamente

O que vieram fazer.

12

O vento, que tudo sabe,
Por sua aldeia passou,
Ouviu tudo e aos meus ouvidos
Bem ligeiro me falou.
Vieram buscar a noite
Que a minha filha mandou.

13

Ao entregar a encomenda,
A cobra pôs-se a dizer:
– Não mexam nesse caroço
Para o breu não se romper,
Pois, se abrirem o buraquinho,
Tudo pode acontecer!

14

Dentro desse carocinho,
Postada em sono profundo,
Vive a noite rodeada
Pelos mistérios do mundo,
Porém, se for despertada,
Pode fugir num segundo.

15

Minha filha tem poderes
E só ela, pois, deve abrir
O caroço para a noite
Tranquilamente sair
E, com seu escuro manto,
A face do sol cobrir.

16

Já de posse do caroço,
Os três guerreiros partiram
E, no meio do caminho,
Uns sons estranhos ouviram.
E, então, procuraram ver
De onde os ruídos saíram.

17

E viram que do coquinho
Saía um som incomum:

Crá-crá, tchu-tchu, cri-cri-cri,
Gró-gró-gró, vrã-vrã, zum-zum
Prec-prec, toc-toc,
Prac-prac, patibum!

18

Quanto mais passava o tempo,
Mais aumentava o alvoroço,
Como se um mundo de coisas
Habitasse o tal caroço,
Plantando o desassossego
No peito de cada moço.

19

Posto que a curiosidade
É prima da tentação,
A inquietação dos guerreiros
Crescia na proporção
Dos curiosos ruídos
Do carocinho em questão.

20

O grão da curiosidade
Germinou e floresceu,
E um dos servos botou fogo
No furo tapado a breu.
Vejamos, neste momento,
O que foi que aconteceu.

21

Quando o breu foi retirado,
Um grande estronde se ouviu,
E o véu escuro da noite
O espaço todo cobriu.
O dia, desesperado,
Para bem longe fugiu.

22

A noite foi se espalhando
Pelas matas, pelo céu.
Noite habitada de estrelas
Bordadas no escuro véu,
Noite prenhe de mistérios
Sob seu negro chapéu.

23

Noite silente, soturna,
Trazendo a morte no cós,
Tornando coisas em bichos,
Do mais manso ao mais feroz,
Para sentir-se habitada,
Para ganhar vida e voz.

24

Uivos mortais, gargalhadas,
Gritos de seres sombrios,
Vultos disformes boiando
Nas águas mansas dos rios,
E mil sons desconhecidos
Que causavam calafrios.

25

Pios de Matintaperera,
Urros de Mapinguari,
Grunhidos de Curupira,
Gargalhadas de Saci,
Canto de rasga-mortalha,
Passos do Jurupari...

26

No ventre escuro da ubá,
Três guerreiros aturdidos,
Três almas desesperadas,
Três quase símios perdidos,
Três corações em pedaços,
Três seres enlouquecidos.

27

A filha de Cobra Grande,
Ao ver o escuro chegar,
Falou ao moço: – Teus servos
Deixaram a noite escapar!
Vou ver agora o que faço
Para o malfeito sanar.

28

Com um novelo de embira,
Ela fez a saracura,

Para cantar afinado
Na madrugada futura,
E assim poder separar
O dia da noite escura.

29

Fez mais um, atirou cinza
E falou ao terminar:
– Tu hás de ser inhambu
Para acordado ficar,
E cantar a noite inteira
Até a aurora raiar.

30

Quando os guerreiros chegaram
Da viagem, transtornados,
E contaram de que forma
Teriam sido logrados,
Pelo moço enfurecido
Os três foram castigados.

31

Pediram clemência ao amo,
Com os olhos lagrimosos,
Porém, ele quis puni-los
Por serem tão curiosos,
Os transformando em macacos
Ladinos e buliçosos.

32

Aqui termina esta história,
Narrada com atenção,
Trabalhada com carinho,
Ornamentada de ação.
Nos versos que deixo aqui,
Inventei, mas não menti,
Ouvindo a voz da ficção.

33

Jaz no rio da memória
Uma história a ser contada:
Revolve o leito do rio
Agitando a água parada,
Compartilhando a emoção

Imensa, bela, encantada.

FIM

Anexo X

A LENDA DA COBRA GRANDE

A lenda da cobra grande é um mito folclórico das regiões norte e nordeste do Brasil sobre uma gigantesca serpente com olhos luminosos que habita as profundezas dos rios e lagos.

De origem amazônica, a história explica de forma lendária a origem dos sulcos onde correm os rios. Esses seriam os rastros por onde a cobra havia passado. A inspiração para a criatura pode ter sido as sucuris (serpentes do gênero *Eunectes*), que podem chegar aos oito metros de comprimento.

A versão mais corrente da história é aquela em que uma índia fica grávida de uma cobra sucuri e dá à luz a cobras gêmeas – um chamado Honorato (ou Norato, ou Nonato) e uma chamada Maria Caninana. A índia, repugnada com a aparência de seus filhos, os abandonou no rio.

Honorato, porém, de bom coração, continuou visitando a mãe. Maria, por sua vez, era rancorosa e alimentava ódio por quem a abandonara. Maria Caninana naufragava embarcações, devorava animais e pessoas enquanto Honorato reprovava as atitudes de sua irmã.

Honorato decidiu matar a irmã para acabar com suas injustiças e, assim, conseguiu a gratidão das tribos ribeirinhas. Nas noites de lua cheia, ele assumia forma humana e caminhava pela terra, participando das festividades com os índios. Entretanto, ele sempre tinha de retornar aos rios.

Querendo tomar parte na vida humana, Honorato convidou as pessoas a desencantá-lo: era necessário colocar leite em sua imensa boca de cobra e ferir sua cabeça com aço virgem (que nunca cortara nada). Porém, ninguém tinha coragem de se aproximar da monstruosidade.

Em uma versão da lenda, um soldado corajoso liberta Honorato e ele vive feliz por anos. Em outra, Honorato se revolta na ocasião da morte de sua mãe e vai viver enterrado sob as cidades, adormecido.

Anexo XI

LENDA DA COBRA SOFIA

Há muito tempo, em uma aldeia próxima à Ilha de Santana, vivia Icorã, uma índia de olhos cor-de-mel e muito linda. A beleza da índia, incomparável entre todas as mulheres da tribo, transformava em suplício sua felicidade. É que pela formosura Icorã era cortejada pelos bravos, ao mesmo tempo em que estava destinada ao Deus Tupã quando estivesse em idade apropriada. Prisioneira de sua beleza, a indiazinha vivia muito triste, raras vezes deixando a oca. Quando o fazia era para dirigir-se até a beira de um grande lago, à noite, para contar à lua seu sofrimento.

Certa noite, enquanto banhava-se ao luar, Icorã foi avistada pelo boto Tucuxi, que perdeu-se de amores por ela. Transformando-se em um cisne, Tucuxi aproximou-se da indiazinha, possuindo-a através de um encantamento. Meses depois Icorã sentiu a prenhez em suas entranhas e só então descobriu que aquele cisne lindo com quem brincara no lago era na verdade um boto.

Mortificada de remorsos Icorã embrenhou-se nas matas, permanecendo longe de tudo e de todos para ter a criança. Quando as dores vieram e a indiazinha teve seu rebento, deu-lhe o nome de Sofia e atirou a criança no lago, na esperança que esta se afogasse e ninguém tomasse conhecimento de seu pecado. Depois retornou à aldeia, como se nada tivesse acontecido.

O boto Tucuxi, arrependido do que fez, transformou a criança em uma cobra d'água, evitando assim sua morte. Muito tempo passou e certo dia, quando Icorã encontrava-se à beira do lago, sentiu as águas se revolverem e viu quando uma cobra imensa, de estranhos olhos cor-de-mel, deixou seu refúgio. Era a Cobra Sofia, que procurava águas profundas para acomodar-se. Os sulcos deixados durante o trajeto, dizem as lendas, formaram o Rio Matapí.

Sofia, acreditam os mais antigos, parou para descansar onde hoje fica localizado o antigo Porto da mineradora ICOMI, na área urbana do município de Santana. Há alguns anos (mais precisamente em outubro de 1993), uma grande parte daquela plataforma desabou por força de uma misteriosa onda d'água que se formou no início do Rio Matapí e terminando na embocadura do Rio Amazonas. Dizem que foi a Cobra Sofia que moveu-se durante o sono.

Anexo XII

A IARA

Jaguarari, o filho do tuxaua dos Manaus, era belo como as frescas manhãs de sol nas águas do Grande Rio. Tinha a força e a destreza do puma aurinegro que domina a mataria brava, mas muito excedia na audácia em perseguir a caça e afrontar o inimigo.

Quando ele vogava na sua igara, deslizando sobre as águas silenciosas, que a proa, como a asa de um pássaro, apenas frisava, as garças ariscas, por vê-lo, não fugiam da beira do rio, e os jacamins mesureiros vinham saudá-lo roçando os peitos no chão.

Nas grandes festas com que a taba dos Manaus, reunidos ao rufar do trocano, celebravam a admissão dos mancebos à fila dos guerreiros, nenhum moço igualou Jaguarari na altivez do porte, nem na agudez da vista, nem na firmeza do braço.

Arremessada do rijo arco, a sua flecha certa cortava a carreira do caititu ou o pulo do maracajá e a uamiri da sua zarabatana abatia no voo o gavião carniceiro.

Os velhos o queriam, amavam-no as moças, admiravam-no os guerreiros e nos seus cantos o nome de Jaguarari soava como o daquele que um dia, decerto bem longe ainda, iria gozar o supremo bem nas Montanhas Azuis, a sonhada mansão dos bravos.

Quando ao florescer da frondosa mamaurana, a sua igara passava junto do barranco do rio, embaixo da verde ramagem debruçada sobre a corrente, as brisas folionas sacudiam os galhos e derramavam nos negros cabelos do filho do tuxaua uma chuva de flores.

Nas tardes purpúreas, quantas vezes a sua canoa, ruborescida pelo poente e tauxiada de sombras esguias de árvores marginais, não subia em demanda da ponta do Tarumã, onde se quedava, solitário, até o meio da noite!

- Que pescaria é esta, filho, que se prolonga com as sombras, à hora em que só Anhangá se deleita em correr as terras e as águas? Não ouviste alguma vez a sua voz temerosa trazida pelo vento gemedor? Meu filho, meu filhinho! Anhangá espalha pelo capim rasteiro e pelas folhas dos arbustos a sementes das dores que matam!

Assim falava a pobre mãe tapuia quando via o filho entrar na habitação paterna a horas mortas, vindo dos lados do rio, e ficar insone, noite adentro, com as pernas pendentes da rede selvagem, os cotovelos fíncados nos joelhos e os olhos fundos e tristes a olharem, pungentemente, para fora, para o rio, para a noite, para o seio negro da escuridão.

Às enternecidas palavras de sua mãe, Jaguarari respondia apenas com um olhar, o olhar daqueles olhos tristes e fundos, onde se sentiria a crispação de vertigem das profundezas.

- Filho, não foi de muito tempo: faz pouco ainda e a alegria esvoaçava à flor de teus olhos como as marrequinhas à tona da lagoa. Por que fugiu? Por que foi ela fazer tão longe de ti e de mim o seu ninho?

- Mãe! – murmurava e apenas, fazendo um vago gesto.

E o seu corpo, que tinha o frescor e a seiva do talo da palmeira, murchava sempre; o cupim roaz picava-lhe o coração.

Ele acompanha ainda o tuxaua nas expedições de caça e o seu braço não treme ao rugido do canguçu. Mas, ao cair da tarde, evita os jovens guerreiros que armam laços para prenderem as aves silvestres e foge dos grupos que vagueiam pelas coroas do rio atirando redes de pesca.

Sozinho, salta na leve igara e voa até a ponta do Tarumã, onde os companheiros o vêm de longe, com os olhos fitos no espelho das águas, solitário e tristonho como o meditativo maguari.

Um dia, cheia de apreensões funestas, sua mãe exclamou:

- Filho, os juruparis perversos envenenaram o ar que respiras. Acauã vem agora cantar à nossa porta. Teu pai que fazer longe daqui a nova taba para nossa gente. Só assim a ave da alegria voltará a esvoaçar em teus olhos...

Depois de profundo silêncio, Jaguarari suspirou:

- Mãe, eu a vi!... Eu a vi, mãe, boiando em flor como os nenúfares nas águas do igarapé. É linda como a lua nas noites mais claras. Eu a vi, mãe! Seus cabelos têm a cor das flores do pau-d'arco e o brilho do sol; suas faces tiraram o rosado das penas da colhereira e das flores da sapucaia. Os passarinhos que mais cantam não cantam como ela, mãe, ela é formosa como nenhum homem das tabas do Grande Rio jamais viu nem verá. Ela cantava e à sua voz a própria cachoeira do Tarumã cessou de roncar e parou, de certo por ouvi-la. Ela olhou para mim, ó mãe, estendeu-me os braços. Depois, repartiram-se as águas e ela desceu para sua casa, que foi esquecida lá no fundo pelo céu, num tempo muito longe, quando o céu se estendia como embaixo de nós, a campina matizada de flores, antes de subir e de arquear sobre as nossas cabeças a sua concha estrelada. Mãe, eu quero vê-la mais: eu quero ouvir ainda o seu canto!

A tapuia horrorizada clamou:

- Foge, foge daquele lugar maldito! Nunca mais a tua igara demande à ponta do Tarumã. Foge, meu filho! Tu viste a Iara! O seu canto é a agonia! Foge, Jaguarari! É a Iara! De dentro de seus olhos verdes te espia a Morte!

E em soluços a velha tapuia atirou-se por terra.

No dia seguinte, à hora em que os torcazes aos casais passam alto, fendendo os ares em demanda do pouso da noite, a igara de Jaguarari deslizava célere nas águas do rio Negro.

Os mancebos manaus que o viram, disseram:

- Lá vai Jaguarari pescar tucunaré.

Mas, súbito, de um grupo de mulheres que levavam ânforas de barro à beira do rio, partiu o grito:

- Corre, gente! Corre, vem ver!

Acudiram os moços e pararam atônitos, olhando a barra do horizonte incendiado pelo ocaso. A canoa do filho do tuxaua, inundada de luz, fendia as águas com Jaguarari de pé, abertos os braços, como uma grande ave selvagem prestes a desferir o voo. A igara parecia marchar em direitura ao sol, a fim de precipitar-se no seu disco abrasado. E ao lado do jovem guerreiro, enlaçando-o como a beijá-lo, surgia, num halo de luz argêntea que se destacava no rubor do poente, um corpo alvo, de formas harmoniosas, coroado de longas madeixas de fios de ouro a esvoaçarem.

- A Iara! A Iara! – conclamaram, em grito uníssono, os guerreiros e as moças dos manaus correndo para o meio da taba.

E foi a derradeira vez que viram o filho do tuxaua vogar nas águas escuras do rio.

(Afonso Arinos)