



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ALEXANDRE RANIERI FERREIRA

CALEIDOSCÓPIO AMAZÔNICO:
A ORALIDADE EM SOM, IMAGEM E MOVIMENTO

Londrina
2016

ALEXANDRE RANIERI FERREIRA

CALEIDOSCÓPIO AMAZÔNICO:
A ORALIDADE EM SOM, IMAGEM E MOVIMENTO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes.

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Ferreira, Alexandre.

Caleidoscópio Amazônico : a oralidade em som, imagem e movimento / Alexandre Ferreira. - Londrina, 2016.
238 f. : il.

Orientador: Frederico Augusto Garcia Fernandes.

Coorientador: Manuel José de Freitas Portela.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.

Inclui bibliografia.

1. Oralidade - Teses. 2. Etnoexto - Teses. 3. Transposição Midiática - Teses. 4. Movência - Teses. I. Garcia Fernandes, Frederico Augusto. II. de Freitas Portela, Manuel José. III. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

ALEXANDRE RANIERI FERREIRA

CALEIDOSCÓPIO AMAZÔNICO:

A ORALIDADE EM SOM, IMAGEM E MOVIMENTO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutorado em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia
Fernandes
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profª. Dra. Telma Maciel da Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Anderson Teixeira Rolim
Universidade do Norte do Paraná - UNOPAR

Profª. Dra. Maria do Socorro Simões
Universidade Federal do Pará - UFPA

Profª. Dra. Sonia Pascolate Vido
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 20 de maio de 2016.

Popular, I know about popular.

Popular, Mika

Computadores fazem arte

Artistas fazem dinheiro

Computadores avançam

Artistas pegam carona

Cientistas criam o novo

Artistas levam a fama

Computadores fazem arte, Fred

Zero Quatro

À Analice Felizola (*in memoriam*). Amiga e irmã de coração. Sem sua ajuda e seus conselhos eu sequer teria feito a prova de seleção para o doutorado. Onde quer que esteja estão todos rindo com ela, assim como eu e Emanuel tanto o fizemos desfrutando de sua amizade.

AGRADECIMENTOS

“Certa vez de montaria
Eu descia o Paraná
E o caboclo que remava
Não parava de falar”
Uirapuru, Waldemar Henrique

“Se o presente já morreu
Um segundo atrás
Quem matou fui eu
Chão, pegada, rastro de quem já passou
Um enredo a mais em dezesseis finais...”
Onrumilá, Metá Metá

Durante os anos em que estudei na Universidade Estadual de Londrina tive a honra e o orgulho de ser colega de gente como Claudia Freitas, Enrique Nuesch e Renato Forin Jr.. Pessoas que parecem ter nascido prontas e cujo conhecimento e desenvoltura por vezes parece coisa de outro mundo. Por certo, em alguns poucos anos ainda vou escutar falar muito coisas do tipo: “já leste o último livro do Nuesch?”; “professor, o sr vai assistir a palestra da Claudia Freitas?”; “nossa, que peça incrível a que o Forin montou dessa vez, já assististe?”.

Pois bem, o orgulho que sinto por ter estudado com essa gente só não é maior do que o orgulho que tenho em não sê-los. Não sou nenhum grande pesquisador e tenho que reescrever tudo o que faço tantas vezes – para enfim ter algo, no mínimo aceitável – que qualquer pessoa em sã consciência já teria desistido há muito. O que me manteve perseverante muitas vezes foi uma certa disputa – existente somente na minha cabeça, para deixar claro – que travava com eles. Essas pessoas foram minha meta, foram meus adversários (doces adversários) com quem travei lutas de morte sem nem sequer arranhar suas armaduras e, principalmente, sem que eles se dessem conta disso.

Obrigado, meus queridos amigos. Agradeço por serem minha inspiração e me deixarem fazer parte da vida de vocês e até me ajudarem em alguns casos com livros e conselhos acadêmicos como o Enrique, e com amizade, companheirismo e teto como no caso da Claudinha. Renato, agradeço a confiança em me pedir referências sobre a vida na Europa. Espero ter ajudado na sua viagem de alguma forma.

No entanto, esses não foram os únicos amigos que fiz nesses quatro anos. Entre os da UEL, em meio a cafés, fofocas, risadas e saídas, lembro com carinho de Denis, Cassiano, Camila Paiva, Camila Mossi e Volmir cujas noitadas e o amanhecer no lago eu jamais esquecerei. Vocês foram um bálsamo na dureza acadêmica. Mara, Ceres e Luciane, que

saudades já sinto dos seus abraços e carinhos sem ter fim! Alexandre e Lara, se um dia encontrar um companheiro para a vida toda quero ter uma relação como a de vocês.

Os amigos de Londrina que não conheci na UEL também merecem um espaço aqui nestes agradecimentos. Nos divertimos, brigamos, passamos por muitas e boas. Marcos Poyer, Halisson Jr., Marcos Moraes, Fernando Macedo, Fernando Salomão, Cecília Contani, Adriana Barcelos, Junior Prado, Lucas Gabriel, Rafael Adelino, Fábio Freitas, Fabrizio Budoia, Ricardo e Claudia Prochet. Obrigado pelo companheirismo, companhia, ajudas com ABNT, entregas de documentos, saídas, bons papos, aulas de espanhol, ajudando a desmascarar hipócritas, séries, trabalho, apoio, mudança, risadas e consultoria advocatícia respectivamente. A todos, muito obrigado pela amizade. A Fernandos, Lucas e Marcos Moraes alguma coisa que vai além disso. Fernando Macedo, o tempo mostrou o quanto eu estava errado. Confundi loucura com falta de caráter, quando caráter e loucura tu tinhas de sobra.

A partir do Doutorado, mas não necessariamente vinda da UEL, Mauren Pavão é um episódio à parte. Do grupo de pesquisa em Poéticas Oraís me aparece essa “pequena zinha” que se tornou uma boa companheira de viagem e uma amiga de quatro costados,- já me apropriando de uma expressão bem portuguesa – além de contribuir com bons conselhos. Essa amizade me rendeu frutos acadêmicos e sociais. Foi graças a ela que conheci bons amigos em Portugal como Carol, Glenise e Priscila que, por sua vez me ofereceram suas casas e as suas amizades respectivamente em Lisboa, Porto e Coimbra e a partir destas, outros tantos que se tornaram amigos e colegas com quem troco conhecimentos e bons momentos até hoje.

E, por falar em Portugal, não há como deixar de fora desses agradecimentos a figura do professor Manuel Portela. Sempre muitíssimo ocupado, sempre disposto a ajudar. Conseguia espaços na sua disputada agenda para me orientar todas as semanas durante minha curta estada no país. É, sem dúvida, um *gentleman* acadêmico da melhor estirpe.

Como nada se faz sem dinheiro, não apenas a minha viagem para o estágio doutoral no exterior foi patrocinada pela bolsa PNPB mas meus últimos meses de doutorado também foram mantidos pela CAPES. Além dessa agência de fomento devo agradecer ao Governo do Estado do Pará que me licenciou para a Pós-Graduação garantindo o salário durante toda a duração do curso e bolsa por três anos.

Falando em fomento: pai, mãe, vocês mantiveram a minha vida em Belém. Cuidaram de documentos, intermediaram contatos profissionais e acadêmicos, pagaram contas, administraram as minhas coisas quando não pude estar em casa para fazê-lo, e ainda me recebem na vossa como se tivesse a idade das crianças. Mesmo que conseguisse terminar o

doutorado sem vocês, por certo, o meu retorno seria quase impossível. Além da vida que me conceberam, sou grato pela que mantiveram para mim enquanto estive fora.

Já que estou a falar de família, eis algumas pessoas que mais parecem fazer parte da minha: Tia Adelaide (Aderaide mãe da Craudia) obrigado por me receber como um filho bandoleiro todas as vezes que precisei de teto – e não foram poucas. Obrigado por zelar pelas minhas tralhas com tanto cuidado. Mas obrigado mesmo pelos bons papos na sala da sua casa. Anderson, esse obrigado também é para ti que me recebeste como a um irmão nos meus primeiros dias de Pequena Londres. Tua casa foi a minha casa, teus amigos foram meus amigos.

Professores, com muitos aprendi um bocado, com alguns me diverti muito. Alamir Aquino, Carlos Migliozi e Miguel Vieira sou grato por cada dia de aula. Angela Lamas, Sergio Adolfo (*in memoriam*) e Regina Célia, obrigado pelos conselhos durante o SEDA. Telma Maciel e Anderson Rolim, suas contribuições deram outra cara ao trabalho depois da qualificação. Simon, Maria Carolina e Sonia vamos tomar uma?

Nenhum agradecimento estaria completo se não fizesse as devidas homenagens à professora Socorro Simões. Não é o primeiro agradecimento acadêmico que lhe dedico e, tenho certeza, não será o último. Para lá de tudo que lhe devo em termos de apreço, dessa vez, sem o seu total e incondicional apoio este estudo não passaria das apresentações. Professora, obrigado é muito pouco pelo que a senhora me proporcionou esses anos todos em experiência acadêmica, profissional e de vida. Espero poder contribuir com o projeto por muitos e muitos anos. Esta tese é uma justa homenagem à senhora e ao seu trabalho.

Por fim, e ainda que se pense ser de praxe agradecer ao orientador, o que faço aqui extrapola esses limites. Frederico confiou em mim mesmo quando todas as evidências diziam que ele não deveria, acreditou quando nem eu mais o fiz. Discutimos poucas vezes, conversamos em algumas ocasiões. Mas nos momentos mais difíceis ele não me virou a cara e até deu a sua à tapa por mim. Mesmo que pareça “puxasaquismo” não consigo pensar que seja outra coisa senão o melhor orientador que alguém possa ter. Nunca, eu repito, nunca me obrigou a nada. Nunca me disse nada com todas as letras. Sempre sugeri, “eis o sonho”, como se estivesse a tratar com um igual – mesmo sabendo que estou longe dele em idade acadêmica.

Cheguei bronco e ele soube lidar e conduzir sem precisar humilhar ou desdenhar das poucas coisas que sabia e com as quais não concordava. Abriu a sua casa; tive contato com sua família, amigos; senti-me como um deles; recebeu bem meus pais quando foram me

visitar em Londrina. Como não amar Frederico Fernandes e como não agradecer e não achá-lo o melhor orientador do mundo?

Tive sorte. A vida inteira não tive outra coisa. Às vezes acho que não sou merecedor de tantas conquistas como o Doutorado. Agradeço a boa sorte de tantos amigos, bons colegas, excelentes professores, amores... E, ainda que não pareça, cada um deles está nesta tese.

Toda escrita é uma digital única e minhas experiências de vida encontram-se permeando o que escrevi. Em meio à convivência com essas pessoas fui escrevendo o meu trabalho. Há nele sangue, suor e sêmem – parafraseando o lema dos praxistas de Coimbra e suas capas à Harry Potter (ou seria o contrário?) – mas também há amor, dor, risos, prantos, incertezas, agonias, paixão, tristeza, alegria e os lugares por onde passei. Danke, thanks, gracias, merci, ευχαριστώ, grazie e Muito, Muito Obrigado!

FERREIRA, Alexandre Ranieri. *Caleidoscópio Amazônico*: a oralidade em som, imagem e movimento. 2016. 238 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

O debate sobre o uso das mídias é um tema antigo entre os grupos ligados às poéticas orais. Tanto o uso delas no registro da pesquisa de campo quanto nas adaptações midiáticas de narrativas orais para outros formatos como a televisão, teatro ou outros meios multimidiáticos. Algumas dessas questões vêm sendo discutidas desde o começo do uso dos primeiros gravadores, quiçá, desde o uso da caneta e do papel, concomitante à performance oral. Retomo esta discussão nesta tese a partir da adaptação das narrativas orais coletadas pelo Projeto IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense) que deram origem ao *CD-ROM Caleidoscópio Amazônico: uma aventura em imagens e cores* [1999], desenvolvido pela equipe do mesmo projeto vinculado à UFPA (Universidade Federal do Pará) com recursos da UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*). Nesta tese é feito um confronto entre mídia e oralidade, pensando nos seguintes aspectos: a) As noções de Etnotexto com “E” maiúsculo e etnotexto com “e” minúsculo (PELEN, 2001) e de que forma, nos processos de transposições midiáticas (RAJEWSKY, 2012), um vai transformando-se no outro; b) os métodos de pesquisa adotados em poéticas orais e sua relação com o processo de desenraizamento das narrativas; c) a transformação das narrativas orais e o percurso movente (ZUMTHOR, 1993) pelo qual passaram até a formação do produto final. Discuto a questão do método de coleta, gravação e transcrição do Projeto IFNOPAP, e o uso de mídias nesse processo não apenas no que concerne à existência material dos registros, mas tendo em conta a própria performance como uma mídia que usa o corpo e a voz como objeto de mediação (mídia) e como um começo do processo de desenraizamento. Trato das transcrições e a relação das mesmas com o imaginário da região, o seu significado e o que podem representar dentro das múltiplas comunidades da Amazônia paraense, fazendo uso não somente das narrativas que deram origem ao *Caleidoscópio*, mas de outras do acervo do IFNOPAP, com vistas a entender o percurso movente das mesmas. Analiso as recriações escritas em comparação com as transcrições e as inúmeras variantes das mesmas histórias para entender o que as narrativas perderam em termos de espontaneidade ou ganharam em recursos midiáticos nesse processo. Trabalho efetivamente com os sons, as imagens e as animações em simbiose não apenas com esses elementos, mas estabelecendo comparações com os processos que precederam à construção do *CD-ROM* como adaptação midiática. Outras teorias como da Hibridação (CANCLINI, 2015) e da Multimodalidade (KRESS, 2001) serviram de arcabouço teórico deste estudo. Os objetivos propostos foram alcançados seguindo o método cartográfico (DELEUZE; GUATTARI, 1993).

Palavras-chave: Etnotexto. Transposição Midiática. Desenraizamento. Oralidade. Movência.

FERREIRA, Alexandre Ranieri. "*Caleidoscópio amazônico*": orality in sound, image and movement. 2016. 238 p. Thesis (Doctoral Degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

The debate on the use of media is an old topic among groups linked to oral poetry. Both the use of them in the record of field research as the media adaptations of oral narratives to other formats like television, theater or other multimediatic means. Some of these issues have been discussed since the beginning of use of the first recorders, perhaps, from the use of pen and paper, concomitant to oral performance. I return to this discussion in this thesis from the adaptation of oral narratives collected by IFNOPAP Project (O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense) giving rise to the CD-ROM *Caleidoscópio Amazônico: uma aventura em imagens e cores* [1999], developed by the same project team linked to the UFPA (Universidade Federal do Pará) with UNESCO resources (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization). This thesis made a confrontation between the media and oral communication, thinking the following: a) The notions of Etnotexto with "E" capital and etnotexto with "and" tiny (Pelen, 2001) and how, in the transposition process media (Rajewsky, 2012), one will becoming the other; b) the research methods used in oral poetry and its relationship with the uprooting process of narrative; c) transformation of oral narrative and the moving path (ZUMTHOR, 1993) by which passed until the formation of the final product. We discuss the question of the collection method, recording and transcription of IFNOPAP design, and the use of media in this process not only with regard to the material existence of records, but taking into account the performance itself as a media that uses the body and voice as mediation object (media) and as a start of the uprooting process. Care of transcripts and the relationship of the same with the imagery of the region, its meaning and what it may represent within multiple communities of Pará Amazon, making use not only of the narratives that gave rise to the kaleidoscope, but from other IFNOPAP the *acquis*, in order to understand the moving path thereof. Analyze the recreations written compared to the transcripts and the countless variants of the same stories to understand what the narratives lost in terms of spontaneity or gained in media resources in this process. Working effectively with the sounds, images and animations not only in symbiosis with these elements, but making comparisons with the processes that preceded the construction of the CD-ROM as media adaptation. Other theories as the Hybridization (CANCLINI, 2015) and multimodality (Kress, 2001) served as the theoretical outline of this study. The proposed objectives were achieved following the mapping method (Deleuze, Guattari, 1993).

Keywords: Etnotexto. Transposition media. Rootlessness. Orality. Moving route.

FERREIRA, Alexandre Ranieri. "*Caleidoscópico amazônico*": oralité dans le son, l'image et le mouvement. 2016. 238 p. Thèse (Doctorat en Lettres) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RÉSUMÉ

Le débat sur l'utilisation des médias est un vieux sujet parmi les groupes liés à la poésie orale. Tant l'utilisation d'entre eux dans le dossier de recherche sur le terrain que les adaptations des médias de récits oraux à d'autres formats tels que la télévision, le théâtre ou d'autres moyens multimédias. Certaines de ces questions ont été discutées depuis le début de l'utilisation des premiers enregistreurs, peut-être, de l'utilisation du stylo et du papier, de la performance orale concomitante. Je reviens à cette discussion dans cette thèse de l'adaptation des récits oraux recueillis par IFNOPAP Project (O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense) donnant de naissance au CD-ROM *Caleidoscópico Amazônico: uma aventura em imagens e cores* [1999], développé par la même équipe de projet lié à l'UFPA (Université fédérale du Pará) avec les ressources de l'UNESCO (Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture). Cette thèse a fait une confrontation entre les médias et la communication orale, la pensée de ce qui suit: a) Les notions de Etnotexto avec le capital "E" et etnotexto avec "et" minuscule (Pelen, 2001) et comment, dans les médias de processus de transposition (Rajewsky, 2012), on va devenir l'autre; b) les méthodes de recherche utilisées dans la poésie orale et sa relation avec le processus de déracinement du récit; c) la transformation de la narration orale et la voie de déplacement (ZUMTHOR, 1993), par lequel passait jusqu'à la formation du produit final. Nous discutons de la question de la méthode de collecte, l'enregistrement et la transcription de la conception de IFNOPAP, et l'utilisation des médias dans ce processus non seulement à l'égard de l'existence matérielle des dossiers, mais en tenant compte de la performance elle-même comme un média qui utilise le corps et la voix comme objet de médiation (médias) et comme un début du processus de déracinement. Soins des transcriptions et la relation de la même chose avec l'image de la région, sa signification et ce qu'il peut représenter au sein de plusieurs communautés de Pará Amazon, en utilisant non seulement des récits qui ont donné lieu au kaléidoscope, mais d'autres IFNOPAP l'acquis, afin de comprendre la trajectoire de déplacement de celui-ci. Analyser les récréations écrites par rapport aux relevés de notes et les innombrables variantes des mêmes histoires pour comprendre ce que les récits perdus en termes de spontanéité ou acquises dans les ressources des médias dans ce processus. Travailler efficacement avec les sons, les images et les animations non seulement en symbiose avec ces éléments, mais de faire des comparaisons avec les processus qui ont précédé la construction du CD-ROM comme l'adaptation des médias. D'autres théories comme le Hybridation (CANCLINI, 2015) et de la multimodalité (Kress, 2001) a servi de cadre théorique de cette étude. Les objectifs proposés ont été obtenus selon la méthode de cartographie (Deleuze, Guattari, 1993).

Mots-clés: Etnotexto. médias Transposition. Le déracinement. Oralité. Déménagement itinéraire.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANPOLL	Associação Nacional de Pós-Graduação em Linguística e Literatura
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CESUPA	Centro Universitário do Pará
CD-ROM	<i>Compact Disc – Read Only Memory</i>
CNPQ	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DABEL	Distrito Administrativo de Belém
DABEN	Distrito Administrativo do Bengui
DAENT	Distrito Administrativo do Entroncamento
DAGUA	Distrito Administrativo do Guamá
DAICO	Distrito Administrativo de Icoaraci
DAMOS	Distrito Administrativo de Mosqueiro
DAOUT	Distrito Administrativo de Outeiro
DASAC	Distrito Administrativo da Sacramentoa
DDD	Discagem Direta a Distância
DDI	Discagem Direta Internacional
ESAMAZ	Escola Superior da Amazônia
GT	Grupo de Trabalho
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
IFNOPAP	O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense
INPE	Instituto de Pesquisas Espaciais
K7	Fita Cassette
MP3	<i>Music Player 3</i>
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
UEL	Universidade Estadual de Londrina
UNAMAZ	Associação de Universidades Amazônicas
UNESCO	<i>United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization</i>
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UNAMA	Universidade da Amazônia

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: casa e vizinhança de Dona Sebastiana em Abaetetuba.....	74
Figura 2: <i>Anatomia de um boto</i> de Halisson Júnior (2014).....	91
Figura 3: foto do túmulo de Josephina Comte no Cemitério de Santa Isabel em Belém	107
Figura 4: abertura do <i>CD-ROM Caleidoscópio Amazônico</i>	149
Figura 5: submenu de narrativas.....	150
Figura 6: <i>O canto da mulher loira</i>	151
Figura 7: abertura da narrativa <i>Bela e triste</i>	151
Figura 8: poço.....	152
Figura 9: primeira sequência de imagens de <i>Célia e o Boto cor-de-rosa</i>	157
Figura 10: segunda sequência de imagens de <i>Célia e o Boto cor-de-rosa</i>	158
Figura 11: Célia	158
Figura 12: sequência de imagens seguinte de <i>Célia e o Boto cor-de-rosa</i>	159
Figura 13: quarta sequência de imagens de <i>Célia e o Boto cor-de-rosa</i>	160
Figura 14: última sequência de imagens de <i>Célia e o Boto cor-de-rosa</i>	160
Figura 15: primeira sequência de imagens de <i>A moça do táxi</i>	162
Figura 16: segunda sequência de imagens de <i>A moça do táxi</i>	163
Figura 17: a moça do táxi.. ..	164
Figura 18: sequência final de imagens de <i>A moça do táxi</i>	165
Figura 19: imagem inicial de <i>A freira sem cabeça</i>	166
Figura 20: segunda imagem de <i>A freira sem cabeça</i>	167
Figura 21: sequência de imagens de <i>A freira sem cabeça</i>	167
Figura 22: segunda sequência de imagens de <i>A freira sem cabeça</i>	168
Figura 23: última imagem de <i>A freira sem cabeça</i>	169
Figura 24: <i>O Machado enferrujado</i>	170
Figura 25: segunda cena d' <i>O machado enferrujado</i>	171
Figura 26: sequência de imagens d' <i>O machado enferrujado</i>	172
Figura 27: Machado enferrujado	172
Figura 28: vilarejo	173
Figura 29: Marapanim	174
Figura 30: Lâmpioes a gás.....	174
Figura 31: Carrocinha Fantasma.....	175
Figura 32: Sequência final de <i>A carrocinha fantasma</i>	176

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: <i>Rosa</i>	115
Tabela 2: segundo trecho de <i>Rosa</i>	116
Tabela 3: Terceiro trecho de <i>Rosa</i>	118
Tabela 4: Quarto trecho de <i>Rosa</i>	119
Tabela 5: <i>O canto da mulher loira</i>	121
Tabela 6: Segundo trecho d' <i>O canto da mulher loira</i>	123
Tabela 7: Terceiro trecho d' <i>O canto da mulher loira</i>	124
Tabela 8: Quarto trecho d' <i>O canto da mulher loira</i>	125
Tabela 9: <i>Bela e triste</i>	126
Tabela 10: <i>Célia e o boto cor-de-rosa</i>	128
Tabela 11: segundo trecho de <i>Célia e o boto cor-de-rosa</i>	129
Tabela 12: final de <i>Célia e o boto cor-de-rosa</i>	131
Tabela 13: <i>Parece mentira mas não é</i>	132
Tabela 14: <i>A carrocinha fantasma</i>	135
Tabela 15: <i>O lobisomem</i>	136
Tabela 16: segundo trecho d' <i>O lobisomem</i>	137
Tabela 17: <i>A freira sem cabeça</i>	139
Tabela 18: final de <i>A freira sem cabeça</i>	140
Tabela 19: <i>A moça do táxi</i>	141

ÍNDICE DE OBRAS

SIMÕES. Maria do Socorro; GOLDER, Christophe. **Abaetetuba conta...** Belém: CEJUP, 1995a.

A ilha da cobra

O navio

Encanto dobrado

Pacoca

Bela e triste

O boto chupador

O encanto de Honorato

Estranho observador

Aquele homem

A ilha

Rosa

O lobisomem

A empregada

_____. **Belém conta...** Belém: CEJUP, 1995b.

A freira sem cabeça

Moça do táxi

A linda moça do táxi

O canto da mulher loira

A lenda do Norato

O Tejo

_____. **Santarém conta...** Belém: CEJUP, 1995c.

O boto e o rapaz

Um boto diferente

Os pescadores e o boto

Parece mentira mas não é

Célia e o boto cor-de-rosa

Aquele troço

Acredite se quiser

A parturiente

A mulher dos bichos

A bela loira do rio

Só pode ser

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – Das Estradas Que Percorremos	20
CAPÍTULO I – Antes do Percorso	32
IFNOPAP: DO PRINCÍPIO AO MÉTODO	35
O método	38
A propósito do entrevistador	40
A propósito do informante	44
A propósito da gravação	46
A propósito da transcrição	52
CAPÍTULO II – O Começo de um Percorso	57
Da Amazônia caleidoscópica ao <i>Caleidoscópio Amazônico</i>	63
As transcrições	72
CAPÍTULO III – Em Meio ao Percorso	112
As narrativas do <i>Caleidoscópio</i>	114
CAPÍTULO IV – Fim de Percorso?	144
Imagem	148
Som	153
Movimento	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS – O apagar das luzes	179
REFERÊNCIAS	186
ANEXOS	193
ANEXO A – PRODUÇÕES ACADÊMICAS	194
ANEXO B – NARRATIVAS DO ACERVO IFNOPAP	204
ANEXO C – A PROPÓSITO DO CALEIDOSCÓPIO	215

APRESENTAÇÃO

DAS ESTRADAS QUE PERCORREMOS

“- Por que razão apagamos a estrada, meu pai?
- Nunca vi estrada que não fosse triste.”
Antes de nascer o mundo, Mia Couto

“Quem ouve desde menino
Aprende a acreditar
Que o vento sopra o destino”
Caminhos do mar, Dorival Caymmi

Em 1999 ingressei na Licenciatura em Letras Português/Alemão na Universidade Federal do Pará (UFPA) por amor à leitura desde os primeiros anos de vida. Naquela época vivíamos anos difíceis – não tão difíceis quanto outros períodos da história nacional –, o país passava por uma reestruturação e o governo Fernando Henrique Cardoso impetrava uma política equivocada de sucateamento de bens públicos para a venda dos mesmos ao capital privado. Nesse tempo meu pai havia perdido o emprego depois da privatização maciça das empresas de telecomunicações estatais e eu, um garoto de dezessete, ainda que estudante do primeiro ano procurava, sem sucesso, um emprego ou uma bolsa em projeto de pesquisa para ajudar nas contas da casa – vivíamos uma crise de desemprego.

Depois de um ano de curso e duas greves de aproximadamente seis meses cada – que me serviram somente para pegar os maiores livros das bibliotecas central e setoriais e “devorá-los” durante aqueles meses de “estiagem” – ainda desempregado, decidi prestar vestibular novamente, dessa vez, para o curso de Processamento de Dados no Centro Universitário do Pará (CESUPA). Julgava que um curso na área de Exatas me abriria mais portas para o mercado de trabalho, e, de fato, abriu. Nesse meio tempo não houve um único dia em que estivesse sem um trabalho que não me permitisse sustentar a mim mesmo e ajudar em casa.

Terminado o curso de três anos, decidi voltar à Licenciatura em Letras simplesmente porque achava que mais de um ano de curso e de investimento público não poderiam ser simplesmente jogados fora, apesar de estar completamente desacreditado quanto às perspectivas de trabalho e emprego. Por via das dúvidas, eu me matriculara em um curso de Especialização em Marketing pela Universidade da Amazônia (UNAMA).

No primeiro dia de aula, em Literatura Portuguesa II, após dois anos afastado, lembro de ter avisado a professora Germana Sales que precisaria me ausentar uma semana por mês para o curso de especialização em outra Universidade. E, mais uma vez, aquele curso na área de Informática me abriu mais uma porta, uma que eu jamais poderia imaginar que abriria.

Depois de perguntar em que era formado, aquela professora me ofereceu uma bolsa para trabalhar no projeto Multiletras que propunha uma relação até então nada óbvia para mim: Letras e Tecnologia. No dia seguinte conheci a “madre superiora” (como era chamada pelas demais): a professora Maria do Socorro Simões. Logo fiquei responsável pelo site do grupo e tudo o mais relacionado à área de Informática. Em pouco tempo fiz o *site* (MULTILETRAS, 2005), um logotipo e fiquei responsável por tudo que era referente à tecnologia do projeto.

Um trabalho levou a outro e, em pouco tempo, numa terra de cegos o meu único olho me levou a criar fama como o “menino da Informática do curso de Letras”. Isso fez com que boa parte da minha trajetória acadêmica fosse pautada nesses dois pilares, as Letras e a Tecnologia, na Especialização que se seguiu à Graduação, o Mestrado e agora o Doutorado.

No ano de 2005 fui convidado pela professora Socorro Simões para trabalhar no projeto integrado “Ouça os mitos”. Minha função naquele momento seria a de editoração de um livro com base em um *CD-ROM* feito em 1999. Na sala de reuniões do extinto “Portal da Amazônia” vi a professora Socorro tirar da sua gaveta aquele pequeno disco e colocar no seu computador para mostrar o *Caleidoscópio Amazônico*. Foi o meu primeiro contato com aquele que seria hoje o meu objeto de estudo nesta tese. Esse material foi feito com recursos da UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*) e da UNAMAZ (Associação de Universidades Amazônicas) que visou à divulgação de obras de domínio público como narrativas orais amazônicas contidas em *CD-ROM*, e apresenta quinze narrativas amazônicas recontadas por pesquisadores do Projeto IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense).

Obtive uma cópia do material e durante alguns dias li, reli, escutei e re-escutei cada uma daquelas historietas completamente fascinado porque me via em muitas delas. Reencontrava em cada uma delas o passado, a infância, parentes, amigos, Cametá, Belém e vovó, em meio às personagens que já estavam no meu subconsciente e com quem me deparei com prazer frente a uma proposta que eu nunca havia visto. Tal qual a cronista paraense Eneida de Moraes lembrando-se dos tipos populares de seu tempo, quando relembro de “minha infância, imediatamente eles surgem arrastando trapos, descalços uns, mal calçados

outros, vozes guturais em alguns, aqui e ali vozes claras, figuras físicas diversas, homens e mulheres, gordos e magros, todos vivendo além da fronteira da razão” (MORAES, 1990, p. 57).

Naquele mesmo ano recebi outro convite da mesma professora para fazer parte da equipe de organização do IX Encontro IFNOPAP. Fomos ao Marajó e, entre as cidades de Soure, Salvaterra e Cachoeira do Arari, entrei em contato com o mundo acadêmico das poéticas orais. Conheci professores que reencontrei em todos os encontros posteriores, fiz amizades para toda a vida, mas, principalmente, me reaproximei do (ou me reencontrei com o) cotidiano de algumas comunidades tão próximas geograficamente e tão distantes de mim até então.

Como na noite em que sentei com alguns professores em um bar em frente ao trapiche de Soure, onde estava ancorado o barco da nossa comitiva. O professor Frederico Augusto Garcia Fernandes, que hoje é meu orientador, conversava com um senhor de uma maneira bem amigável e próxima quando me viu e disse: “vem cá, senta aqui. Você quer conhecer a narrativa oral da Amazônia, então senta aqui...”. E foi mais um momento de revelação: passamos boa parte da noite escutando histórias de fogo fátuo, matintas, carroças fantasmas, mulheres cheirosas, e tantas outras que me fizeram quebrar um ritual quase “sagrado” que me levava todas as noites à Praia do Pesqueiro, para conversar, beber e paquerar.

Foi naquele momento que o “menino da Informática” que namorava com livros impressos durante os tempos de greve na universidade, virou um homem. Naquele instante vi outra beleza, nem mais nem menos bonita que a do livro impresso, nem mais nem menos bonita que a do *CD-ROM*, mas que emprestava boa parte dela a um e a outro. Vi a beleza, ainda com todos os “dedos” que até hoje tenho sobre o assunto, brotar ante os meus olhos e, em especial, ante aos meus ouvidos, e eu me perguntava como “aquilo” foi parar “naquele” lugar, como aquele cancionista foi parar naquele disco compacto, daquela forma, naquele formato e com qual objetivo?

Muitos anos adiante no primeiro ano do Curso de Doutorado em Letras, durante a disciplina de Oralidade e Literatura, a quilômetros de distância daquela cidadezinha do interior do Pará, tive contato com as ideias de um autor, apresentado por aquele mesmo professor que me proporcionou aquele verdadeiro contato com as narrativas orais *in natura*, chamado Jean-Noël Pelen. As teorias desse autor, em especial do Etnotexto, se encaixaram bem ao que havia pensado de início e aperfeiçoado nas reuniões que já tivera com o meu atual orientador.

Nessas reuniões definimos as bases para o que hoje apresentamos como um produto acabado – levando em consideração os limites de uma tese – mas em eterna construção, pois todo e qualquer conhecimento nunca estará acabado enquanto houver gente disposta a redimensioná-lo e ressignificá-lo, adequando as teorias utilizadas em outros projetos e situações de produção de conhecimento mais adequados ao tempo, ao lugar e ao fazer.

Durante algum tempo, já em Londrina, eu discutia com uma colega – hoje amiga – sobre a relevância do meu objeto e se ele se perpetuaria. A pergunta desta amiga se referia ao fato do *CD-ROM* ter sido criado em 1999 e com recursos tecnológicos tidos como ultrapassados. Respondi a este questionamento dizendo que havia, sim, relevância em analisar algo como o *Caleidoscópio* ainda que hoje tenhamos mídias muito mais modernas e com recursos muito mais interessantes. O motivo reside no fato de que a relevância do trabalho não está só no objeto, mas, também, no estudo engendrado a partir do esmiuçamento dos processos que vão desde a coleta até o produto final.

Ainda que tenhamos mudança em muitos aspectos do quesito tecnologia, há uma série de processos que eu procuro descrever que, com toda a certeza, poderão ajudar a entender outras mídias que usaram como base narrativas de qualquer região ou comunidade ao redor do mundo. Portanto, se qualquer outro estudo se dedicar a entender melhor o percurso movente de narrativas presentes em dispositivos midiáticos – que “têm como objetivo neutralizar o poder profanatório da linguagem como meio puro” (AGAMBEN, 2005, p. 76) – e, ainda que surjam outros mais e mais modernos, meu trabalho ainda poderá servir como referência de estudo, tendo em vista que o envelhecimento das mídias carrega consigo técnicas avançadas de registro, porém raras vezes alteram seus paradigmas ideológicos iniciais.

Outros aspectos importantes desta tese são o de discutir dois temas caros aos estudos das poéticas orais: o uso das tecnologias na coleta de campo e a adaptação de narrativas a outros meios. Desde o uso dos primeiros gravadores – talvez, desconfio, desde o uso da caneta e do papel na presença do informante – que se discute o uso de equipamentos que proporcionem o registro da performance - “realização poética plena” segundo Zumthor (2005, p. 87) – oral e/ou gestual. As discussões versam desde a maneira como usá-los até necessidade de usá-los. Sabendo que essa discussão está longe de ser esgotada, trago-a a luz nesta tese, bem como discuto o processo de adaptação das narrativas orais a outras mídias distintas e suas especificidades.

Quando comecei com as minhas primeiras elucubrações acerca de como fazer este estudo deparei-me, obviamente, com muitas dúvidas. Por outro lado, também muitas certezas

que se desfizeram ante meus olhos. Mas o maior benefício que consigo com esta tese de doutorado é o da dúvida. Dúvidas quanto a tudo que as teorias não me foram capazes de responder. Dúvida quanto às próprias dúvidas para as quais busquei resposta e não encontrei.

No primeiro capítulo, por exemplo, envolto em minhas certezas, cheguei a pensar que com a análise dos métodos de coleta do Projeto IFNOPAP eu poderia encontrar um ponto de início de desenraizamento das poesias orais. Ainda que acredite que é justamente na coleta das narrativas que elas começam a sofrer esse processo, não tive como mensurar isso de forma a identificar as diferenças existentes entre uma narrativa completamente enraizada e outra num começo de um processo de desenraizamento. Tenho a narrativa no começo desse processo, mas não tenho a narrativa *in natura* para estabelecer uma comparação. E foi quase um absurdo de minha parte achar que encontraria uma diferenciação. Cada enunciação é uma enunciação, as performances dos narradores orais são únicas e não se repetem.

Entrando no segundo capítulo, tratei do início do percurso movente das narrativas orais coletadas pelo IFNOPAP a partir das transcrições feitas pelos pesquisadores do Projeto. Neste momento, conceitos como memória, imaginário, identidade e cultura irão subsidiar a minha análise destas narrativas transcritas. Fiz uso, nesse capítulo, tanto das narrativas que foram publicadas na série *Pará conta...* quanto as narrativas que encontrei no acervo do projeto IFNOPAP.

A princípio, o desafio maior estava em como organizar a análise de uma maneira que não ficasse cansativa aos leitores, tampouco que a prejudicasse tornando-a rasteira ou inadequada. Ledo engano: na verdade, o meu desafio estava em retratar de forma adequada esse percurso. Tão apegado estava à ideia de texto escrito, não me dei conta de que antes de se tornarem escritos, eles eram áudios e antes disso eram vozes de pessoas de carne e osso, com suas próprias vidas, em determinados lugares com suas especificidades.

Ao citar o título de algum dos livros da série de coletâneas ou de alguma narrativa em específico, utilizei itálico tendo em vista que cada narrativa é uma espécie de obra e pertence a um autor específico e diferente dos organizadores da coletânea.

A partir daí, procurei entender o contexto de enunciação: quem eram os informantes? Quem eram os pesquisadores? Onde viviam? Quais as características desses lugares onde viviam? Escutei algumas das gravações, pude sentir as vozes que davam vida àquelas histórias, pude imaginar as pessoas conversando. Pude associar aquelas vozes com as vozes que já escutei na vida, e assim criei imagens na minha mente não apenas de como as pessoas eram naquela época, mas como poderiam estar hoje, mais velhas. Escutei os ruídos dos

ambientes onde foram feitas as gravações: redes balançavam, TVs estavam ligadas, cachorros latiam, crianças brincavam. Visualizei como esses ambientes seriam. Com ajuda da *Internet* pude ver onde algumas destas pessoas viviam, suas ruas, o entorno, o aspecto da casa, vislumbrei como esses ambientes seriam há vinte anos.

Vale destacar, no entanto, que me preocupei demasiado com o texto escrito no começo; em princípio, pensei somente em como organizá-lo de acordo com teorias sociais e antropológicas que não davam conta de explicar, naquele momento, sobre o Etnotexto de onde vieram aqueles textos. No entanto, desvencilhei-me dessa ideia e busquei entender a oralidade na própria oralidade.

Na terceira parte, relaciono as recriações feitas a partir das transcrições analisadas no capítulo anterior. Esse é mais o ponto do percurso movente que encaminha essas narrativas para um maior desenraizamento, além de ser um ponto de ruptura ainda maior, pois será o começo da criação do *CD-ROM*. Utilizo tabelas para comparar as narrativas com as originais para que o leitor tenha como observar melhor as mudanças.

No último capítulo, tratei das narrações em áudio, da música de fundo, das imagens e das animações em consonância com o texto escrito, e em que medida essas animações podem distanciar-se ainda mais não apenas do Etnotexto, mas do próprio texto escrito em que surgiram, já que demonstram outro ponto de vista: o dos técnicos que deram vida às narrativas em imagem e movimento.

Dividi o quarto capítulo em três subcapítulos distintos: Som, Imagem e Movimento, sem hierarquizar um ou outro. Todavia não poderia analisá-los separadamente, tendo em vista que o suporte virtual é um só, que envolve esses três aspectos.

Em se tratando de som, trabalhei tanto com a análise da performance sonora da narradora Úrsula Vidal quanto com a composição de Tó Teixeira. No que concerne às imagens, analisei todo o projeto visual do *CD-ROM* levando em consideração, inclusive, as imagens presentes nos *links* de hipertexto de cada uma das narrativas, agregando o movimento à análise das animações e tratei da sua composição gráfica em consonância com todos os sons e imagens.

Nesse capítulo, o conceito de hibridação do ponto de vista de Néstor Canclini (2015) foi de grande utilidade não só para a análise dos elementos visual, auditivo e escrito, mas do ponto de vista de uma análise macroscópica do dispositivo em relação à cultura que procura representar e a fusão do popular e midiático reorientados num novo produto e uma nova circulação com hipertextos e recursos audiovisuais.

Infelizmente, a falta de tempo e os limites impostos por esta tese não me permitiram analisar as traduções em inglês, francês e espanhol das narrativas em questão e as vozes dos locutores que emprestaram as suas para o *Caleidoscópico*. Se tenho quinze narrativas no *CD-ROM*, as análises multiplicaram o trabalho por cinco, já que juntando isso às transcrições, às recriações, aos sons, à imagética e ao movimento, tive um bom trabalho. Se, por acaso aliasse isso a três versões em diferentes línguas, o trabalho teria que ser multiplicado por oito, conseqüentemente ou teria uma tese insuficiente em termos de análise ou levaria muito mais do que os quatro anos de que dispus para analisar tudo. Quem sabe num pós-doutorado poderei rever estes textos, com outros olhos e, assim fazer novas análises com um pouco mais de tempo.

A julgar pela proposta inicial de análise do processo de movência do etnotexto desde sua enunciação, singular e irrepetível (AGAMBEN, 2005, p.164), até o produto final que é o *CD-ROM*, a abordagem sincrônica não daria conta de analisar detalhadamente cada uma das facetas deste processo. Prendi-me ao produto final acabado, quando muito voltando aqui e ali a alguns dos processos acima para tentar melhor entendê-lo. Por outro lado, a abordagem diacrônica me faria voltar ao passado dos textos que, hoje, encontram-se em multimídia e acabaria por deixar em segundo plano a própria multimídia dos textos apresentados no dispositivo eletrônico.

Portanto, dei prioridade a uma abordagem cartográfica cuja essência remete a um constante processo de formação do conhecimento, que tem suas raízes no passado (lembrando a diacronia), realiza-se no presente (lembrando a sincronia), mas leva em consideração o fazer que vá se desenvolvendo e tem possibilidade latente de realização no futuro. Ou, como diriam Deleuze e Guattari “o mapa é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (1993, p.23). Desta forma, à maneira de um mapa, analisando os caminhos percorridos pelos que me sucederam, pretendo não apenas seguir esse percurso, mas atualizá-lo com o meu próprio estudo e minha própria força produtiva acadêmica.

Sendo o objeto de estudo um texto que agrega muitas mídias distintas, feito a partir de narrativas orais, vou seguindo o seu percurso temporal (momento eminentemente diacrônico da análise) como um mapa que aponta para várias direções, ainda que pressuponha a seqüência de um único caminho – que leva a transcrição dos textos orais –, paro no presente do texto e sua existência material presumindo o passado (momento eminentemente sincrônico

da análise) até o mundo de possibilidades que se constrói a partir da vivência do objeto e suas mediações.

E, por falar em mediação, muitos são os autores e as teorias que versam sobre mídias e a relação entre elas. Cabe aqui abrir um espaço somente para discutir essa questão e estabelecer o meu ponto de vista diante da profusão de elementos teóricos que se fazem presentes nos meios acadêmicos. Vou começar pelo conceito de mídia, que por si só já é bastante complexo e que, se não explorado corretamente, pode tornar este estudo confuso quando nos deparamos com seus derivados prefixais como “inter”, “intra”, “trans”, “mix”, “multi”, “re”...

É difícil resistir à tentação de retornar a raiz etimológica do termo latino *medium* ou ao termo em inglês *media* já que, em ambos os casos, significa “meio”. Mas a verdade é que nenhum desses dá conta de entender esse termo sob o ponto de vista que pretendo começar a vê-lo a partir do primeiro capítulo.

Quase todos os teóricos e estudiosos das mídias, nas mais diversas áreas do conhecimento, associam o termo “mídia” ao suporte físico, à representação material, à materialidade do saber. Todos esses termos remetem quase que imediatamente ao plano físico palpável, algo que se possa tocar e/ou ver. E eles não estão de todo errados. Todavia em poucas referências que li encontrei menção à voz no seu contexto mais prosaico de enunciação como mídia.

A voz está quase sempre associada a outras mídias como nas representações teatral, musical, cinematográfica... No entanto – e isso é até certo ponto compreensível – nos esquecemos dela no dia a dia, na transmissão de saberes e crenças, na comunicação imediata e sem muito planejamento. Por mais espontânea que possa parecer, ela não deixa de ser uma mídia, ainda que associada muitas vezes a gestos e olhares ao ponto de quase nos esquecermos que estes elementos em conjunto fazem parte do processo de comunicação.

Um dos poucos autores que trata o som em sua existência material de forma explícita é Marshall McLuhan (1969) em *O meio são as mensagens* quando afirma que o simples fato do som se tornar visível no momento em que deixa de existir é um grande exemplo desse modelo de existência que desnuda novas e opostas formas exatamente quando as formas que a antecedem atingem o rendimento máximo (MCLUHAN, 1969, p. 27)

Zumthor (2005, p.63), em *Escritura e Nomadismo*, por conseguinte, faz observações acerca da voz como mídia em detrimento da escrita. Ele afirma que a voz ultrapassa e muito os limites estreitos da língua e seus efeitos gráficos. Ainda que esta tese tenha como base

primordialmente o ponto de vista dos autores acima em nenhum momento ela se prestará a uma hierarquização de qualquer meio ainda que este seja a voz.

Os estudiosos do grupo de Materialidades da Literatura da Universidade de Coimbra com quem tive contato durante os meses de estágio doutoral no exterior, por outro lado, preferem fazer uma distinção entre media e mídia, acusando os meios naturais de propagação do saber como media, e os não naturais em específico como sendo mídias.

Todavia, prefiro acreditar que qualquer meio que transmita mensagem é por si só uma mídia. Concordo, nesse sentido, mais uma vez com McLuhan (1969) quando afirma que o meio propriamente dito seria o que não transmite mensagem, citando como exemplo a luz elétrica que seria, segundo ele, informação em estado puro, mas sem mensagem. E com Zumthor (2005) ao afirmar que o corpo, por sua própria materialidade socializa a performance e o gesto o projeta nesse espaço.

Estabelecendo essa premissa básica – ou quem sabe apenas lembrando o óbvio – posso seguir o estudo das mídias a partir do ponto de vista (ou pontos de vista) dos teóricos e estudiosos que me precedem sem esquecer o meu próprio ponto de vista e a forma como esse está associado aqueles.

Bolter e Grusin em seu livro *Remediation* (2000) trabalham com o conceito de remediação, segundo o qual as mídias subseqüentes a outras ao mesmo tempo em que concorrem e rivalizam entre si, rendem homenagem as anteriores, tal qual o jornal impresso e os *sites* de informação. Os segundos rendem homenagem aos primeiros quando utilizam estrutura similar, ao mesmo tempo em que concorrem pelo espaço de leitura na vida das pessoas. Essas novas mídias procuram curar (remediar) as anteriores a partir das novas tecnologias que vão surgindo. Dessa forma, o problema de atualização das notícias que antes tinham que esperar o lançamento de outra tiragem é curada no novo suporte que tem a seu favor o imediatismo da tecnologia das redes de computadores.

O problema dessa abordagem em relação às mídias reside no fato de que essas novas modalidades nem sempre – ou não exclusivamente – trazem apenas vantagens: elas podem retomar problemas anteriores ou agregar novos problemas ao uso das mídias. Tomando como exemplo o livro impresso e o digital, o primeiro tinha como desvantagem a questão do espaço e do tempo, ao passo que o segundo quase acabou com esse problema.

Todavia o livro digital trouxe de volta – pelo menos nos primeiros anos da popularização do computador pessoal uma característica em comum que remonta aos antigos rolos de pergaminho da antiguidade: a rolagem de um documento. Assim, se os antigos

pergaminhos necessitavam ser rolados para ser lidos, o desconforto de utilizar uma barra de rolagem em *sites* simulou – sem se dar conta imediatamente disso – esse mesmo empecilho.

Outro problema gerado por esta definição é a sugestão, por menor que seja, de que uma nova mídia – e, por conseguinte outra cultura gerada ou modificada a partir desta – possa ser melhor que outra anterior ou paralela cronologicamente que não possua os mesmos recursos. Determinada definição entra em choque com qualquer um dos pontos de vista dos estudos das poéticas orais.

Por outro lado, pertinente o conceito de intermedialidade de Irina Rajewsky (2012) em seu artigo *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, no qual aponta uma diferença entre o sentido restrito e o amplo do termo, em especial quando tratar do processo de criação do *CD-ROM* propriamente dito. Num sentido amplo, seriam todos os fenômenos que, de alguma forma, acontecem entre as mídias e seus cruzamentos e fronteiras. A autora aponta três sentidos restritos: o de “transposição midiática”, o de “combinação de mídias” e o de “referências intermidiáticas”. Tendo em vista a perspectiva de análise que pretendo engendrar nesta tese, os dois primeiros parecem servir melhor.

Ela cita como exemplos de “transposição midiática” as adaptações cinematográficas e romantizações, a qualidade intermidiática está relacionada com o modo de criação de um produto de mídia ou de seu substrato em outra mídia. Essa perspectiva estaria voltada para a produção: “o texto ou o filme ‘originais’ são a ‘fonte’ do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia” (RAJEWSKY, 2012, p. 24).

Segundo ela, a combinação abrangeria fenômenos como óperas, filmes, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador, artes sonoras, quadrinhos etc. Esses fenômenos poderiam ser chamados de “configurações multimídias”, “mixmídias” e “intermídias” (RAJEWSKY, 2012, p. 24-25).

A intermedialidade dessas categorias estaria diretamente relacionada ao próprio processo de combinação de duas ou mais mídias aceitas como distintas em sua própria materialidade, ajudando a formar o significado do produto final que pode ser uma integração de um gênero único e indissociável – como no caso da ópera, por exemplo –, ou até mesmo a mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais.

Para entender melhor esses processos de combinação de mídias, recorro a Claus Clüver (2006) cujo artigo publicado na revista *Aletria*, “Inter textus/ inter artes/ inter media”

trata, dentre outras coisas, das diferenças entre um texto multimídia e outro mixmídia, afirmando que o primeiro “compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”, já o segundo conteria “signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto” (2006, p. 19). Dessa forma, vejo o *Caleidoscópio Amazônico* tanto como uma sequência de transposições midiáticas da oralidade para a escrita e da escrita para a hiperescrita (processo de construção do hipertexto), quanto uma mescla de elementos multimídia e mixmídia.

Entretanto, não é privilégio do dispositivo eletrônico ser uma mídia. Tendo em vista os processos que serão descritos neste e nos capítulos posteriores, em cada uma das etapas existe midiáticação. Seja na coleta feita pelo pesquisador que registra tudo em fita – e, antes disso, a própria poesia oral em sua enunciação no seio da comunidade –, seja na transcrição que passa para os arquivos digitais (de outra maneira) o mesmo conteúdo, seja na produção do *CD-ROM* que agrega múltiplas mídias como visto acima, eles são todos elementos midiáticos que, por sua vez, fazem referência à performance oral e gestual.

A interação das novas tecnologias com a cultura anterior as torna parte de um processo muito maior do que aquele que elas desencadearam ou manejam (CANCLINI, 2015, p. 309). Com isso há um alargamento dos limites entre um grupo e outro. O acadêmico e o popular não têm mais as mesmas delimitações. Essa é uma das discussões que dou início no primeiro capítulo quando tratarei do método de coleta e a relação entre pesquisador, gravador e informante.

Por fim, para a realização deste estudo utilizei narrativas coletadas por pesquisadores que me antecederam. Não participei do processo, apenas analiso o “fazer” alheio com o mesmo respeito e a dedicação que o faria se eu próprio tivesse realizado a coleta. Da mesma forma realizo a análise das transcrições e da confecção do *CD-ROM* até o produto final.

No entanto, não me limito aos grandes e renomados autores com que tive contato durante esses anos de estudo: faço uso da minha própria experiência enquanto cidadão paraense que percorreu boa parte do Estado, e toda e qualquer referência que me tenha feito entender a região em que vivo. Por isso, será comum aos leitores o uso de trechos de livros de autores da região (de ficção ou não) ou cantores e poetas que guiaram meus caminhos durante toda a vida, além, é claro, de toda e qualquer narrativa coletada pelo Projeto IFNOPAP que tenha alguma relação temática com as que analiso.

Faço apenas uma constatação para alertar aos menos avisados de que posso não ter participado da pesquisa de campo, posso ter perdido boa parte da beleza que existe em ter

escutado, no original, cada uma daquelas histórias, mas o apreço e admiração que sinto por cada uma delas e pelo trabalho de entrevista, respectivamente, não é muito diferente dos que vieram antes de mim e “colocaram a mão na massa” para que hoje eu tenha o que dizer e fazer. Portanto, o meu fazer é completamente dependente do que foi feito pelos inúmeros pesquisadores que me precederam, não só eles, mas os técnicos de Informática e toda a equipe de produção que deu vida ao *Caleidoscópio Amazônico*.

Não conheci pessoalmente nenhum dos narradores que dão voz às narrativas que analiso neste trabalho. Não vivenciei a troca de olhares que os meus colegas pesquisadores vivenciaram. Faltou-me olhar o ambiente ao redor da performance oral, os gestos feitos por cada um deles. Mas recuso-me a transformar esta apresentação num capítulo de negativas, tal qual a personagem de Machado de Assis (1960) em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Não! Eu conheço essas pessoas.

Ainda que boa parte delas já tenha falecido, prefiro não pensá-las assim. Prefiro acreditar que elas vivem em mim, que são partes do que sou hoje. Dona Sebastiana de Abaetetuba é minha avó contando histórias. Mary Maia de Belém é minha prima mais velha “me metendo” medo. E eu? Eu sou aquele pobre homem que saiu para caçar e pegar lenha em dia santo e parou, por acaso, para assistir a um jogo e quando dei por mim, meu machado já estava enferrujado e meus dez anos de IFNOPAP e quatro anos de doutoramento já tinham passado! Quando dei por mim tinha virado um encantado.

Não estive lá, mas escuto desde menino, por isso aprendi a acreditar. Não é à toa que escolhi a canção de Dorival Caymmi para a epígrafe desta apresentação. Não apenas na rainha do mar, como no primeiro verso da canção, mas em todos os encantados da Amazônia e todas as pessoas que dão vida a eles e/ou desenvolvem a região de alguma forma. Em outras palavras, eu acredito neste estudo que por vezes pode trazer um pouco do recalque acadêmico e suas verdades inescapáveis, mas nem eu nem Silvestre Vitalício, personagem de Mia Couto, nunca vimos estrada que não fosse triste.

CAPÍTULO I¹

ANTES DO PERCURSO

“O homem coletivo sente a necessidade de lutar”
Monólogo ao pé do ouvido, Chico Science

Segundo Jean-Noël Pelen (2001), existe um Enotexto com “E” maiúsculo, que seria uma língua de legitimação da comunidade: aquilo que reflete hábitos, usos, costumes, religião, imaginário em que a “comunidade se espelha, se reproduz, se codifica e se decifra, se desenrola e, principalmente, se garante e se legitima” (PELEN, 2001, p. 73). Por outro lado, o etnotexto com “e” minúsculo seriam as múltiplas manifestações, consideradas imperfeitas se comparadas com o Enotexto. Esse suposto etnotexto seria somente um traço (ou traços) do Enotexto fora do contexto de produção e de enunciação propriamente ditos.

Em cada um dos momentos do percurso que leva até a construção do *Caleidoscópico* têm-se um paulatino desenraizamento das narrativas orais. Por isso pergunto-me se o produto final ainda tem o mesmo sentido para os membros da comunidade amazônica paraense. Fora do contexto Enotextual, o etnotexto mantém sua força de legitimação? Essa é uma das perguntas que norteiam este estudo.

Nesse sentido é importante voltar ao começo, ou melhor, até onde o método de investigação nos permite retornar. Sabe-se que o *CD-ROM Caleidoscópico Amazônico* é um produto acabado, fechado dentro dos limites do formato de arquivo no qual se encontra, e que toma por base as narrativas do Projeto IFNOPAP. Sabe-se, também, que não é possível voltar ao instante da enunciação por parte do informante, quando o mesmo conta uma história com base em algum acontecimento cotidiano, momento (performático) único em que ocorre o “exercício fônico” realizado no emprego da linguagem quando “se enraíza toda poesia” (ZUMTHOR, 2010, p. 8).

Restou-me voltar ao começo acadêmico, quando o pesquisador sai dos muros da universidade e vai a campo coletar narrativas munido de um gravador ou qualquer outro instrumento que lhe permita registrar a “contação”. Esse momento no qual o pesquisador se

¹ Alguns pequenos trechos deste capítulo foram publicados na Revista Boitatá, números 14 e 17 de 2012 e 2014, respectivamente.

encontra diante do informante e lhe diz “me conte uma história!”, em pouco se iguala ao momento *sui generis* da “contação” contextualizada pelo que surge a partir de uma dúvida ou de um ato falho, por exemplo, cometido no ambiente doméstico.

Para melhor entendimento do que digo, cito como exemplo o dia em que fui à Vitória (ES) visitar uma tia e, dentre muitas lembranças e amenidades que discutíamos, nos vieram as lembranças da “Velha Jovita”, como chamávamos minha avó. Como antes disso eu havia lhe explicado o meu objeto de estudo do Doutorado, fez questão de lembrar-se do dia em que, ainda jovem, ela estava indo até a janela de sua antiga casa no município de Cametá (PA) para ver o movimento dos transeuntes quando minha avó contou a história da procissão das almas que levavam consigo as pessoas que ficavam nas janelas de suas casas bisbilhotando a vida alheia.

Observe que dificilmente em uma entrevista eu poderia substituir um momento como esse, por mais que, enquanto pesquisador/entrevistador eu me envolva e consiga a confiança do entrevistado. A minha relação com esse entrevistado é de amizade recente e, a menos que eu cometesse uma gafe como essa que minha tia cometeu quando jovem, dificilmente teremos um momento tão espontâneo e parecido com o que acabei de citar.

Para que isso aconteça é preciso um tempo considerável de gestação do convívio com a comunidade para que determinadas situações como a descrita acima surjam sem a necessidade de imposição, persuasão ou pressão.

Peter Burke, em *Cultura popular na Idade Moderna* (2010), salvaguardadas as devidas proporções, talvez resuma esse sentimento de alguns pesquisadores afirmando que: “Queremos saber sobre apresentações artísticas, mas o que sobrevive são textos; queremos ver essas apresentações através dos olhos dos artesãos e camponeses, mas somos obrigados a enxergá-los com os olhos de forasteiros letrados” (BURKE, 2010, p. 101). Se levarmos em consideração o fato de que boa parte das gravações se perdeu devido à má conservação e o clima desfavorável, estas palavras de Peter Burke parecem ainda mais acertadas.

Pesquisador e informante participam de um “jogo”. O primeiro pede ao segundo um objeto para o seu estudo: uma narrativa, esperando o máximo de espontaneidade. O segundo dá ao primeiro o que seu conhecimento de mundo lhe diz para dar: uma narrativa do seu cancionário pessoal, esforçando-se para parecer espontâneo, mesmo com a presença de uma pessoa oriunda do ambiente acadêmico – um “doutor” talvez pense o informante – munido de um aparato tecnológico.

Citando como exemplo a tradição oral dos talhadores esquimós, Edmund Carpenter diz que o contador fala como “muitos-para-muitos” e não como “pessoa-para-pessoa” (CARPENTER *apud* MCLUHAN, 1972, p. 103), por isso pode-se ouvir a obra de arte de qualquer direção igualmente bem, pois ela dirige-se a todos. Talvez essa seja a principal diferença entre a enunciação – produto da interação entre dois indivíduos socialmente organizados (BAKHTIN, 1999) – intermediada pelo gravador e a escutada pelo entrevistador.

Arrisco-me a dizer que o narrador acaba falando de “muitos-para-pessoa”, porque o entrevistador não pertence a nenhuma comunidade especificamente – ainda que viva em muitas comunidades: familiares, acadêmicas etc, mas nenhuma nos mesmos moldes daquela a qual se apresenta como visitante – e os pesquisadores que melhor conseguem se envolver com a comunidade e seus membros, de forma mais próxima, estarão cada vez mais próximos da relação “muitos-para-muitos” descrita por Carpenter.

A razão porque consideramos difícil compreender os mitos está justamente no fato deles não excluïrem qualquer faceta da experiência – como no caso da minha tia, que descrevi anteriormente – como fazem as culturas alfabetizadas. Todos os níveis de significação são simultâneos, talvez por isso seja tão difícil a alguns pesquisadores, que não compartilham dessas singularidades do cotidiano, entender a plenitude e a essência do que foi dito.

O valor da experiência é destacado por Walter Benjamin em seu renomado capítulo “O narrador”, em *Magia e técnica, arte e política*, no qual afirma que ela é a fonte a que recorreram todos os narradores (BENJAMIN, 1994 [1936], p. 198), daí a importância da escuta das narrativas, é a partir dessa experiência que elas se legitimam e se mantêm na contemporaneidade.

Portanto, entender como se deu isso em se tratando do Projeto IFNOPAP é entender o começo do processo de desenraizamento – processo inverso ao enraizamento descrito por Simone Weil (1946, p. 411) como “a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana” fruto da participação real ativa e natural na existência de uma coletividade– e afastamento que as narrativas sofreram até a produção de um objeto tecnológico como a gravação do *Compact Disc* em questão. Para tanto, analisarei o método de coleta utilizado e em quais pontos ele mais afasta a narrativa original do produto final ou se, em algum momento, tal método procura preservar o máximo possível do objeto de estudo.

Por isso deve haver, nesse jogo, uma troca entre entrevistador e entrevistado. Sem isso, não há como o pesquisador ter um olhar, do ponto de vista dos membros da comunidade, ao passo que a performance do narrador será, por conseguinte cada vez mais espontânea e

próxima do cotidiano quanto maior for o nível de envolvimento do entrevistador. O pesquisador deve vivenciar o dia a dia da comunidade se envolver ao ponto de ele mesmo se confundir com os demais. De preferência, ao ponto de ele mesmo se questionar sobre a sua própria identidade. A pesquisa de campo deve ser uma experiência indelével. Nessa altura o pesquisador já terá esquecido – nem que por alguns instantes – as palavras entrevista, entrevistador, e até mesmo a palavra pesquisador. Elas já serão substituídas por termos regionais tais como compadre, comadre, mano, maninho ou qualquer denominação comum que se use nas inúmeras comunidades existentes.

Se isso é possível, não posso afirmar com exatidão. Deste ponto de vista do qual observo só posso afirmar que o pesquisador pode e deve buscar essa forma de ver o mundo e o próprio trabalho acadêmico. Tal postura facilitará a convivência e permitirá que observe performances mais espontâneas.

Dado isto, passo a uma breve apresentação do IFNOPAP, abordando questões que vem desde o princípio do trabalho até a busca/encontro com o método.

IFNOPAP: do princípio ao método

O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense (IFNOPAP) começou a ser idealizado no ano de 1993, em meio à disciplina “Mito e Literatura” do Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal do Pará. Nos últimos dias da disciplina, a professora Zélia Amador de Deus, então coordenadora do Centro de Letras, inquiriu a professora Maria do Socorro Simões sobre a completa inexistência dos mitos amazônicos na disciplina em questão, em detrimento dos mitos gregos e latinos. Foi aí que aquela professora do Curso de Mestrado em Letras da UFPA se deu conta da incongruência que era uma amazônida nascida em Manaus e residente em Belém do Pará não ter ideia do que são os mitos e lendas da Região em que vive.

Àquela altura, o Secretário de Educação do município de Belém (PA) era o professor João de Jesus Paes Loureiro, que acabara de voltar do seu Doutorado em Cultura Amazônica na Université Paris-Sorbonne, sob o título *O espelho quebrado e o imaginário*, sob a orientação de Michel Maffesoli, e havia convidado o professor Gilbert Durand para uma conferência em Belém. Durante a palestra do professor em Filosofia e Sociologia da

Université de Grenoble, Durand se dizia impressionado com o fato de não haver nenhuma pesquisa na Amazônia brasileira tratando de imaginário amazônico.

Foi aí que a professora Socorro Simões juntou as duas deixas: mito e imaginário. E aproveitando a estrutura *multicampi* da UFPA nas principais mesorregiões forjou a frase “mapeando o que se conta no Pará”, com o intuito de fazer um levantamento do que haveria de mito e imaginário nas narrativas amazônicas.

Naquele mesmo ano, ela submeteu um projeto ao Centro de Letras da Universidade, que negou veementemente a proposta alegando que seria muito mais da área de Antropologia do que propriamente de Letras. Isso fez com que a professora repensasse sua estratégia. Foi aí que surgiu o IFNOPAP: o “I” de Imaginário (que a mesma não abriu mão); o “F” e o “N” de Formas Narrativas (que permitiria manter-se na área de Letras); o “O” de Oraís; o “P” de Populares; o “A” de Amazônia (Região estudada) e “P” de Paraense para delimitar a abrangência, para que não extrapolasse os limites do possível, levando em conta questões como recursos humanos e financeiros.

Em 1994, o Projeto foi aprovado, mas, ainda no segundo semestre de 1993, mesmo sem recursos públicos e ainda desacreditado pelo diretor de pesquisa, a professora Maria do Socorro Simões, que nessa época era coordenadora da Pós-Graduação em Letras, comprou, com recursos próprios, dez gravadores e cem fitas K7 na Zona Franca de Manaus, e conseguiu uma das salas de pesquisa do Curso de Mestrado. Assim, começaram as primeiras coletas de narrativas em Belém com a ajuda de voluntários das áreas de Letras e Informática.

Um ano depois, com base na intuição e pouco conhecimento metodológico sobre a coleta de narrativas, foi apresentado aquele mesmo diretor de pesquisa – que havia desacreditado antes – um protótipo do que seria o livro *Belém conta...* (1995b) e, uma semana depois, além do apoio do diretor, já se contava com três computadores novos para o desenvolvimento das atividades.

Em 1997, o Projeto contava com 37 bolsistas pelos oito *campi* avançados do interior do Pará (Belém, Santarém, Bragança, Altamira, Marabá, Abaetetuba, Castanhal e Soure) e a ajuda de uma grande quantidade de pesquisadores das áreas de Linguísticas e Estudos Literários desses lugares. Ainda naquele ano, realizou-se em Belém o primeiro encontro do grupo sobre “Narrativa oral e imaginário amazônico”. Em 1998 este já era o maior projeto integrado da Universidade Federal do Pará, agregando vinte e dois subprojetos em várias áreas, e nove livros lançados.

Em 1999, realizou-se o primeiro encontro embarcado, sob o título “Encontro, memória e comunidade: entre o rio e a floresta” quando o catamarã saiu de Belém e foi até a cidade de Santarém. A viagem de barco e o “lema”, “entre o rio e a floresta” viraram marcas registradas do Projeto, além da publicação, naquele mesmo ano, do objeto deste estudo: o *Caleidoscópio Amazônico*.

Atualmente, o Projeto possui um acervo com cerca de mais de 5 mil narrativas, com a participação de aproximadamente 2 mil informantes. Ao longo desses anos de trabalho, já participaram 130 estudantes que fizeram a recolha e produziram trabalhos acadêmicos a partir desse material. O IFNOPAP recebeu, nesses anos, cerca de 80 bolsas de Iniciação Científica (ICPIPES/ CNPq) e conta com 20 professores que estão diretamente envolvidos com a pesquisa.

Essas narrativas estão paulatinamente sendo disponibilizadas por mim no Portal de Poéticas Oraís que é coordenado pelo professor Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes (UEL) e desde 2012 (ainda que, no início, de forma experimental) disponibiliza narrativas orais, vídeos, notícias e trabalhos acadêmicos *on-line* pelo *site*: <<http://www.portaldepoeticasorais.com.br/>>.

O trabalho é lento tendo em vista que, em primeiro lugar, por tratar-se de um Portal, o conteúdo deve ser disponibilizado com certa regularidade (e não todo de uma vez) e, em segundo, porque as narrativas se encontram organizadas por fitas, o que faz com que haja um esforço de edição para separá-las em histórias e juntá-las às suas respectivas transcrições. Como algumas poucas ainda se encontram com pequenos problemas que comprometem a qualidade, faço o possível para melhorar o áudio usando recursos como o programa Audacity, específico para edição de áudios.

O Portal ajuda tanto aos pesquisadores – que precisam desse material para um possível objeto de estudo, ou simplesmente compará-lo ao seu –, como na divulgação do IFNOPAP pelo Brasil e porque não dizer, no mundo, graças a rede mundial de computadores. Hoje, com o desmembramento do IFNOPAP, surgiu o *Campus Flutuante* que redimensionou as pretensões do Projeto e inclui ainda mais áreas do conhecimento como a Geologia, a Biologia, a Biblioteconomia, dentre outros. O Projeto deu origem, até o presente momento, a 28 trabalhos de pós-graduação (entre teses e dissertações) e um sem-número de trabalhos de conclusão de curso e monografias (Anexo A)

Em uma amigável troca de *e-mails*, perguntei a professora Socorro qual a relação do Projeto com a Associação Nacional de Pós-graduação em Linguística e Literatura (ANPOLL)

e qual a importância do Grupo de Trabalho (GT) de Literatura Oral para o processo de legitimação do IFNOPAP e eis que a resposta transcrevo tal qual me foi dada:

A relação IFNOPAP/ANPOLL deu-se da seguinte maneira: quando iniciei o Projeto, por acaso, estava como Coordenadora da Pós de Letras, na UFPA. Numa visita do nosso representante de área, da CAPES, Dr. Marchuschi, fui convidada para ir à ANPOLL, para discussões relativas à Pós, e durante uma reunião alguém (Dr. Bráulio do Nascimento) perguntou quem era Maria do Socorro, que fazia pesquisa com oralidade no Pará. Identifiquei-me, daí me convidaram para participar das reuniões do GT, o que fiz com prazer e passei a ter uma convivência interessante com os membros do GT. Em 1995, fizemos uma reunião intermediária do GT, em Belém, que foi um sucesso, com participação dos nossos ícones de oralidade: Jerusa, Bráulio do Nascimento, Roberto Benjamin, Doralice Alcoforado... enfim... gente que não acabava mais. Dois anos depois fui eleita coordenadora do GT. Sem dúvida, que essa anual convivência com membros do GT, favoreceu, em muito, o nosso IFNOPAP, não apenas com a participação nos eventos, mas em cursos que promovemos na UFPA, em bancas de Defesa do Mestrado e até de Doutorado; por exemplo, fiz parte da Banca de Doutorado de Megan Duque Parry Estrada, orientanda de Marchuschi, na UFPE. Muitos artigos foram publicados, nas edições anuais dos nossos eventos, por membros do GT. (SIMÕES, 2014, SN).

Não há dúvidas que o GT de Literatura Oral foi importante para o processo de legitimação do IFNOPAP. A participação de membros da ANPOLL, que até hoje contribuem direta ou indiretamente, seja fazendo parte da comissão editorial ou marcando presença nos eventos e bancas relacionadas ao Projeto, enriquece cada vez mais não só os encontros anuais, mas a formação acadêmica dos seus membros.

O método

Saindo da contextualização histórica, analisarei os métodos utilizados pelo IFNOPAP com base, em especial, mas não exclusivamente, no documento fornecido pela coordenação do Projeto: *Achegas para técnica e ética da coleta* (1994). O documento é dividido em três partes: “a propósito do entrevistador”, “a propósito do informante” e “a propósito da gravação”. O último item divide-se em “antes”, “durante” e “depois” da entrevista.

Em *Na captura da voz* (2004), Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz acusam quatro momentos na história das edições do conto oral popular no Brasil: o dos pioneiros, que

conviveram com as primeiras máquinas impressoras no país entre os anos de 1881 e 1920, os quais priorizavam muito mais a coleta do que a reflexão analítica; a dos folcloristas, em grande parte por iniciativa e recursos próprios; os antropólogos já vinculados às instituições superiores nos primeiros anos da Universidade brasileira que primavam pelo rigor metodológico, dando ênfase ao registro de informações sobre o contador e na fidelidade ao dialeto da narração, graças aos equipamentos de gravação já desenvolvidos o suficiente naquela época; e os pesquisadores universitários ligados aos programas de Pós-Graduação nas áreas de Ciências Humanas e Letras, em especial a partir das décadas de 1970 e 1980, que voltam sua atenção para cena performática graças ao desenvolvimento das teorias da enunciação e do videofilme. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 123).

É interessante notar que as autoras fazem essa divisão histórica levando em consideração não apenas a questão do método, – seja uma coletânea impressa (ou digital) ou um estudo crítico sobre as narrativas coletadas – mas mediação também como ponto preponderante no processo.

Neste aspecto, os estudos das fontes primárias e dos seus métodos de coleta, em conjunto com análise da importância do processo de mediação, me ajudam a entender melhor não apenas o produto final, que no caso de *Caleidoscópio* é um dispositivo eletrônico, mas dá-me aporte teórico para entender o início do processo que desembocará no *CD-ROM*.

O que primeiro chamou atenção nesta espécie de “pequeno manual” elaborado pelo IFNOPAP foi o nome dado a ele: “achegas”, que segundo Vilhena era um termo muito usado pelos folcloristas para publicações curtas – de cerca de três laudas datilografadas – e indicava “que o autor pretendia apresentar hipóteses gerais sobre um problema, aproximar-se ligeiramente de um assunto, ou somente acrescentar algumas informações a um debate” (VILHENA, 1997, p. 177). O termo, outrora utilizado para aqueles pequenos artigos, foi bem empregado para esse documento – também em três laudas – que trata de maneira geral de algumas (poucas) regras para a coleta de narrativas.

Segundo a professora Maria do Socorro Simões, em entrevista concedida para mim no dia 06 de janeiro de 2014, as achegas foram feitas em partes com base na intuição dos professores que participavam do projeto, e em partes com métodos científicos orientados pelo professor Cristophe Golder que, na época, acabara de defender a sua tese de doutorado em semiótica pela Université de Franche-Comté, cujo tema versava sobre o bumba-meu-boi do Maranhão.

Assim, faz-se necessário discorrer um pouco mais sobre o entrevistador.

A propósito do entrevistador

A primeira orientação dada nessa primeira parte das achegas é: “a pesquisa de campo consistirá, em princípio, na coleta de narrativas tal como nos forem repassadas, espontaneamente” (ACHEGAS [...], 1994, p.1). Todavia o documento em questão fora produzido em uma fase do projeto posterior ao que descrevemos anteriormente, quando se utilizavam recursos próprios para a coleta.

Portanto, é comum encontrar em fitas e transcrições, registros de interrupções dos entrevistadores ou ainda, observações feitas pelos transcritores que afirmam que a narrativa não pode ser completada como no trecho que se segue:

Essa história é apenas uma parte de uma longa e fascinante narrativa que se perdeu devido ao ensaio solicitado pela informante, a qual temia uma má performance, por isso nos proibiu de gravá-la. O cansaço também colaborou, pois a mesma já havia contado outras narrativas, sempre seguidas de um ensaio. A incipiência desta pesquisadora fez com que a narrativa fosse contada de forma fragmentada. A tentativa de recompor o quadro da narrativa anterior é refletida nas várias intervenções feitas. (PORTAL DE POÉTICAS ORAIS, 2013, SN)

Esta citação era uma nota de rodapé que retirei da narrativa *O tejo do jacaré*, publicada, por mim, no Portal de Poéticas Oraís. Ela mostra uma declarada incipiência da pesquisadora que permitiu um “ensaio” por parte da informante – o que, provavelmente, tirou boa parte da espontaneidade da narrativa – e uma “contação” fragmentada que a pesquisadora tentou recuperar através de intervenções.

A mediação dessas pequenas incipiências é importante para o redimensionamento das análises, não apenas as minhas, mas as de pesquisadores anteriores ou posteriores a mim. A mídia escrita, mesmo com as suas limitações, pode fornecer um quadro do ponto de vista da pesquisadora/entrevistadora/transcritora, como no caso de determinados aspectos que ficaram de fora do áudio, a exemplo da nota feita por Verusa Mourão, pesquisadora do IFNOPAP. Essa mediação de acontecimentos registrados pelo escrito corrobora, no meu caso, a tese inicial de que entre o Etnotexto e a intervenção puramente acadêmica há, em casos como esse, o começo de um processo de desenraizamento e silenciamento.

No entanto, é importante reiterar que esse processo só ocorrerá nesta fase se o pesquisador insistir em ter uma postura distante em relação ao entrevistado. Nesse sentido, o

gravador deixa de ser um aliado tirando a atenção daquele que conta e o transportando para outra ambientação que não é a do seu cotidiano.

Se a pesquisadora tivesse confiado menos no gravador e mais na sua própria memória, a recomposição do quadro da narrativa em questão talvez fosse mais bem sucedida. Confiando demasiadamente no equipamento, o registro acabou se perdendo e, com isso, o que serviria para um registro fiel acabou atrapalhando a pesquisadora.

A orientação seguinte diz que “a espontaneidade estabelecer-se-á a partir das atitudes do próprio pesquisador” e é complementada pelas seguintes:

- o entrevistador deve ser: discreto, habilidoso, elegante, atento. Evitar ser importuno. Deixar o informante à vontade. Evitar que o informante se desvie dos propósitos da pesquisa;
- o entrevistador é, tão-somente, o coletor das narrativas, do que se conclui que deve falar o mínimo e ouvir (gravar) o máximo. (ACHEGAS [...], 1994, p. 1)

Nessas orientações, pode-se perceber a preocupação da equipe organizadora em preservar a espontaneidade a partir da postura do próprio entrevistador, mas sem se aprofundar ou dar exemplos de como proceder em casos que possam ser recorrentes. Como essas instruções foram dadas pela equipe da capital em visita às localidades no decorrer de uma espécie de minicurso, é possível que essas e muitas outras dúvidas tenham sido sanadas. Abaixo desses itens referentes ao entrevistador, podemos ver a seguinte observação: “este não é um documento acabado. Há orientações básicas indispensáveis e há orientações que podem, eventualmente, ser adaptadas às circunstâncias” (ACHEGAS [...], *Loc. cit.*).

Essa advertência dá aos pesquisadores de campo uma liberdade muito grande para trabalharem da maneira que melhor lhes convier, o que demonstra a preocupação do projeto em não deixar os voluntários presos a uma única forma de fazer. Se cada enunciação é única, cada recepção também é única e não pode estar presa a uma maneira ou a uma postura única de receber o texto.

Todavia, levando em consideração somente o que está escrito na citação acima: “o entrevistador é, tão somente, o coletor” não há como o pesquisador não se colocar numa redoma de vidro acadêmica e se isolar das pessoas com as quais está tentando conviver.

O penúltimo item trata do trabalho em grupo (dois ou três membros). Neste caso, a preocupação estava no caso de o pesquisador ser de outra localidade (como a capital, por exemplo) e não conhecer as pessoas e lugares por onde passaria. Segundo a coordenadora do

Projeto, essa orientação foi cumprida por raríssimos pesquisadores tendo em vista que carecia de coletores que, na maioria das vezes, eram da localidade ou conheciam as regiões onde trabalharam.

Em todo caso, a situação deverá levar a conversa a sós, como no caso de idosos que vivem sós e donas de casa recatadas que preferam discrição dos seus lares. Mas, em muitos casos, a presença de outras pessoas é imprescindível para alguns contadores de histórias. É o que afirma Frederico Fernandes em *Entre histórias e tererés*: “O auditório também é parte importante durante uma performance. A título de exemplo, são comuns rituais entre os indígenas para contar mitos, lendas e sonhos” (2002, p. 27). Mais adiante o autor transporta a discussão para o universo do pantaneiro dizendo que o contar histórias não é atribuição de apenas uma pessoa; nesse momento, articula-se uma circunstância na qual o público e o narrador compartilham de um mesmo mundo, operam códigos comuns, fazem leituras e podem revezar na impostação da voz com o objetivo de convencer (FERNANDES, 2002, p. 28).

Em sua tese de doutorado, o autor afirma que sua experiência em campo mostrou que o narrador oral, em geral, pede a presença de alguém (amigo ou familiar) para escutá-lo, o que às vezes é como uma condição para começar a entrevista.

Retornando às achegas, o último e enigmático aviso, “deixar a emoção na UFPA”, se refere ao envolvimento do entrevistador com o que é contado pelo informante. O entrevistador não poderia ser indiferente ao que se conta, mas também não poderia se envolver a ponto de prejudicar a espontaneidade do que se estava contando.

Essa observação lembra as de Renato Almeida (1965) que, através do seu *Manual de coleta folclórica*, esclarece que se deve rir – quando o que se conta tiver essa intenção – e evitá-lo quando não for o momento; deve-se apertar as mãos ou abraçar quando a ocasião lhe permitir um ou outro; aceitar tudo o que lhe oferecerem ou inventar uma desculpa convincente para não aceitá-lo; conhecer bem o povo e saber como levá-lo; ter um contato prévio com o mesmo, em especial com o do campo e não se apresentar com ares de superioridade.

Para o autor acima, deve-se evitar qualquer “saliência”, além de que se deve cuidar do modo de trajar, “sendo o mais modesto possível”, dispensando jóias e maquiagem excessiva para não tirar a atenção do entrevistado. Por fim, deve-se aceitar tudo o que se diz como normal sem se escandalizar, censurar ou tentar ensinar (ALMEIDA, 1965, p. 26).

Ainda que este autor pregue um contato prévio com o narrador oral, Frederico Fernandes alerta para o risco dessa abordagem “cimentar uma linha divisória entre o popular e o acadêmico”, e vai além afirmando que numa pesquisa como essa “qualquer tentativa de afastamento interfere nos resultados” (FERNANDES, 2003, p. 33). Fernandes finaliza seu raciocínio afirmando ter se sentido parte do objeto por interagir com a narrativa.

Alguns estudiosos mais distantes no tempo como Maynarde de Araújo já pensavam, de certa forma, sob essa perspectiva. Esse autor dizia, dentre outras coisas que, o que garante o sucesso de uma entrevista é a abordagem do coletor que, se bem feita e bem sucedida, “provocará confissões, ‘destravará a língua’ e uma verdadeira torrente de informações jorrará pela palavra” (ARAÚJO, 1964, p. 413-414).

Esses encontros deveriam ser permeados pela amizade, o companheirismo, o amor, o respeito, a afinidade, para que haja identificação com o outro e conseqüentemente confiança o suficiente para que a conversa flua. A opinião de Maynard de Araújo destoa da dos outros folcloristas que pregam o distanciamento do entrevistado com vistas a uma análise mais metódica (e fria) em relação ao objeto de estudo.

Mário Cezar Leite (2003, p. 25) em *Águas Encantadas do Chacororé: natureza, cultura, paisagens e mitos do Pantanal* afirma que durante a pesquisa de campo, buscou o envolvimento com os narradores “evitando criar para eles a representação, e ideia, de que os estivesse olhando como meros objetos de pesquisa no papel ‘rigoroso’ de pesquisador e seus entrevistados, com perguntas rigidamente delimitadas”.

Segundo o autor esse distanciamento acarretaria o silenciamento dos aspectos mais prosaicos das relações próximas. O estudioso descreve que, para evitar isso, houve um período relativamente longo de construção dessa proximidade que possibilitou o afloramento de assuntos relacionados à “vivência, alegrias, tristezas e experiências” (LEITE, 2003, p. 25).

As experiências recentes de Frederico Fernandes e Mario Cesar Leite demonstram o quanto é importante o contato prévio com a comunidade e o estabelecimento de uma relação de cumplicidade para que as situações do cotidiano façam surgir espontaneamente as narrativas sem a pressão do acadêmico tentando registrar o popular em mídia.

Tendo em vista este pequeno panorama acerca do entrevistador, vejamos o informante.

A propósito do informante

A primeira orientação deste item afirma que se deve começar a coleta através dos conhecidos e com autoridades (prefeitos, religiosos, médicos, professores), colher informações e passar, a partir daí, a entrevistar os demais membros da comunidade.

As professoras Maria Inês Almeida e Sônia Queiroz (2004), chamam a atenção para outros aspectos relativos à escolha do informante: o interesse dos pesquisadores. De acordo com elas, as pesquisas interessadas nos contos orais são diferentes das dos linguistas, interessados em registrar os fenômenos fonéticos, que quase sempre descartam os idosos em função de recorrentes problemas de dicção. Já os estudiosos da literatura, interessados na naturalidade das performances, costumam dar preferência a eles.

No segundo item das achegas, temos: “não limitar a figura do informante: faixa etária; origem geográfica; classe social; profissão; religião”. Em relação à origem geográfica, a professora Socorro Simões afirma em entrevista que a única restrição estaria em que a pessoa deveria viver no Pará há pelo menos dois anos.

Mas, pergunto-me: qual o tempo necessário para alguém criar vínculos com um determinado local ou região? Isso depende da relação que o indivíduo tem com o seu próprio lugar de origem. Por exemplo, vivi quatro anos em Londrina (PR) e, mesmo amando a cidade e respeitando as suas idiossincrasias, não me sinto paranaense e me arrisco a dizer que nunca deixarei de ser um paraense. Ainda que viva o resto da minha existência no Paraná, sempre serei um paraense que vive no sul do país, o que não inviabilizaria uma entrevista comigo na posição de um narrador oral.

Essa oscilação entre as identidades de origem e destino às vezes leva o migrante a falar com espontaneidade a partir de vários lugares, passando de um discurso a outro ou descentrando-se da sua história e desempenhando vários papéis incompatíveis e contraditórios sem com isso ser dialético. Nesse sentido, o cá e o lá, o ontem e o hoje reforçam a atitude enunciativa e podem tramar narrativas bifrontes. (CORNEJO POLAR, 1996, p. 841 *apud* CANCLINI, 2015, p. 26).

Pensando nisso, é quase impossível não lembrar mais uma vez de Walter Benjamin (1994 [1936], p. 198) quando afirma que existem dois grupos de narradores “que se interpenetram de múltiplas maneiras” : o viajante e o residente, cada um deles “alimenta” o

outro. Tanto o viajante que carrega consigo o imaginário de onde provém e de lugares por onde passou deixa a sua marca no imaginário local, quanto o narrador residente empresta um pouco do que conhece ao viajante para a formação do seu cancionero. Nesse aspecto, viajante e residente, são as duas faces de uma mesma moeda, suas histórias de vida e suas narrativas se complementam mutuamente e cooperam uma com a outra na formação do cancionero de um e de outro.

Esse tipo de mídia oral que são as narrativas, como visto anteriormente, se faz a partir dessas múltiplas incidências e cada narrador decide, dentro de seu horizonte de expectativas o que deseja passar adiante e, independente da origem e do tempo de convivência, isso não significaria, necessariamente, que o que foi contado vá parar no cancionero de um ou de outro contador/ouvinte.

Assim, se o objetivo era “mapear o que se conta *no* Pará” (grifo meu), o narrador que esteja “no” Pará por menor que seja sua estadia, sendo um narrador, já interfere na “paisagem oral” – “a polifonia presente nos relatos e que podem vir de muitas fontes” (FERNANDES, 2007, p.77) - deixando sua marca indelével no que circula ou irá circular nas rodas de amigos ou na casas de famílias de onde tentamos escutar o que se diz. Afinal, a polifonia é um grande indicador dessas narrativas, é uma afinidade estabelecida entre diversos partícipes sociais e que emana da extensão do signo ideológico, que deflagra diferentes arranjos em choque tais como união, complemento, oposição (BAKHTIN, 1999).

No final deste item, há um conjunto de observações referentes às solicitações dos informantes

- Pagamento: deixar claro que se trata de estudo e não de atividades com fins lucrativos. Se o informante quiser objetos em troca das informações, o pesquisador tentará resolver a questão da maneira mais adequada.
- Sugestões sentimentais: agir com recato, discrição e evitar constrangimentos.
- Procurar atender o informante se se tratar de troca de informações. (ACHEGAS [...], 1994, p. 3).

As observações acima resumem boa parte do que foi dito nesse item. Na questão do pagamento, se por um lado não se diz exatamente o que fazer no caso da insistência do pagamento, por outro deixa o entrevistador à vontade para resolver a questão da maneira mais conveniente. Em relação às sugestões de caráter sentimental, a orientação reitera o que foi

dito a propósito de “deixar as emoções na UFPA”. Por fim, as trocas de informações não só são aceitas como são recomendadas.

Essas trocas de informações são importantes tanto para a pessoa que conta – que terá mais confiança no pesquisador e contará com mais desenvoltura as suas histórias – como para o pesquisador que poderá entender um pouco melhor o cotidiano da comunidade. Ou seja, para que a mídia oral se aproxime da plenitude Etnotextual é preciso que o pesquisador misture-se ao seu objeto de pesquisa, esquecendo inclusive a palavra objeto – que por si só já carrega um ranço acadêmico de distanciamento -, assim será possível esvanecer um pouco os olhos de forasteiro letrado.

Com isso, a posição de ouvinte participante da situação e produtor de sentidos se consolida ao ponto desta experiência midiática envolver de tal forma que não se possa mais sair e, no meio dessa experiência única, já será ruidoso voltar aos apontamentos de pesquisa.

É preciso dar conta, então, da gravação.

A propósito da gravação

O que foi gravado é o momento posterior à performance. Ela se desprende da fase anterior já no instante performático, quando o relato do contador chega ao fim, e é registrado seja em fita *k7* de áudio e/ou vídeo, seja em qualquer mídia que vá ser levada a um ambiente acadêmico onde será estudada ou transcrita.

A transmissão em mídia implica na subscrição em arquivos sonoros, deixando o texto liberto das amarras do tempo. No momento da performance, a poesia oral a canção existem concomitantemente no presente e virtualmente num futuro dependente da existência material do disco ou da fita. Ao fim da performance, o poema/canção ganha mais uma dimensão que é o passado. (ZUMTHOR, 2010, p. 6)

Existe um momento (presente) no qual a narração acontece – tal qual o momento da encenação teatral. Quando esse momento é gravado em mídia, ele passa a ter um passado arraigado e dependente da existência material do instrumento de armazenamento. Com isso, o oral ganha uma das qualidades do escrito que é a sua permanência no tempo (ZUMTHOR, 2005, p. 127).

O registro em fita elimina a performance corporal do narrador oral no processo. Se, por um lado, fica-se com um registro oral cristalizado em meio magnético, por outro, a mídia

em questão não dá conta de registrar os gestos e as expressões faciais nem de quem conta nem de quem escuta – e que são também elementos importantes na constituição do momento de contação. Esse é o momento em que um aparelho que é “cego” e “surdo” toma o lugar do performer. É certo que o ouvinte o relaciona a um ser humano existente em alguma parte, mas sem outros aportes além da voz não há convite a participar, a pessoa que escuta recria na imaginação esses elementos ausentes da performance. (ZUMTHOR, 2010, p.268)

Nas *Achegas* (1994), a gravação é um item que se divide em “Antes”, “Durante” e “Depois” e que se refere a questões meramente técnicas. No “antes”, têm-se orientações que tratam sobre reunir o material necessário (caneta, papel, gravador, pilhas, fitas, máquina fotográfica, filmes), examinar e testar as fitas e o gravador, além de assinalar a referência na fita que se fosse utilizar. Ainda que pareçam detalhes meramente técnicos eles são importantes para o processo de mediação da oralidade. Saber o momento certo de ligar o gravador é – na visão de um leigo como eu – quase uma arte da camuflagem. Estar pronto para gravar a qualquer momento evita que performances orais não sejam midiaticizadas. Todavia, o excesso de instrumentos também pode causar intimidação. O pesquisador deve estar com o mínimo possível deles e fazer anotações do que a sua memória registrou como importante posteriormente.

Observo três premissas neste processo: a) o pesquisador é participante e produtor de sentido na performance; b) a memória coletiva se organiza de maneira a selecionar o que lhe for conveniente; c) o pesquisador procura ver e entender tudo do ponto de vista do informante. Ora, se o pesquisador procura ouvir do ponto de vista da comunidade é importante que ele participe enquanto ouvinte e produtor de sentido, para que obtenha o mínimo de êxito. Sua memória também deve se incluir e funcionar como a da comunidade. Seus apontamentos posteriores devem estar permeados do que a sua memória seletiva e inconsciente registrarem. Assim, o pesquisador poderá estar mais próximo do que imagina dos olhos e ouvidos que quer tanto ter como seus.

A referência às máquinas fotográficas tinha como pressuposto, segundo Socorro Simões, que as mesmas não atrapalhassem a performance, para isso os fotógrafos teriam que trabalhar da forma mais discreta possível. As câmeras de vídeos não chegaram a ser usadas devido à falta de recursos. Entretanto, não sei até que ponto o uso dessas mídias é salutar no registro da contação.

Elas são importantes, obviamente, para que os registros se tornem mais fiéis ao momento de enunciação, disso não tenho dúvidas. Mas esses equipamentos normalmente são

grandes e pesados, ocupam um espaço visual considerável, algumas vezes são desajeitados e as pessoas que os manipulam – ainda que possuam alguma espécie de técnica de apagar a própria presença em meio às pessoas – fazem ainda menos parte da comunidade que o pesquisador que procura conviver antes de fazer o seu trabalho ou o faz convivendo antes com as pessoas.

É importante ressaltar que essas pessoas conseguem apagar a sua presença porque nossa cultura urbana está acostumada a ignorar determinados atores do cotidiano como faxineiros, garçons, copeiros, mendigos... O programa Fantástico da Rede Globo de televisão promoveu um experimento, certa vez, em que colocou famosos atores do seu quadro em situações similares e os mesmos não foram reconhecidos. Infelizmente, não encontrei referência ao programa nem nos *sites* de busca nem nos *sites* de vídeos.

Além disso, falta aos meios de registro em vídeo uma certa “tutilidade”, ou seja, o contato virtual que existe quando há a presença fisiológica real ao ponto de, por conta disso, não ser uma performance efetivamente teatral (ZUMTHOR, 2005, p. 70).

Sou a favor de, no caso de o pesquisador desejar usar algum equipamento de gravação, que use celulares e *smartphones* para esse trabalho, hoje em dia. Ainda que os puristas da mídia em imagem e som não concordem, esses equipamentos são pequenos, simples (para quem os usa com frequência) e não causam tanto estranhamento nos dias de hoje. As qualidades de sons e imagens são muito melhores do que já foram e o único incômodo seria o registro amador, o que é um preço a se pagar por um pouco mais de espontaneidade.

No subitem “Durante”, exige-se do entrevistador que grave na fita inicialmente os dados pessoais do informante, o local, a data e hora da gravação, além de verificar se o microfone está bem posicionado em relação a ele, controlar o avanço da fita e virá-la em momento de interrupção demorada para que a mesma não o interrompa enquanto narra.

A orientação acima deixa clara não somente a preocupação com a qualidade do registro, mas sua localização no acervo. Em meio a uma cultura cada vez mais mediada, esta preocupação torna-se cada vez mais relevante. Os registros tendem a ser cada vez maiores e diversificados e, naquele tempo, ainda que com fitas *K7* essa já era uma preocupação pertinente.

A última orientação deste subitem avisa que não se deve interromper a gravação mesmo durante conversas paralelas, afinal, a performance oral não pode ser interrompida pelo pesquisador. Esta é uma observação interessante, tendo em vista que tudo o mais que acontece durante aquele momento ajuda a entender melhor o contexto de enunciação. Redes

balançando, crianças brincando, televisor ligado, são elementos importantes para a imersão no momento de contação mediada por áudio, ainda que seja de uma maneira mecânica, desencarnada e distante.

Nesse subitem também há algumas observações sobre “anotar em folha de papel informações que julgar interessantes e/ou perguntas para esclarecimentos posteriores, sem nunca interromper a gravação para fazer isso e só falar se for inquirido pelo informante” (ACHEGAS [...], 1994, p. 3). Isso faz-me lembrar das observações sobre o uso de apontamentos de Renato Almeida (1965), que afirmava que isso deveria ser feito com o uso de fichas e com o auxílio do caderno de anotações – o mais importante segundo o autor.

Pode-se observar que tal orientação, em alguns casos, foi cumprida quando observamos a nota de rodapé da narrativa *O tejo*, história contada por Dona Francisca Paulina Cardoso e publicada no livro *Belém conta...* (1995b):

[1] A digressão feita a partir deste ponto, foi devido à confusão com os nomes das personagens. A informante acabou repassando para seus ouvintes (a entrevistadora, alguns vizinhos e familiares) a responsabilidade de esclarecer a questão.

(...)

[3]Nos dois parágrafos a seguir, a informante diminui o tom da voz para mostrar que a personagem estava falando consigo mesma.

[4]Instrumento construído com galhos de árvore, é utilizado por caçadores para transportar caça.

[5]A informante reproduziu a fala da personagem, dizendo [móio].

[6]A informante bate com a mão fechada, na mesa, para confirmar sua colocação.

[7]“Tejo” segundo a informante é o que se dá a lagartos. Também chamado de “Teju”.

[8][Viu...!], [fil...!]: onomatopéias que denotam movimento veloz. São seguidas por gesto: a informante levanta o braço direito e o mergulha no ar. (PORTAL DE POÉTICAS ORAIS, 2013, SN)

Observo que a pesquisadora Veruza Mourão, responsável pela gravação e transcrição desta narrativa faz referência à maneira como a senhora conta, os recursos que ela utiliza e a ajuda ou interrupção que a mesma teve durante a “contação”. Isso comprova que nenhuma mídia é melhor que a outra. Como visto, se a gravação em áudio apaga a performance corporal, a mídia escrita pode retomá-la de alguma forma.

As orientações para o momento após a gravação resumem-se em “reformular as questões que ficaram pendentes durante a narrativa” com vistas, dentre outras coisas, a fazer o glossário e/ou as notas explicativas com a recomendação de “proteger a fita imediatamente após a gravação total (narrativas, perguntas e respostas posteriores)” (ACHEGAS [...], 1994, p.3).

Renato Almeida já tratava disso em seu tempo. Aconselhava a não interromper uma descrição, deveria-se tomar nota e perguntar depois, tomando o cuidado de não dizer que não entendeu algo e sim dizendo que achou interessante, assim, fazendo o interlocutor não perceber que não foi claro. É importante esclarecer, as observações deste autor foram feitas em um período em que o uso das tecnologias de gravação não era corrente, por isso, muitas das observações em seu manual tem a ver com o uso de caneta e papel, mesmo o autor preconizando a possibilidade do uso de gravadores, fotografias e câmeras de vídeos. Há ainda a indicação de nunca fazer acareações do tipo: “a mim contaram diferente a mesma história” (ALMEIDA, 1965, p. 28).

Sobre a não interrupção durante uma descrição, tal atitude é bastante relativa, por isso não pode ser categorizada. As interrupções podem ser necessárias e contribuir para a formação do arquétipo que é “toda a virtualidade preexistente a produção textual” (ZUMTHOR, 1993, p. 145). O entrevistado e/ou qualquer outra pessoa que esteja no papel de interlocutor no momento da enunciação gravada podem contribuir para o andamento e/ou desfecho da narrativa.

O gravador representa um marco importante para os estudos nas mais diversas áreas do conhecimento, mas não apenas isso: segundo Almeida e Queiroz (2004, p. 135), esse e outros instrumentos proporcionaram uma nova forma de interação entre oralidade e escrita. De acordo com elas o gravador é mencionado pela primeira vez como instrumento na coleta de narrativas orais na década de setenta. Na década de oitenta o uso já era generalizado e as filmagens e fotografias somente no final do século XX.

No entanto, a passagem de um modo a outro de recepção representa uma mudança cultural considerável, já que “a poesia oral, teatralizada, engaja o ouvinte por inteiro na performance” já “a poesia oral midiaticizada, deixa insensível alguma parte dela” (2010, p. 272) e retira dessa boa parte da sua sensualidade (ZUMTHOR, 2005, p. 70).

A narrativa oral, antes de ser midiaticizada está num presente, mas esse tempo é representado também pelo próprio ritmo de vida da comunidade. Não é à toa que Hindow Packard chama atenção para o que pensavam Beidelman, Leach e Lévi-Strauss, que as

tradições orais refletem muito mais valores do presente que qualquer tipo de curiosidade sobre o passado (PACKARD *apud* ONG, 1998, p. 60).

Esse é mais um ponto preponderante no desenraizamento. Ao contar uma história do seu repertório a uma pessoa que não faz parte da comunidade em que vive, a narrativa começa seu processo de desenraizamento – claro que esta é uma verdade ainda maior para o pesquisador que insiste no distanciamento em relação à fonte. Na gravação há outro processo: o de fossilização, tendo em vista que a mesma permanecerá estática e presa aqueles momentos da gravação ou de anotação.

Todavia, a voz modificada pela mídia não deixa de ser, por conta disso, uma voz, e não difere da antiga senão por algumas de suas modalidades. Então o traço comum nessas vozes midiáticas é que não há respostas. Elas são despersonalizadas devido a sua reiterabilidade que lhes confere uma vocação comunitária em termos de cultura de massa concebida a partir de uma tradição erudita escrita e elitista, assegurada pela indústria e difundida pelo comércio que acabam por limitar a espontaneidade da voz. A socialidade é aos poucos substituída pela hipersocialidade das redes de telecomunicações. Essa mobilidade espacial e temporal da mensagem aumenta a distância entre a produção e o consumo. (ZUMTHOR, 2010, p. 27)

Como havia afirmado no início do capítulo, os momentos de interação no seio da comunidade são diferentes das gravações: no fim da gravação a narrativa desloca-se para um passado e com ela todo o seu potencial de personalização. Ela torna-se um produto pertencente às massas, ainda que possível graças à cultura erudita, mas, mais do que isso, torna-se um produto comercializável que passa por um processo industrial que a deixa “endurecida” dentro desses limites.

Um contraponto é o que pensa Hans Magnus Enzensberger (2003), para quem uma nova mídia não é orientada para a contemplação ou para a tradição, mas sim para a ação, para o presente. Sua atitude para com o tempo é completamente oposta àquela da cultura burguesa, que era possessiva e voltada para a eternidade. Por isso não se deve olhar para ela como uma mera forma de consumo. Ele representa uma forma de produção socializada que necessita de um reforço artificial de medidas econômicas e administrativas, como o esforço dos membros da equipe do projeto em divulgar o *CD-ROM* pelas cidades do interior do Pará e a própria iniciativa do prefeito de Óbidos (PA) em comprar 1 mil exemplares para distribuir nas escolas municipais.

A partir de tudo isso, é necessário refletir acerca da transcrição.

A propósito da transcrição

Se a entrevista – quando feita com distanciamento - por si só já tira a poesia oral do seu ambiente e a gravação, além de distanciá-la das suas raízes, “fossiliza-a” em uma performance única que pode se repetir rigorosamente da mesma forma toda vez que alguém apertar o *play*, a transcrição, por sua vez, transporta essa narrativa para um sistema de signos distinto.

Por isso, a decisão da equipe de pesquisadores de como fazer é importante. Os pesquisadores do projeto decidiram respeitar o modo de falar do contador, tentando adequá-lo à transcrição, recriando em texto escrito os momentos de oscilação e pausa, por exemplo, usando reticências nesse caso ou colchetes quando não é possível para o pesquisador entender o que foi dito. Apesar disso, a transcrição deixa passar muitas das características do perfil linguístico da comunidade.

Quando a mídia é escrita, ela retoma, numa outra perspectiva, alguns elementos da performance corporal – claro, desde que isso tenha chamado a atenção do pesquisador. Gestos podem ser registrados em notas de rodapé – que também servem de glossário para os termos mais específicos da região – bem como explicações, do ponto de vista do pesquisador, acerca dos sons e gestos e o que eles significam. Por outro lado, a performance do ouvinte (ou dos ouvintes) não é registrada, deixando passar uma parte da construção do todo performático.

A reformulação da mídia numa outra, em um sistema de signos distinto exclui o elemento sonoro e retoma, dentro dos seus limites, o gestual. Mas nem todos os elementos da oralidade são totalmente excluídos. No exemplo visto no item anterior, a pesquisadora registra as onomatopéias que denotam movimento veloz e que são seguidas por gesto: “a informante levanta o braço direito e o mergulha no ar”, o que configura uma retomada ou reforma do oral no escrito. A remodelação em formato distinto do anterior, a maneira como se relaciona dialeticamente com outras linguagens – como no caso das transcrições – inclui um movimento na direção contrária. A mídia anterior se adapta também e, em se tratando de uma oralidade secundária, ela também se atualiza conforme o surgimento das novas mídias.

Numa oralidade primária, a retroalimentação se dá (ou se dava) do oral para o oral, de mídia a mídia, como “mediação da mediação” – termo que tomo emprestado de Bolter e Grusin (2000) –, as fontes orais são reabastecidas por outras fontes orais. Já na oralidade secundária, por definição, há uma impregnação de outras mídias que a mantém atualizada.

Assim foi com a cultura escrita, o rádio, a televisão e agora a era digital, a rede mundial de computadores e as redes sociais.

Não há qualquer referência ao processo de transcrição das narrativas nas *Achegas*, mas em entrevista concedida no dia 24 de julho 2012, a professora Socorro Simões afirma que o critério de transcrição não levou em consideração os fatores fonéticos porque o objetivo do Projeto era outro que não necessariamente o linguístico. Então, a transcrição foi feita a maneira de um ditado escolar, respeitando a gramática da língua portuguesa, sendo que, ao final da entrevista, as palavras que o entrevistador não compreendesse seriam perguntadas ao entrevistado para a formação do glossário.

Os signos já não são mais orais ou gestuais. Agora, eles, ainda que tentem a viva força respeitar o ritmo – através de vírgulas, travessões, pontos etc – e o modo de falar, devem respeitar, antes de tudo, uma convenção, que é a da língua e a da gramática. Tal mudança faz com que a narrativa perca grande parte de sua faceta oral – graças às regras institucionalizadas da língua escrita.

Quando as palavras são escritas passam a fazer parte do mundo visual, tornando-se coisas estáticas e perdem assim o dinamismo que é característico da audição da palavra falada. Com isso, perdem muito do elemento pessoal (entretons emotivos) na medida em que a palavra ouvida se dirige mais comumente a nós próprios, enquanto interlocutores, de forma direta. As palavras, quando escritas juntam-se a um mundo de relativa indiferença para com o receptor (CAROTHER *apud* MCLUHAN, 1967 [1959], p. 43)

Nesse distanciamento entre o “conhecer” e o “conhecido” a escrita estabelece condições para “objetividade, no sentido de um desprendimento ou distanciamento individual” (ONG, 1998, p. 57). No entanto, o suporte escrito contribui para “a permanência da voz” (ZUMTHOR, 1985), por isso nem a representação escrita nem a icônica conseguem aprisioná-la, já que ela se renova “continuamente emprestando-lhe novas cores, novas perspectivas” (ÁLBAN *apud* ALMEIDA; QUEIROZ, 2004 [1982], p. 142).

É possível entendermos esse processo de transposição dos contos orais para a página impressa como uma tradução intralingual e intersemiótica e aplicar à transcrição as mesmas observações que se fazem para a tradução, pois, transcrever é uma forma de traduzir; assim como na tradução, na transcrição também não existe um texto original – que seria, para os que defendem a fidelidade, o texto oral da performance (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 167).

Tendo isso em mente, o coletor responsável pela transcrição inscreverá ali também sua leitura. Sua escuta será sempre seletiva de alguma forma, processando escolhas ditadas pelo

método científico, pela estética da época, afetos, sonoridades de alguma forma saudosista para a memória inconsciente numa superposição de textos ligeiramente distintos dos anteriores (traduções de traduções), únicos, ainda que sejam a tradução de outros textos. (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 167).

Se a escuta é seletiva ainda que com o gravador ligado e com todas as repetições que o transcritor queira ou necessite para fazer, então o seu trabalho sempre será uma tradução. Por isso reafirmo que, nos casos em que o pesquisador se sinta à vontade junto à comunidade, pode-se prescindir da mídia intermediária que é o gravador e passar direto da mediação oral para a escrita do texto acadêmico.

Tal afirmação parece estranha vinda de um pesquisador que trafega entre as áreas de letras e tecnologia, mas acredito que se pode abrir mão do gravador e fazer a transcrição com base na própria memória do pesquisador. Se afirmo desde o início que a melhor forma de fazer a pesquisa de campo em poéticas orais é aproximando-se ao máximo do objeto de pesquisa – ao ponto de esquecer a palavra objeto – e se o ouvinte participa da construção do texto, o pesquisador e a sua transcrição devem se aproximar também da maneira como funciona a memória daquela comunidade.

Se a memória coletiva tende a ser auto-seletiva e excluir espontaneamente elementos que não lhe sejam convenientes em tempo e espaço determinados, assim deve agir a memória do pesquisador e seu registro no papel ou computador: um último sopro da memória coletiva, um último mergulho na interiorização e que ficará estancada na mídia escrita em sua única forma cristalizada para sempre em livros, teses, artigos...

Nesse caso, sendo o pesquisador o autor da reconstrução do momento performático e, ele próprio participe desse momento, cabe a ele recriar esse momento a partir de tudo aquilo que lhe chamou atenção ao ponto de ficar registrado na sua memória que, agora, vai registrar consciente ou inconscientemente os detalhes da história e da performance que julgar pertinentes. Assim, elementos como gestos, pausas cênicas, olhares e interações vão depender da própria memória do pesquisador para serem recontados em trabalhos acadêmicos.

O pesquisador deve se tornar paulatinamente o narrador viajante de que trata Walter Benjamin e levar consigo não o que coletou, descreveu ou observou mas o que aprendeu, escutou e participou.

A performance e apresentação oral tendem a se esvaecer (mas não apagar totalmente) a cada processo que distancie a narrativa do momento em que se conta uma história no convívio familiar à porta de casa, ou numa roda de amigos pertencentes a uma mesma

comunidade, ou qualquer situação de comunicação espontânea e carregada de um contexto único que permite legitimar a própria comunidade como tal.

Pensando nisso, no livro *Belém conta...* (1995b) o depoimento da pesquisadora Tânia Pereira me chamou atenção:

Mais um pouco de conversa e vem o azeite, a abertura da porta, quase um ritual. Chegamos à sala, à sua vida, às suas histórias. Mais um pouco e estaremos em sua cozinha, com o copo d'água, o cafezinho, até o almoço. E escutamos uma infinidade de histórias, entremeadas pela apresentação de um filho, de um vizinho, “quase-parente”. Nem todos são assim. Existem aqueles que insistem em manter alheia, aos nossos olhos, a sua intimidade. Não tem importância: seu santuário será sempre respeitado. Basta-nos a maneira, há uma ambiguidade: não somos um deles. Somos intrusos em seu ninho. Mas, de repente, nos sentimos como que fazendo parte do seu mundo. (SIMÕES; GOLDBERGER, 1996, p. 180)

Através da percepção destas pesquisadoras do Projeto, confirmo algumas das hipóteses que avantei neste capítulo: a de que o pesquisador é um ser estranho – pelo menos num primeiro momento – quando chega à comunidade – ainda que more na mesma cidade, portanto, próximo geograficamente – e mexe com a rotina da casa do entrevistado. Mas esse estranhamento se esvai – ao menos na percepção da pesquisadora – e o pesquisador, de repente, se vê fazendo parte do mundo em que havia entrado como intruso.

Essa citação é bastante significativa e mostra que, independente de qualquer método de pesquisa, treinamento ou orientação, o pesquisador é um elemento importante e sua atitude é o que vai definir, em maior ou menor grau, o envolvimento com a comunidade. Sua iniciativa e seu desejo de integração vão proporcionar que ele faça parte – mesmo que por um ou alguns dias – do cotidiano das pessoas que entrevista.

No mesmo livro, a pesquisadora Luiza Lima conta como conheceu, por acaso, uma das pessoas que lhe contou a história da menina que ficou emparedada na igreja da Sé na Cidade Velha, em Belém, depois de fazer má criação para a mãe. Certa de que a história fosse verdadeira ou querendo comprovar a sua veracidade a pesquisadora foi até a igreja e tentou falar com o sacerdote sobre a história. Não satisfeita com a resposta negativa do padre que, inclusive, lhe deu uma bronca por acreditar “nessas bobagens que só existem na mente desse povo” (SIMÕES; GOLDBERGER, 1996, p. 180), ela voltou à mesma igreja no dia seguinte e tentou falar com um dos fiéis que conversava com o padre, mas desistiu, pois havia dois policiais na porta da igreja e ela ficou com medo de ser presa.

Esse depoimento é um exemplo do quanto trabalhar com narrativas orais pode envolver o pesquisador ao ponto que ele creia e tente desvendar os mistérios que giram em torno de uma história, e como um recurso comum a esses narradores como o de assegurar a veracidade do que diz afirmando, por exemplo, “vai lá ver que tá lá” podem envolver o ouvinte e facilitar a crença no que é dito.

Isso difere de uma história que muito se conta nos meios acadêmicos sobre uma pesquisadora que foi para uma tribo indígena e observava atentamente tudo que os habitantes faziam. Seguia, olhava e anotava cada ação das pessoas, tal qual um biólogo investigando a vida animal.

Certa vez, ela se afastou em direção a floresta para fazer suas necessidades fisiológicas. Quando terminou, levantou as calças, olhou para frente e viu todas as pessoas da tribo observando. É possível que os índios pensassem que fosse um hábito comum dos “brancos” observar atentamente tudo o que os outros faziam e procuraram ser gentis com a visitante respeitando seus hábitos culturais.

Essa história ensina que não somos biólogos: tratamos com pessoas e culturas distintas. Não podemos somente observar. Se quisermos entender determinados hábitos e costumes e sua essência, não podemos nos distanciar; temos que procurar viver o que estudamos.

Diferente da pesquisa biológica em que a entrada de um ser de outra espécie mexe com o equilíbrio dos seres vivos de espécies diferentes, a pesquisa cultural pode e deve envolver o pesquisador – coisa que a própria diferença entre espécimes sequer permitiria – com seu objeto de estudo.

Com isso todos ganham muito mais, mas ganha ainda mais o pesquisador que passa por uma experiência antropológica *sui generis*. Certo é que aquela pesquisadora aprendeu muito mais com os índios que estudara do que os índios que absorveram um hábito acadêmico e equivocado.

Neste capítulo tratei dos métodos de coleta e gravação feitas pelo Projeto IFNOPAP com vistas a entender melhor esse processo e se interferiria num distanciamento que culminaria no produto final, o *CD-ROM do Calidoscópio Amazônico*. Houve perdas e sempre haverá num processo como esse. Mas, como não posso mensurar o que se “perdeu” e de que forma exatamente isso aconteceu, admitirei como ponto preponderante desse distanciamento as transcrições realizadas pelos pesquisadores do projeto que serão mais estudadas no próximo capítulo.

CAPÍTULO II

O COMEÇO DE UM PERCURSO

“Nos interessa o que não foi impresso”
O exército de um homem só, Humberto Gessinger

Como visto anteriormente, a escrita e todas as outras mídias subsequentes a ela alteraram o paradigma dos sentidos de recepção e de representação. Se, desde o nível onomatopéico, o ouvido é o nosso primeiro sentido de acesso à aquisição da linguagem e do mundo, com a escrita passamos ao registro visual e a reconstrução fonética, ocultando-se a dimensão íntima do corpo sonoro - “impulsos corporais geradores de ações vocais” segundo Fernando Aleixo (2002, p.35) – de quem fala (TEIXEIRA, 2012).

No entanto, como observado no Capítulo I, ainda que reforme a mídia oral em uma nova mídia escrita, a transposição de uma mídia oral em uma transcrição é também reformadora da performance corporal quando os pesquisadores/transcritores descrevem os gestos e ações dos contadores no momento da gravação.

Se no momento da contação e na gravação a mídia sonora se mistura ao texto oral ao ponto de não ser possível dissociá-los em uma análise – a mixmídia de Claus Clüver (2006) –, o mesmo não acontece com a transcrição que separou o texto do oral. Considero como mixmídias as mídias anteriores porque tanto o texto oral como a performance oral coexistem e acontecem (como dito no início do primeiro capítulo) num momento de contação único, da mesma forma que a gravação, cuja principal diferença é o fato de estar encapsulada nos limites desta própria mídia.

Entretanto, a transcrição não pode ser confundida com o texto oral, tampouco com a performance oral. Ela é a transposição daquela numa nova mídia reformada e independe – em seu potencial de mídia –, depois de concluída, das demais que a precederam. Considerarei, portanto, como começo do percurso movente esse momento em que posso mensurar, por meio da análise dessa mídia, com um pouco mais de precisão as perdas e ganhos que as narrativas sofreram nesse processo de criação e, em especial, recriação das histórias contadas pelos narradores orais da Amazônia paraense.

Por “movência”, Paul Zumthor em *A letra e a voz: a “literatura” medieval* (1993), entende ser “o domínio da variante” quando a tradição faz uso da voz como seu instrumento. O autor afirma, no entanto, que esses fatos só podem ser analisados indiretamente através de muitos manuscritos ou versões em língua estrangeira. O medievalista conclui que a movência pode ser muito diferente de gênero a gênero, de texto a texto ou de século a século.

No processo de construção do dispositivo eletrônico não houve uma separação de séculos entre os textos gravados e a produção do produto final. Houve, sim, uma mudança de gênero e de texto com uma clara “intervocalidade” – relação entre vozes em diferentes manifestações (ZUMTHOR, 1993, p. 144) – entre eles, permanecendo de forma clara a essência do arquétipo utilizado para a criação das versões do *Caleidoscópio* e que pode ser percebida também na mudança ainda mais “brusca” para as versões animadas.

Portanto, à sua maneira e de acordo com as possibilidades tecnológicas disponíveis no ano de 1999, admito neste estudo que as narrativas do *Caleidoscópio Amazônico* passaram por um processo de movência. Não exatamente o mesmo processo por que passaram e passam as inúmeras narrativas dos incontáveis narradores orais no decorrer dos séculos. Foi uma mudança muito mais pontual – e talvez por isso mais brusca –, fruto de um esforço coletivo de pesquisadores e técnicos do Projeto IFNOPAP.

Dentro destas transcrições, muitas especificidades poderiam ser analisadas pelos cientistas da Linguagem voltados para Antropologia. No entanto, meu objetivo não é a dissecação linguística, ainda que acredite que uma das maneiras de afirmação da identidade seja por via da língua em uso, pois essa mesma situação pode indicar uma série de semelhanças e diferenças coletivas. Além de correr o risco de que tal análise mude o foco da pesquisa, a metodologia de transcrição, como descrevi no Capítulo I, não a permitiria – já que, como visto, foi feito a maneira de uma redação escolar e sem o uso de caracteres do Alfabeto Linguístico Internacional.

O material em questão pode render infindáveis análises dos muitos aspectos que ajudam a entender uma possível “identidade amazônica” do caboclo paraense e como essa identidade – se é que ela existe ou pode ser vista no objeto deste estudo – pode acabar se diluindo em meio aos processos de confecção do *CD-ROM*. Essa identidade pode estar inserida numa questão maior chamada de “identidade nacional”, a qual é fragmentada e com muitas faces (regionais) que, se manifestam, inclusive na língua, no dialeto e no sotaque. Objetos de representações mentais que podem ser usadas como estratégias de representação simbólica. Nesse sentido, o que está em jogo é a região como objeto de disputa entre

cientistas geógrafos, historiadores, etnólogos, economistas e sociólogos. (BOURDIEU, 2002, p.113).

No entanto, o homem da Amazônia é marcado por diferenças coletivas e essas diferenças, são caracterizadas por meio de traços distintivos, reais ou inventados, herdados ou adquiridos, genéticos ou ambientais, naturais ou construídos, por grupos de pertencimento ao longo de fronteiras demarcatórias de raça, etnia, origem, sexo e gênero, idade, nacionalidade ou região. (PIERUCCI, 1999).

Essas características definem a inclusão ou exclusão, superioridade ou inferioridade de um grupo em relação aos outros, com base em marcas ou atributos empíricos, sensíveis, muitas vezes visíveis, de diferenças tornadas expressivas através de exercícios sociais operados cotidianamente por grupos que ora destacam ora ignoram ou eclipsam essas diferenças.

Com isso esses grupos acabam negando sua influência ou determinação no comportamento, no caráter, no sucesso ou no fracasso de cada indivíduo, de modo a destacar os contrastes, tanto quanto ignorá-los e tratar igualmente os díspares, pode estigmatizar pessoas e grupos, barrando ou restringindo seu ingresso às oportunidades na coletividade. (PIERUCCI, 1999, p. 104-106)

Stuart Hall (2003) aponta três conceitos distintos de identidade: o primeiro, o do sujeito do Iluminismo cuja identidade seria una e contínua ao longo da vida. A segunda concepção é a do sujeito sociológico cuja identidade seria formada na relação do indivíduo com outras pessoas, as quais mediarão a sua relação com o meio (suas identidades e mundos culturais). No terceiro conceito de identidade, conhecido como a do sujeito pós-moderno, o sujeito assume diferentes identidades, que não são únicas, nem completas e nem unificadas no “eu” do indivíduo.

Esse deslocamento desarticula as identidades do passado ao passo que proporciona novas possibilidades de identificação e, conseqüentemente, a criação de novos sujeitos. Cinco formas de pensar contribuíram para o que o autor chama de descentramento do sujeito. O primeiro estaria associado à redescoberta, na década de 1960, do pensamento marxista; o segundo viria da descoberta do inconsciente por Freud; o terceiro estaria relacionado aos estudos de Ferdinand Saussure; o quarto, aos trabalhos de Michael Foucault; o quinto descentramento estaria associado ao movimento feminista e a crítica teórica como movimento social.

O resgate de componentes culturais distintos interfere na adição que busca totalizar, pela afinidade unificadora os traços de identidade cultural. A consequência desta operação seria as relações que formam um espaço de significação descentrada onde o nacional e o macrorregional como traços de identidade de uma determinada cultura, só assumem valor de referência quando transpassados pela heterogeneidade que constitui o que os torna singulares no conjunto das representações simbólicas em que se inserem. (MIRANDA, 1996, p. 19).

A identidade é um processo de construção de significados com base em um atributo cultural ou na inter-relação de atributos culturais. Para um único ator, pode haver identidades múltiplas que geram tensão e contradição. Esses atores constroem sua própria identidade por um processo de individualização e a partir da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. As identidades seriam, portanto, fonte de significado para os atores. (CASTELLS, 1999)

Castells aponta três tipos de identidade. A legitimadora, a qual seria introduzida pelas instituições dominantes, como instrumento de controle e dominação dos atores. A identidade de resistência, criada por atores que se encontram em posições desvalorizadas e formam resistência à dominação das instituições legitimadoras. A terceira identidade seria a de projeto, cujos atores sociais constroem uma identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade, utilizando-se de qualquer tipo de material cultural ao seu alcance. No entanto, o autor afirma que as identidades de resistência podem vir a se tornar identidades de projetos, ao passo que as de projeto podem vir a se tornar identidades legitimadoras, essas, por sua vez, estão na origem da sociedade civil. Ou seja: “nenhuma identidade se encerra em si mesma, uma vez que estão incluídas num contexto histórico” (CASTELLS, 1999, p. 25).

Muitos autores concordam com o fato de a pós-modernidade ter subvertido as identidades, principalmente a nacional através da globalização. O reordenamento da cultura que hoje denominamos pós-moderno implica uma reformulação radical das relações entre tradição e modernidade, entre o culto, o popular e o massivo, que vai muito além do que busca o mercado. Supõe, também, trocas na constituição das identidades coletivas, na articulação do nacional e do estrangeiro, e em quase todos os dilemas da modernidade latinoamericana de que venhamos tratando. (CANCLINI, 1990, p. 233-237)

Essa reordenação entre o moderno e o tradicional, entre o culto, o popular e o massivo supõe também a constituição de identidades coletivas como a popular no folclore, fruto da

cultura local e comunitária, mas também da Antropologia com a investigação participativa da sociologia urbana.

Afirmar e recuperar a identidade popular implicaria o resgate da soberania sobre esses espaços. As mídias também refletem esse processo – tanto a própria mídia original quanto a transposta em outro formato –, tendo em vista que elas se retroalimentam e, com isso, há essa reordenação entre o moderno e o tradicional (CANCLINI, 1990).

No campo da narrativa, a representação ficcional pode levar à identificação do que se está contando com a realidade empírica por meio de metáforas e alegorias. Homi Bhabha (1998) fala, por exemplo, da metáfora da identidade nacional italiana que Johann Wolfgang Von Goethe produz em sua narrativa *Viagem à Itália*, em 1786, a partir da paisagem e de um dia tipicamente italianos. A memória, assim como a identidade, é uma construção ao mesmo tempo individual e coletiva.

A memória é sempre construída em grupo, mas é também feita a partir dos sujeitos. Cada indivíduo tem suas próprias lembranças. Seus pontos de vista ajudam a compor o quadro coletivo. A memória individual interfere na coletiva e vice-versa. Nossas experiências, ainda que solitárias, carregam as memórias daqueles que nos precederam e a memória dos grupos dos quais faziam parte. Da mesma forma, temos uma identidade individual que ajuda a formar uma ou várias coletividades (HALBWACHS, 2006).

Existem três critérios que constituem a memória: acontecimentos, personagens e lugares, conhecidos direta ou indiretamente que podem fazer referência a acontecimentos, personagens e lugares reais, empiricamente fundamentados em fatos concretos. A memória é seletiva e negocia uma conciliação entre a memória coletiva e a individual. Elas, portanto, fazem associações ou dissociações que lhes forem mais vantajosas. (POLLAK, 1992).

Vendo por esse ângulo, a cultura é um tipo de memória identitária já que ela não é um depósito de informações, ao contrário, é um mecanismo organizado de modo muito intrincado que mantém informações, preparando sucessivamente os processos mais vantajosos e compatíveis, recebendo o que é novo, codificando, decodificando e traduzindo mensagens para outro sistema de signos. (LOTMAN, 1975, p. 291).

Como qualquer narrativa, as transcrições utilizadas neste capítulo constituem objetos da memória de homens e mulheres. Logo, são mecanismos seus de identificação enquanto indivíduos, ao mesmo tempo em que fazem dessas pessoas elementos de uma comunidade, um conjunto de sujeitos que compartilham vivências e experiências, ou seja, sua cultura.

É preciso que o indivíduo seja “integrado a um espaço cultural e social determinado” para que seja um homem do “aqui e agora”. Essa integração deve ser constantemente confirmada e “a literatura oral, praticamente toda a literatura oral é a expressão dessas regras, das exigências e saberes da memória da comunidade, e, ao mesmo tempo, é ela que as instaura, as ratifica, é ela que é a *memória*” (PELEN, 1996, p. 66, grifo meu). Sendo uma mídia, essa literatura oral é o mecanismo de mediação que a memória e, por conseguinte, as culturas fazem uso para se perpetuarem.

Essa memória da literatura oral se manifesta através do imaginário. “O conjunto das relações de imagens que constituem o capital pensado do *homo sapiens* [...] define-se como uma representação incontornável, a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da Terra” (DURAND, 2000, p. 14).

O mito é um sistema dinâmico de símbolos e arquétipos sob o impulso de um esquema e tende a compor-se em narrativa. O mito é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. (DURAND, 2002, p. 62-63).

O arquétipo é a essência do mito e a variabilidade desse mesmo mito se dá pela palavra. O imaginário é a fonte de onde vêm os arquétipos. A memória é um contingente mais amplo que abarca o imaginário (que é coletivo) e a experiência individual. A cultura faz uso da memória para se perpetuar, o que promove a identificação e o descentramento do sujeito. A movência é a força que conserva o arquétipo em tempos e espaços distintos. Ela é a ponte que o imaginário precisa para atravessar múltiplas memórias individuais e coletivas, para fazer parte de culturas diferentes e, ainda assim, proporcionar a identificação dos sujeitos separados no tempo e no espaço que, ao se depararem com a mediação performatizada oralmente, entram em contato com a experiência estético-antropológica personificada em narrativa.

Por exemplo, o mito da Oiara na Amazônia possui um arquétipo que é a sua própria essência, o que faz com que se identifique uma narrativa como sendo uma narrativa de Oiara – através de elementos como canto, beleza, sedução etc. – mas, cada uma das narrativas contadas é uma variação desse arquétipo presente no imaginário amazônico, o qual congrega muitos outros que são repassados através da memória individual e coletiva. Essa memória realizada nas práticas e nos costumes forma a cultura amazônica, que reflete a identificação do povo sobre si mesmo e em relação aos outros, ajudando a criar uma identidade regional que ajudará a formar o que poderíamos chamar de identidade brasileira... A movência é a

força que fez com que a lenda das sereias da antiguidade clássica (registradas em Homero, por exemplo) atravessasse o tempo e transpusesse o espaço físico até chegar à Amazônia paraense – e em várias partes do mundo – e se incorporasse à cultura local – sem deixar de fazer parte da cultura e da história antigas –, assumindo novo corpo e nova realidade no imaginário amazônico através do arquétipo que deu origem às várias versões do mito da Oiara que são mediatizadas pela performance oral dos narradores amazônicos e que a partir dessas sucessivas re-mediatizações é capaz de promover o prazer estético.

Nesse sentido, não é possível falar de identidades como se se tratassem apenas de um aglomerado de traços precisos, nem afirmá-las como o âmago de uma etnia ou de uma nação e, sim, que nesse processo há uma série de escolhas de elementos de distintas épocas (CANCLINI, 2015, p. 23).

Da Amazônia caleidoscópica ao *Caleidoscópio Amazônico*

É importante situar o leitor desta tese quanto a alguns aspectos da região onde foram escutadas as narrativas que deram origem ao *CD-ROM*. Isso é essencial para entender um pouco melhor determinadas peculiaridades que ajudam a formar a identidade e o imaginário amazônicos a partir de suas narrativas, já que para entender qualquer item cultural precisa-se situá-lo no contexto, o que inclui seu entorno físico ou cenário social, público ou privado, dentro ou fora de casa, pois esse espaço físico ajuda a estruturar os eventos que nele ocorrem. (BURKE, 2010, p. 153)

Por isso, a partir da bacia amazônica, faço um breve histórico da região apenas como ponto de partida para, então, adentrar a Amazônia paraense e os municípios onde foram coletadas as narrativas em questão.

Para isso, começo retomando a frase “navegando entre o rio e a floresta”, que observei no capítulo anterior ser o lema que define o Projeto IFNOPAP. Não por acaso a ideia de água parece acompanhar a própria história da região tanto quanto a ideia de floresta. E, nos últimos anos, a crise hídrica parece reforçar essa imagem, já que a falta de água em São Paulo contrasta com a abundância dos mananciais amazônicos. Sem contar os estudos recentes, como o relatório de Antônio Nobre (2014) – pesquisador do INPE (Instituto de Pesquisas Espaciais) – que associa os desmatamentos na Amazônia e a falta de água em no Sudeste.

Foram a partir dos rios que despontaram as primeiras narrativas que chegavam ao Velho Mundo sobre o eldorado, as amazonas e os “selvagens”. Foram, possivelmente, a partir deles que muitas das cosmogonias indígenas surgiram antes mesmo da chegada dos europeus. Não por acaso, a pajelança cabocla – de forte influência indígena – retratada em 1998 pela escola de samba Beija-flor de Nilópolis (RJ) a partir do livro da Pajé marajoara Zeneida Lima, *O mundo místico dos caruanas e a revolta de sua ave* (1991), diz: “Contam que no início do mundo/somente água existia aqui” (BABY *et al.*, 1998). Também as cosmogonias Parakanã (habitantes tradicionais do interflúvio Pacajá-Tocantins), por exemplo, sempre acusam o surgimento dos awaeté – “gente de verdade”, já que eles não se autodenominam como Parakanã – a partir de uma grande enchente (ALMEIDA-SILVA, 2005).

Assim, temos uma “nação das águas”, já que somos formados por “oito países que compartilham referentes comuns, tendo como centro o rio e a selva” e que, ainda assim possuem as suas especificidades, como as imagens de um caleidoscópio que se alternam a cada posição e ponto de vista que são observados (PIZARRO, 2012, p. 18). “Os centros produtores de energias míticas são a água, o boto, a serpente, a selva ou a montanha, no caso dos Andes” e “os lugares importantes da natureza têm um espírito protetor, que é a chamada Mãe”. Por isso é comum na região a mãe da selva e a mãe d’água, criaturas que auxiliam no equilíbrio físico e encantado (PIZARRO, 2012, p. 244).

Dentro da Amazônia brasileira temos o Estado do Pará, segundo maior da Federação e o mais populoso da região. Na época das Grandes Navegações, a extensão territorial que agora possui 1.247.954,666 km² fazia parte da América espanhola – graças ao Tratado de Tordesilhas –, até que em 1616 os portugueses construíram um forte (Forte do Presépio) onde hoje é a capital, Belém, na época chamada de Nossa Senhora de Belém do Grão Pará.

Daí em diante o modelo de colonização seguiu o padrão português: extrativista, com as drogas do sertão, - um dos primeiros ciclo porque passou a colônia e consistia na extração de castanhas-do-Pará, cacau e guaraná – e com a tentativa de escravização dos índios. Depois, com a chegada dos jesuítas, a catequização. Em seguida, a política pombalina e a chegada dos escravos, a miscigenação e a expansão do território.

Em meados do século XIX houve um levante contra o governo português chamado de Movimento da Cabanagem, quando a população mais pobre do Estado foi à luta e pegou em armas pela emancipação. Como todos os levantes brasileiros, os revolucionários foram massacrados.

No final do século XIX e início do XX, o Pará viveu um período áureo: o chamado *Boom* da Borracha. Das docas de Belém saía toda a produção de borracha do norte do país para o mundo. Nessa época, Belém e Manaus viraram grandes pólos econômicos e culturais.

Durante a ditadura militar brasileira, o Estado e a Região Norte foram integrados ao restante do país sob os lemas “Terra sem homens para homens sem terra” e “Integrar para não entregar”. O primeiro lema motivou milhares de nordestinos a migrarem para a região quando foram ofertadas frentes de trabalho na construção de obras faraônicas como as rodovias Belém-Brasília (BR-316) e Transamazônica (BR-230), principais obras que foram norteadas pelo segundo lema.

Na ocasião, centenas de nordestinos morreram em decorrência de doenças tropicais, como se a floresta estivesse a se vingar e a reagir contra este processo de desbravamento que causou tantos impactos ambientais.

A realidade contrastava com a propaganda militar que queria povoar a Amazônia. Os militares vendiam a ideia de um paraíso no meio da floresta, muito parecido com as lendas do *El dorado* que atraíram tantos exploradores à região. No lugar das lendas, a tecnologia do *videotape* e da imprensa regulada pelo Estado autoritário ajudaram a divulgar um pretense paraíso inexplorado. O uso dessa mídia, que estava a se popularizar na época, de forma tendenciosa, auxiliou no recrutamento de mais pessoas para a região.

A megalomania militar era tanta que se dizia que a Transamazônica seria a segunda obra do engenho humano a ser vista do espaço depois da Muralha da China. O jornalista Lúcio Flávio Pinto, no documentário *Amazônia Revelada* (2005), preferiu definir essa ideia da seguinte forma: “A diferença é que a Muralha da China foi feita com a ilusão de deter os bárbaros e a Transamazônica foi a estrada dos bárbaros. A penetração da barbárie na Amazônia” (CNPq/DENIT, 2005). A Belém-Brasília até hoje é uma importante rodovia para todo o Brasil, em especial para o escoamento da produção do Estado, mas a Transamazônica tornou-se um grande “elefante branco” que apodrece e aos poucos é reivindicada pela própria floresta que a consome.

Atualmente, o Estado do Pará possui seis mesorregiões: Metropolitana, Nordeste, Sudoeste, Sudeste, Marajó e Baixo Amazonas. Além delas, tem ainda 22 microrregiões: Almeirim, Altamira, Arari, Belém, Bragantina, Cametá, Castanhal, Conceição do Araguaia, Furos de Breves, Guamá, Itaituba, Marabá, Óbidos, Paragominas, Parauapebas, Portel, Redenção, Salgado, Santarém, São Félix do Xingu, Tomé-Açu e Tucuruí.

No ano de 1996, quando ainda se coletavam narrativas do IFNOPAP, o censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) constatou que a população estadual paraense era de 5.510.849, enquanto a densidade demográfica total era de 4,39 pessoas por km². Era, portanto, extenso, porém pouco povoado. As maiores densidades demográficas ficavam (e permanecem) na região metropolitana com 1.069,351 em Belém e 1.782,952 por km² em Ananindeua, cidade dormitório conurbada com a capital e cuja extensão territorial é bem menor.

Neste mesmo ano, os maiores movimentos migratórios externos foram os vindos do nordeste do país (IBGE, 1996). Só do Maranhão, de um total de 103.446 pessoas, foram 74.885 as que saíram do Estado vizinho em busca de melhores condições de vida no Pará. A emigração de pessoas vindas de outros da Região Norte (segundo maior fluxo emigratório) era de 28.305. Somando estes com outros da federação (com exceção do nordeste) tinha-se um total de 64.729 emigrantes. Um fluxo que somado era ainda menor que o do Maranhão sozinho. Junto com essas pessoas, não é difícil imaginar o arsenal de narrativas que levaram consigo e que esses narradores, outrora viajantes que se tornaram residentes. Aos poucos, através das suas performances orais, eles ajudaram a formar o imaginário amazônico tal qual se apresenta. Em 1996, a população de Belém era de 1.144.312. Cerca de um quinto da população, portanto, vivia na capital.

Belém, onde foram coletadas *A freira sem cabeça* e *A moça do táxi* fica na região metropolitana e na microrregião de Belém. Possui 68 bairros divididos entre oito distritos administrativos: Belém (DABEL), Bengui (DABEN), Entroncamento (DAENT), Guamá (DAGUA), Icoaraci (DAICO), Mosqueiro (DAMOS), Outeiro (DAOUT) e Sacramenta (DASAC).

Como dito anteriormente, a capital foi criada a partir do Forte do Presépio e, em pouco tempo, tornou-se a mais importante da Província do Grão-Pará e Maranhão. Nestes 400 anos de existência, a cidade passou por levantes anti-regenciais como a Cabanagem, no século XIX, e períodos áureos, no início do século XX, como o do apogeu da borracha. Desde a criação do Estado do Pará, Belém sempre foi a capital, salvo no período do Levante da Cabanagem, quando a cidade foi tomada pelos cabanos, e Cametá foi provisoriamente a capital.

Também na região metropolitana – porém na microrregião de Castanhal – da cidade de Castanhal vieram *A carrocinha fantasma* e *O fundo do rio*. No censo de 1996, a cidade possuía 117.380 pessoas e uma densidade populacional de 114,028 pessoas por km². Este é

um importante município para o Estado – está entre os cinco maiores. Surgiu a partir de um povoamento Tupinambá que se formou a partir do Igarapé Castanhal – de onde saiu o nome da cidade –, mas cresceu bastante graças à ferrovia Belém-Bragança.

Outro ciclo de crescimento começou a partir da criação da Belém-Brasília já que fica no corredor rodoviário que leva a vários pontos do litoral e é também conhecida pela qualidade de vida, o que lhe rendeu o título de “cidade modelo” dado pela população. Não há como chegar ao litoral saindo de Belém sem passar por essa importante cidade que hoje é dividida ao meio pela BR-316 e gira em torno dela. Graças a sua posição estratégica que facilita o escoamento da produção há algumas indústrias, em especial, de alimentos. Quem chega do sentido Belém-Brasília depara-se com um Cristo Redentor que é uma das suas marcas.

Saindo da região metropolitana, Abaetetuba – de onde vieram as narrativas de *Rosa e Bela e triste* – fica na mesorregião nordeste e na microrregião de Cametá, localizada às margens do Rio Maratauíra, que é um afluente do Rio Tocantins. Em 1996, possuía 106.738 habitantes e uma densidade demográfica de 66,137 pessoas por km². O município compreende dois distritos: Abaetetuba e a Vila de Beja. Este segundo é conhecido como o local onde a cidade começou, no ano de 1724, como um pequeno povoado ligado a capital. Foi criado o município apenas em 1881 (IBGE, 1996). Com um falar da microrregião de Cametá, a cidade é também bastante conhecida como produtora de uma das melhores cachaças do Estado.

Na apresentação do livro *Abaetetuba conta...* (1996), o coordenador do *campus* da UFPA de Abaetetuba, José Carneiro Queiroz afirma que, naquela época, a cidade possuía

[...]sistema de abastecimento de água que atende cerca de 60% da cidade. O fornecimento de energia elétrica é feito pelo linhão da Eletronorte vindo da hidroelétrica de Tucuruí. Possui agência de Correios e Telégrafos e uma telefonia de boa qualidade, permitindo ligações automáticas locais de DDD e DDI. [...] Dispondo de rodovias estaduais. Abaetetuba se liga com vários municípios, tais como: Moju, Acará, São Domingos do Capim, Igarapé-Miri e Barcarena. A vila de Beja, com sua praia de rio, é o ponto de maior atração turística durante o veraneio. O transporte principal da população é o rodo-fluvial feito através do porto de Arapari, em Barcarena. (SIMÕES; GOLDER, 1996, p.5-6)

De Bragança, que fica na região nordeste assim como Abaetetuba, na microrregião bragantina saíram *O lobisomem* e *Uma certa aliança*. Segundo o censo de 1996, a cidade

contava com 84.826 habitantes e uma densidade demográfica de 36,186 habitantes por km². Localizada às margens do rio Caeté, os primeiros a chegar à região foram os franceses liderados por Daniel La Touche, em 8 de julho de 1813, que encontraram com os índios Tupinambás. Em 1634 a região pertencia ao município de Gurupi quando foi fundado o povoado de Bragança, que foi elevado à condição de município em 1858. Atualmente, este é o maior pólo pesqueiro do Estado. Por conta disso, a UFPA oferece alguns cursos de graduação e pós-graduação na área de Biologia Marinha, Engenharia de Pesca e Oceanografia.

Além das praias oceânicas, o que chama atenção na cidade é a arquitetura portuguesa dos casarões antigos do centro da cidade. “A pérola do Caeté”, como é conhecido o município, também é famoso pela produção de farinha de mandioca, base da alimentação paraense, exportada para todo o Estado e principalmente responsável por abastecer as inúmeras feiras livres de Belém.

Saindo do nordeste do Pará em direção ao oeste, temos Santarém, de onde saíram as narrativas de *Célia e o boto cor-de-rosa* e *Parece mentira mas não é*. Fica no Baixo Amazonas, na microrregião de Santarém a 800 km das principais capitais da Amazônia, Belém e Manaus, na confluência entre os rios Tapajós e Amazonas. É o segundo maior aglomerado urbano do Pará. Em 1996, a população estimada era de 242.755 habitantes e a densidade demográfica de 9,940 habitantes por km², sendo até hoje o terceiro município mais populoso do Estado e o sétimo da região norte. Santarém, além do grande potencial turístico devido à praia de Alter-do-Chão, a pérola do Tapajós, também conta com forte atividade pesqueira, além de algumas indústrias e uma agricultura predominantemente familiar.

Em 1626, o desbravador Pedro Teixeira chegou à Aldeia dos Tupuliçus. Os índios dessa aldeia receberam bem os visitantes porque já haviam tido contato com os espanhóis antes deles. A Aldeia dos Tapajós foi fundada em 1661 pelo padre jesuíta João Felipe Bettendorff que construiu ali uma capela de Nossa Senhora da Conceição. O primeiro povoamento depois dos indígenas teve fins missionários e recebeu inclusive a visita do padre Antônio Vieira em 1658. Outras povoações surgiram ao redor da primeira, como as de São José dos Matapus em 1922 (hoje conhecida como Pinhel), Tupinambarana ou Santo Inácio em 1737 (hoje, Boim) e Borari em 1738 (atual Alter-do-Chão).

Santarém também é um dos lugares onde o separatismo é mais forte. No último plebiscito de separação, 98% dos habitantes da cidade votaram a favor da criação do Estado do Tapajós. No entanto, apenas 20% da população votou a favor da criação de Tapajós e Carajás. Os ímpetus separatistas e processos de “desidentificação” dos santarenos são fortes.

No dia 9 de janeiro de 2015, assistindo ao programa “Mais Você” da Rede Globo de televisão, reparei que além das particularidades da culinária tapajônica, muitos pratos reconhecidamente paraenses tinham seus nomes alterados. O arroz paraense, feito com tucupi e jambu recebera o nome de “arroz tapajônico”, uma negação clara de tudo que lembre o Estado do Pará e, ao mesmo tempo, uma tentativa de “forçar” a criação de uma identidade própria e independente da paraense. Até mesmo a castanha-do-pará, nome pelo qual é conhecida na maior parte do Brasil, foi chamada por eles no programa de “castanha-da-amazônia” (GLOBOTV, 2015).

Observando isso imediatamente me veio em mente o grande poeta e compositor popular Ruy Barata, santareno nato (mas paraense antes de tudo) que na composição de *Porto caribe* dizia: “Sou de um país que se chama Pará”. Pergunto-me o que Rui diria, se vivo estivesse (passados mais de vinte anos de sua morte), e visse esse programa da Rede Globo ou ainda se tivesse que votar num plebiscito pela divisão do Estado.

Altamira fica no sudoeste, na microrregião de mesmo nome e até 2009 era conhecido como o maior município do mundo em extensão territorial, com uma área de 159.695,938 km², o que ultrapassa vários países como Portugal, Islândia, Irlanda, Suíça, entre outros. Nesta cidade foram coletadas as narrativas de *O machado enferrujado* e *A cobra grande*. Com essa população de 78.782 habitantes e esse território bastante extenso, em 1996 Altamira tinha – e ainda hoje tem – uma das menores densidades populacionais do Estado com 0,488 pessoas por km².

A cidade é atravessada pela rodovia Transamazônica no sentido leste-oeste numa extensão de 60 km. A principal característica do município é a hidrografia: Altamira fica às margens do rio Xingu, com sua série de afluentes e cachoeiras. Graças a isso, ficou conhecida como a “princesinha do Xingu”. A região já era ocupada por missões jesuíticas desde 1750; apenas em 1874 foi criado um município na região que se chamava Souzel e só em 1911 foi criado o município de Altamira, devido a necessidade de povoamento de uma área tão ampla e considerada desabitada.

A agricultura de arroz, cacau, feijão, milho e pimenta-do-reino, a pecuária, a extração de borracha e de castanha-do-pará são as principais atividades econômicas do município desde o *boom* da borracha no início do século passado. No entanto, os problemas de infraestrutura dificultam o escoamento da produção até hoje.

Em 1972, foi inaugurado em Altamira o marco zero da Rodovia Transamazônica (BR-230) pelo presidente Emílio Garrastazu Médici. A partir daí começou um período de grande

exploração da floresta amazônica, com assentamentos de colonos e abertura de vias terrestres, algumas já abandonadas e outras que deram origem a alguns municípios da região - Medicilândia (clara homenagem ao então presidente), Anapu, Vitória do Xingu etc.). Atualmente, as atenções do mundo inteiro voltaram-se para Altamira graças à polêmica construção da Hidroelétrica de Belo Monte.

Saindo do oeste e indo em direção ao leste, temos a cidade de Marabá, na mesorregião sudeste e na microrregião com o mesmo nome da cidade. Estando cerca de 500 km da capital, a cidade fica no encontro do rio Tocantins com o Itacaiúnas. No ano de 1996, a cidade possuía 150.095 habitantes e uma densidade demográfica 9,902 pessoas por km². É o quarto maior PIB do Pará e possui um IDH considerado médio pelo PNUD/2010. De lá saíram as narrativas de *O encantado e Rainha do mar*.

O povoamento da região se deu no final do século XIX com a chegada de goianos e maranhenses. Em 1913, a cidade se emancipou do município de Baião. Nessa época a cidade e a região viviam do extrativismo vegetal. A descoberta da Província Mineral de Carajás atraiu pessoas do Brasil inteiro, em especial, goianos, maranhenses e mineiros, e por isso a cidade sofreu um crescimento acelerado. A presença de mineiros e goianos na região é tanta que, nas proximidades de Marabá, foi criada uma cidade chamada Paragominas que é a fusão do nome de três Estados: Pará, Goiás e Minas Gerais. O próprio nome Marabá (mayr – abá) significa: “o filho da índia com o estrangeiro”.

Nas últimas duas décadas, a cidade se inseriu na polêmica da divisão, pois seria ela a capital do pretenso Estado do Carajás. As pessoas da região alegam, dentre outras coisas – incluindo as questões econômicas que são o real e mais forte motivo –, que existe pouca identificação da população com o restante do Pará, devido à colonização da região que foi feita, em sua maioria, por pessoas de outros lugares com particularidades culturais bastante significativas.

As narrativas escolhidas para formarem o *CD-ROM Caleidoscópio Amazônico* são representativas dessas cinco principais mesorregiões. O objetivo, segundo a professora Socorro Simões, era justamente este: abarcar essas mesorregiões e mostrar como a Amazônia paraense é multifacetada, como um grande caleidoscópio cheio de imagens e cores que se alternam constantemente.

Adiante analiso as narrativas em questão tomando como base, quando possível, as particularidades das regiões de onde vieram, mas, também, escutando os áudios das gravações

das narrativas sempre que possível, bem como olhando com cuidado para as anotações feitas pelos pesquisadores.

Nesse sentido, concordo com Robert Darnton (1996 [1984], p. 32-33) em *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*, para quem “o maior obstáculo é a impossibilidade de escutar as narrativas” do Antigo Regime. Segundo o estudioso, “por mais exatas que sejam as versões escritas dos contos não podem transmitir os efeitos que devem ter dado vida” às narrativas. “As pausas dramáticas, as miradas maliciosas, o uso dos gestos para criar cenas e o uso de sons para pontuar as ações”: alguns desses elementos tentam ser representados fazendo-se uso de alguns artifícios textuais e extra textuais que citei no capítulo anterior. Todavia, ainda assim, nenhum símbolo escrito consegue substituir a enunciação propriamente dita.

Com a leitura e a escuta simultâneas, pretendo tentar mesclar as minhas percepções com as dos pesquisadores e, com isso, tentar reformular a minha percepção para não cair no engano de só analisar as transcrições que chegaram até mim sem, pelo menos, tentar entender seu contexto mínimo de produção e gravação. Informações como idade, sexo e local, bem como toda e qualquer informação que ao leitor tradicional parece acessória, para mim terão *status* de informação primordial para análise.

Diante de incertezas quanto à enunciação propriamente dita destes narradores orais, sigo os conselhos do historiador americano mais uma vez, que desaconselha “elaborar uma interpretação com base numa única versão de um único conto” (DARNTON, 1996, p. 33). Por isso, para tentar entender as narrativas, farei uso de outras do Projeto IFNOPAP, começando pelas da região onde foram coletadas, depois pelas de outras regiões e, em última instância, textos de autores como Inglês de Souza (2004) e Walcyr Monteiro (2007) que tomaram por base o imaginário popular dos lugares onde nasceram e/ou viveram para criar suas obras, tanto o primeiro que a partir de suas reminiscências de infância criou muitos dos *Contos amazônicos*, quanto o segundo que pesquisou as narrativas da Belém da década de 1970.

Pretendo usar, também, outros autores e ainda, composições musicais, poemas, crônicas, além, é claro, de estudiosos da Antropologia e das Letras que possam, ainda que indiretamente, me ajudar a entender melhor o que leio e escuto. Com isso, “é possível comparar o conto com outras histórias”, podendo “distinguir características gerais, temas centrais e elementos difusos de estilo e tom” (DARNTON, 1996, p. 33).

As transcrições

Quando comecei a escrever este capítulo não me dei conta da importância que ouvir as narrativas teria para o meu trabalho. Quando escuto, não entendo como consegui escrever tanto sem antes fazer isso e me pergunto como (e por quê?) não me passou pela cabeça fazê-lo.

Pois bem, escuto e, por sorte, encontro o arquivo sem uma separação clara entre as várias histórias e surpreendo-me, tão acostumado que estava a lê-las separadamente, ao perceber que as narrativas nunca foram separadas, mas fazem parte de uma grande narrativa/conversa, com um fluxo contínuo e ininterrupto, entre o narrador e o entrevistador, e que os editores decidiram separar as histórias para quem sabe melhor estudá-las ou publicá-las.

Nessa divisão já percebo com clareza uma ruptura um pouco mais drástica com o Etnotexto, porque, além de tirá-la de seu contexto maior, que é o seio da comunidade e suas relações mais prosaicas, retirou-se também do contexto imediato e discursivo do qual fazem parte.

Um trecho escrito descontextualizado não é mais significativo do que um trecho não identificado de fita de áudio – provavelmente menos porque a quantidade de pistas de onde veio (através dos sotaques e sons de fundo) é menor. Podemos vislumbrar esse problema se considerarmos as dificuldades porque passam os arqueólogos ao interpretarem fragmentos de textos. A interpretação repousa não apenas em decodificar signos, mas em reconstruir o contexto de uso em que foi significativo ao enunciado – muitas vezes um contexto muito particular como o de um celeiro de um fazendeiro ou a casa de um comerciante (BAZERMAN, 2013, p.11)

Antes de contar a história de *Rosa*, por exemplo, narrativa que foi originalmente publicada na coletânea *Abaetetuba conta...* (1995a), Dona Sebastiana Rodrigues falava sobre a ilha da Pacoca, e, como uma extensão dessa história, surge *Rosa* numa espécie de “por falar nisso”.

No livro, não se tem qualquer dado sobre a informante que não seja o seu nome. Mas, nos arquivos do Projeto encontro algumas outras informações como sua idade, seu endereço e o mais importante: alguns detalhes da contação desta história que me permitiram vislumbrar a situação em que se encontravam as duas.

Dona Sebastiana, uma mulher de 64 anos de idade, residente no bairro de São Lourenço, afastado do centro da cidade, se embalava em sua rede enquanto contava suas histórias para Cléa M. Silva, pesquisadora do projeto. Além disso, gesticulava e repetia várias vezes algumas coisas; na percepção de Cléa, Sebastiana era muito detalhista. Faço questão de, sempre que possível, expor essas informações devido à importância do portador individual da tradição que tem sua maneira particular de contar suas histórias (SCHLEGEL; SCOTT *apud* BURKE, 2010, p. 159).

Com a ajuda do *Google Street View* encontro o endereço da informante: a casa dela é a com arbustos na frente (Figura 1). A imagem é de 2012, mas ainda que estejamos quatro anos adiantados em relação a ela e que 19 anos já tenham se passado desde que as narrativas foram coletadas, é possível que muito pouco tenha mudado desde então: o muro baixo, a calçada carcomida, a vala entupida, a pequena ponte de madeira, a rua de piçarra e as crianças brincando ao fundo demonstram como, no interior, a vida e a geografia têm ritmos diferentes.

Do lado esquerdo, uma casa com paredes recém rebocadas; à esquerda outra casa com um segundo andar recém construído e um terceiro andar de madeira, como que improvisado, parecem ser as únicas mudanças que a vizinhança teve nos últimos anos. É possível que não houvesse arbusto naquele tempo ou que ele fosse bem mais discreto do que hoje é. A casa, ao que parece tem um espaço grande entre o portão e a residência.

Contíguo a esse espaço tem-se uma “baiúca” – pequeno estabelecimento comercial – abandonada que provavelmente faz parte da residência. A folha de zinco no portão, rés ao chão, indica que a casa possui um cachorro – e provavelmente tinha naquela época também. No quintal, açazeiros e uma caixa d’água terminam de compor o cenário onde possivelmente Dona Sebastiana mora. Não sei se ela ainda está viva; caso esteja, provavelmente estará com cerca de 85 anos. Prefiro acreditar que ainda esteja – os registros nada dizem sobre isso –, velhinha, balançando-se na sua rede. Essa possibilidade me conforta.

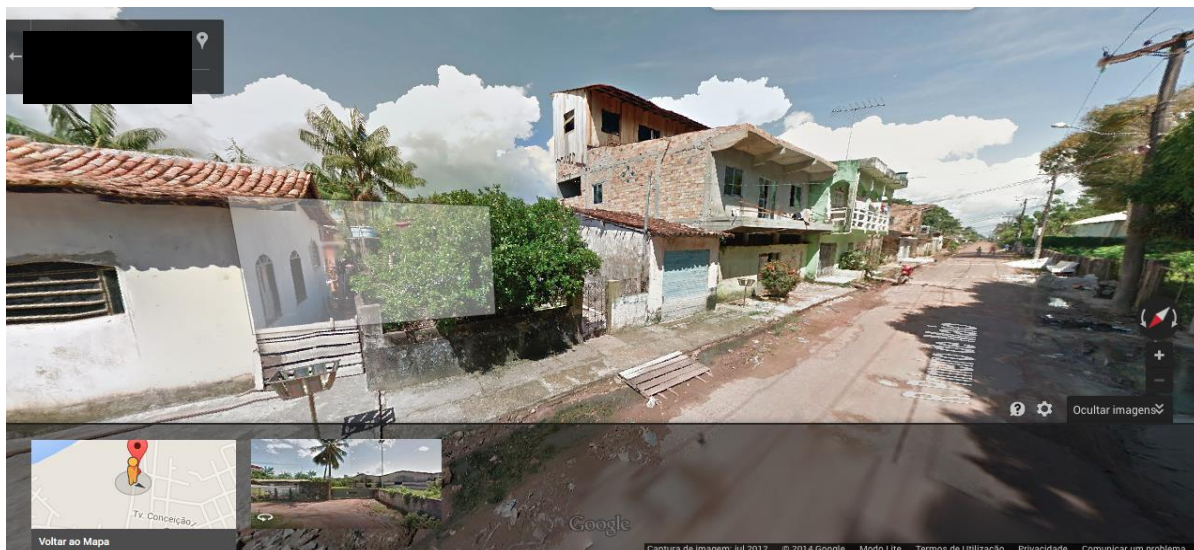


Figura 1: casa e vizinhança de Dona Sebastiana em Abaetetuba. Fonte: *Google StreetView* (2012).

Escutando a voz da narradora, lembro de minha avó paterna (moradora do baixo Tocantins), tamanha a similaridade do timbre e a agitação ao falar, diferente da minha avó materna que tinha uma voz mais doce e suave. Assim formo uma imagem mental e quase que entro na situação. Imagino todos os gestos que minha avó fazia quando contava histórias, em qualquer referência a espaço geográfico distante escuto o “lá” alongado indicando a distância aproximada em quilômetros e o “ali” com o biquinho nos lábios típico da microrregião de Cametá, que quanto maior, mais distante está o lugar em relação ao local de onde a pessoa fala e, de tão acentuado, faz com que as pessoas da capital digam que lá se fala francês ou que a região teve uma colonização francesa.

Com isso já me sinto um pouco mais a vontade para falar da narrativa em questão que, segundo a contadora, aconteceu com duas tias e dois tios dela – refletindo muito mais uma história oral de vida (BOM MEIHY, 1996), do que propriamente um mito ou lenda da região. Mais parece que esses elementos se incorporaram nessa história familiar do que o contrário, o que dá maior destaque à história da família de Dona Sebastiana como podemos observar no trecho inicial da narrativa:

E quando a minha avó casou, ela morava *pra lá*, pro lado do Carronife, que eu não sei como... Pra onde é. Diziam Carronife pro lugar que ela morava.

Que quando ela casou, eles moravam pra lá. Eram duas tias minhas que tinham casado com dois tios meus. Aí, eles casaram pra lá e vieram embora. Uma esta... A, a, uma estava gestante. A

Ana estava gestante e a Rosa não estava gestante. Ela estava com um mês de gestante na barriga, com a filha na barriga.

E vieram embora.

De onde eles enxergavam aquele navio alumiado. Porque tinha a Cléa. De primeiro, todo mundo via aquele navio alumiado de tudo, música, tudo! (SIMÕES; GOLDER, 1995a, p. 166, grifos meus).

Observando o trecho acima é possível dizer que “no universo mítico dos homens e mulheres amazônicos, há lugares da natureza que são centrais, aos quais estão associados personagens e histórias. A história concreta também se torna mito e, às vezes, se fecha em universos superpostos [...]” (PIZARRO, 2012, p. 244). Assim, a máxima de Jerzy Grotowski (1993, p. 75), “tu eres de algum tempo, de algum lugar (eres hijo de algien)” se faz presente ao mesmo tempo em que se mistura com nossa subjetividade para formar o novo, que nesse caso é coletivo. Ou seja, “os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo” (CANDIDO, 2014, p. 35).

Não por acaso na narrativa imediatamente anterior, intitulada *A ilha* (SIMÕES; GOLDER, 1995a), Dona Sebastiana explica as particularidades desta porção de terra encantada, inclusive explicando a sua gênese a partir de três anhingas – plantas aquáticas comuns na região - que foram crescendo até virarem ilhas flutuantes que são chamadas de periantãs ou marapatás (LOUREIRO, 2001). À medida que foi crescendo, segundo o relato, o tio da informante foi plantando e criando animais domésticos.

É recorrente na microrregião de Cametá narrativas que fazem referência à Pacoca. Além das já citadas, temos *O navio*, *Pacoca*, *A ilha da cobra* (SIMÕES; GOLDER, 1995a) e muitas outras. Portanto, ilha é um lugar que existe, mas que, por algum motivo, sofreu algum tipo de “encanti”, como dizem as pessoas da região, e hoje é um espaço limítrofe entre o mundo real e o imaginário/espiritual, lugar preferido do imaginário da região. Cobras grandes, poços mágicos e toda sorte de encantados são ditos moradores de lá. As ilhas encantadas (FARES, 2006) representam um espaço de ecumenismo entre o natural e o cultural.

Na narrativa de *Rosa*, o barco onde estavam os tios e as tias da narradora passa pela Pacoca que estava “alumiada”. Os homens pedem às suas esposas para que voltem para dentro da tolda, especialmente a mulher que estava grávida. A outra, como não sabia que estava grávida, acabou saindo da tolda e viu a Pacoca transformada num grande navio em festa.

Nesse momento percebo uma relação com uma das lendas que povoam os mares: a do “navio fantasma”. Em muitas versões um navio abandonado e repleto de almas penadas vagueia pelos mares e, para atrair mais almas para lá, se transforma num belo navio em festa. A tentação pela diversão é similar ao reboliço causado pela Pacoca iluminada.

Alguns equívocos na transcrição deixam a narrativa um pouco confusa. Por sorte, tenho as gravações e posso escutá-las, diferente dos leitores do livro que ficaram sem entender que no último parágrafo da transcrição onde se lê “de onde eles enxergavam” como consta, deveria ser “De longe eles enxergavam”. Também no final da primeira linha do último parágrafo há um vocativo à pesquisadora que não fica claro na transcrição “Porque tinha, Cléia, de primeiro”; como foi transcrito inicialmente, o ponto em seguida parece dar um corte desnecessário à narrativa.

Se a pesquisadora tivesse confiado um pouco mais na sua própria memória – na hipótese, claro, de que tenha sido um equívoco dela – talvez esse problema não tivesse acontecido.

Mas há que se relativizar essa relação com o gravador. O “pra lá” grifado no texto, por exemplo, parece um episódio a parte na contação. A extensão da última palavra (lááááá) parece dizer que, como é comum na região, tal lugar é realmente muito distante. A voz acaba dando outra dimensão à palavra. Hoje posso escutar essa narrativa e perceber isso. No entanto, a transcrição priorizou o escrito deixando de lado essas nuances em que o texto oral se apoia.

Minha avó teria revirado os olhos à medida que o “lá” fosse se prolongando. Mas não tenho como saber se essa expressão foi acompanhada de um arregalar de olhos ou um abano invertido da mão. O gesto que ajuda quase sempre na contação não chamou a atenção da transcritora mais do que o registro em áudio.

Em nenhum momento afirmo que o recurso é desnecessário ou ineficaz. Ele tem utilidade e, sem ele, não poderia escutar a história em questão e observar detalhes como os que descrevo acima. Todavia, ainda acredito que a reconstrução do texto a partir do ponto de vista do pesquisador que conviveu e viveu aquele momento junto aos narradores orais é mais interessante que a gravação em si.

Em seguida:

– Olha, não sai de dentro da tolda, porque a Pacoca está alumiada.

Ela agarrou e saiu. Mas ela também não saiu de pirraça. Ela saiu porque ela não sabia que estava gestante. Ela tinha um mês de gestante. Ela saiu e olhou tudinho. Tinha gente dançando, tinha música tocando, tinha gente comendo, tinha gente bebendo, tinha foguete, tinha tudo quanto! Estava o navio *achapado* de gente, numa maior festa! E ela viu tudinho (SIMÕES; GOLDBER, 1995a, p. 166-167, Grifo meu).

Jaime Regan (1993) em *Hacia la tierra sin mal: la religión del Pueblo en la Amazônia* trata da aparição de uma embarcação muito parecida na Amazônia peruana. Segundo ele, lanchas fantasmas viajam de noite e desaparecem na água. Essas embarcações são dirigidas por Yacurunas ou Botos levando pessoas e animais. Os que chegam perto normalmente são acometidos por enfermidades ou paralisia. (REGAN, 1993, p. 156).

Apesar da similaridade, a ilha da Pacoca quando transformada em embarcação, não deixa transparecer quem a dirige segundo o relato de Dona Sebastiana. A proximidade com o barco na narrativa paraense parece não desencadear nenhuma enfermidade, todavia uma mulher grávida jamais pode olhá-la. Mas, por que só as mulheres grávidas não poderiam ver a Pacoca?

Jean-Noël Pelen acusa cinco “orientações” aplicadas ao texto poético oral, dentre elas temos o fato de que o etnotexto deve “definir as principais regras de comportamento que a comunidade deve observar para sobreviver como comunidade humana, distinta dos animais” (PELEN, 2001, p. 65). Isso demonstra uma regra de comportamento de um grupo humano específico e que coincide com o de muitas outras sociedades pautadas na figura masculina.

Observa-se uma proibição, um tabu em relação às mulheres que demonstra não apenas o lugar que o feminino ocupa. Numa sociedade patriarcal onde a figura masculina exerce o seu poder de muitas formas, ou como diria Joan Scott, “o gênero é uma primeira maneira de dar significado às relações de poder [...], o gênero é um primeiro campo no seio do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado” (SCOTT, 1992, p. 64-65).

O fato de uma delas estar grávida pode ter a ver com a pureza atribuída às mulheres gestantes e, portanto, observar uma ilha encantada como a Pacoca, que usa uma festa como arma de sedução para aliciar pelo seu encanto quem se aproximasse dela – tal qual o canto das sereias da antiguidade – pode ser um perigo. Isso pode interferir no pressuposto estado de graça em que uma mulher grávida se encontra.

A informante defende a tia dizendo que ela não havia saído de “pirraça”, ainda que tenha demonstrado teimosia ao sair da tolda. Esta correção talvez se deva pelo fato de ambas

serem (narradora e personagem) mulheres e da mesma família e fica ainda mais evidente quando se escuta a voz de Dona Sebastiana e o pesar com que faz a afirmação.

No entanto as frases seguintes são ditas de forma muito rápida até a enumeração dos itens que haviam no suposto navio. Esses são ditos de forma pausada como se as frases anteriores fossem apenas um adendo à numeração (que era o que chamava a atenção de todos) fosse o mais importante. A narradora, por meio da voz tenta envolver o espectador no clima de mistério que ronda a história dando ênfase e chamando a atenção do espectador para aqueles elementos enumerados (gente, música, dança, comida).

Em meio ao ruído da rede balançando e algum aparelho eletrônico ligado em outro cômodo – ao que parece um rádio ou televisão –, Dona Sebastiana vai contando o que aconteceu com a sua tia depois de ver a ilha iluminada. No seu sotaque peculiar a região do Baixo Tocantins e Abaetetuba, o seu “o” tem sempre som de “u” e os “e” se alternam entre um timbre aberto e o som de “i”. Isso tudo acompanhado de eventuais murmúrios de “sim” emitidos por Cléia, provavelmente indicando que a narrativa poderia seguir seu curso sem interrupções:

Ela teve a filha dela. Era uma menina. Ela criou esta moça. Não se juntava com ninguém (não fala com ninguém). Só, só tinha transa com a mãe. Só conversava com a mãe dela, com o pai, mas não tinha colega, não tinha amigo, não tinha nada.

Ela cresceu. Quando ela pegou doze anos, ela pegava uma faca e saía pro mato. Quando ela vinha de lá, ela vinha com tudo que era raiz perfumada. Mas um perfume que *bons olhos podiam fazer [] ver*.

Agora ela fazia aquele perfume dela, todas aquelas coisas. Ela dava pra quem ela queria.

Agora, toda noite de *sexta-feira*, ela ia pro trapiche. Porque a casa deles era com o trapiche grande, lá fora. Casa do interior. Lá fora no trapiche, ela ia com uma xícara de cachaça na mão.

Agora, ela cantava, *assobiava*, dançava, chamava toda gente dela. Fazia tudo o que ela tinha de fazer e jogava aquela (xícara) ² cachaça na água e vinha embora.

Quando era na outra *sexta-feira* de novo. (SIMÕES; GOLDER, 1995a, p. 167, parênteses e grifos meus)

Na verdade, não há qualquer relação lógica – dentro das lógicas conceituais, estruturais, científicas ou aristotélicas... na qual nossa sociedade letrada está inserida e se pauta – que explique com absoluta precisão a relação entre a ilha da Pacoca e o fato de Rosa

² Na transcrição original não constam os elementos entre parênteses. Deste ponto em diante farei uso deste recurso sempre que perceber que algo se perdeu ou foi omitido na transcrição.

ter nascido com seus supostos poderes. A lógica que guia tal afirmação é a da comunidade, tal qual os muitos tabus alimentares na região que acabam por criar lendas como as descritas por Amarilis Tupiassu em *Morrer de Ginja com açaí* (2002). Tais lendas não têm explicação científica, mas ensinam a manter os códigos e tabus de uma determinada sociedade.

A moça, graças ao episódio acontecido com a mãe, nasceu com poderes de criar essências e remédios utilizando como matéria-prima a natureza ao seu redor. Mais adiante, a narradora chega à conclusão de que a menina era, na verdade, um pajé, que é uma espécie de curandeiro e feiticeiro da comunidade. Ele é o líder espiritual, conhece os elementos e seus potenciais para a cura de enfermidades. O pajé conhece também o sobrenatural, os seres da floresta e usa-os ou anula-os conforme a necessidade: curar a quem precisa ou prejudicar quem o desafia.

Envolto no chiado do falar paraense e a sintaxe peculiar do interior do Pará a narrativa segue:

Quando foi um dia, adoeceu um... O avô dela. Adoeceu o avô dela, e disseram que iam buscar o pajé, porque não tinha médico nesse tempo. Iam buscar o pajé. Foram buscar o pajé.

O pajé chegou lá. Pajé de pena e maracá, como era de primeiro. Eles batiam pena, batiam maracá, gritavam, pulavam, bebiam cachaça, faziam tudo quanto! Pra tirar a doença, o feitiço que tinham posto no avô dela, que estava doente de doença. Quando acabava, era doença, não era feitiço. Era! Não se podia tratar de outro jeito, era assim.

Aí, ele chegou lá e disse:

– Eu quero uma moça, que está no quarto bordando.

Eles disseram:

– Que moça?

Chegaram lá, era ela. O nome dela era Rosa. Era Rosa. Chegaram lá, *ela disse que não ia, de jeito nenhum pra lá. Mas que não fizessem isso pra ela, que ela não ia pra lá, porque ela não disse.*

[...] Aí, ele foi, olha, com a pena e o maracá pra cima dela. Já ouviste? Agora ele chamava aqueles filhos, que eles diziam, e amarrava um cordão. Amarrava outro cordão. Eu sei que ele amarrava todinho os guias dela. Quando foi cinco horas da manhã, ele sentou. Foi embora pra... Ele morava no Abaeté. Sentou e foi embora pro rio Abaeté. [...] O pajé matou ela. Porque se ela ficasse... – já ouviste? – pra fazer serviço todinho. Ela ia, não havia quem ganhasse ela, porque era uma estrela guiada por Deus. Já ouviste? Porque ela era de nascença. (SIMÕES; GOLDBERGER, 1995a, p. 168-170, grifos meus)

Em meio à audição, me deparo com outro problema da transcrição que sempre me deixou confuso: no final do parágrafo seguinte ao diálogo (no trecho grifado) percebo que ao invés de “ela não ia para lá, porque ela não disse” temos “ela não ia para lá, porque ela não era disso”. Observe que isso muda radicalmente a visão que antes tinha da menina Rosa e o rumo que a história toma. Por equívoco da transcrição não se sabe exatamente o porquê de Rosa não querer acompanhar o pajé – como se ela simplesmente não quisesse dizer –; por outro lado desfazendo o equívoco, podemos perceber que ela não queria ser pajé, ela possuía os poderes, mas não queria ser pajé (ela não era disso).

O mais intrigante é que essa versão com esse equívoco foi publicada no livro, mas na versão dos arquivos do projeto consta “ela não disse”, um equívoco menor e que possivelmente não interferiria no sentido do texto porque poderíamos inferir a falta do verbo ser. Pode ser que o revisor deva ter lido e achado que a pesquisadora havia errado, sem escutar a narrativa – até porque naquela época estavam todas em centenas de fitas guardadas dentro da sala do projeto – achou que deveria ser um “disse” no lugar do “disso”.

Quando afirma “ela disse que não ia, de jeito nenhum pra lá” a entonação com que diz isso tem como intuito simular o próprio fervor com que Rosa teria dito as mesmas palavras, como se a narradora desse voz à personagem e não fosse mais ela a dizer e sim a própria protagonista.

No fim, não podendo ajudar o seu avô, o pajé foi chamado. No entanto, ele pede que a menina o acompanhe. Recusando-se a ir com o pajé, ele acaba amarrando “os guias dela”. Ele arroga seu direito de ser inquestionável nesses assuntos graças aos seus dotes como curandeiro e feiticeiro. Ao se deparar com uma menina, tão jovem e do sexo feminino, exercendo uma função que, segundo Heraldo Maués (1992), é normalmente de pessoas do sexo masculino, ele trata de eliminá-la, tendo em vista que alguém tão jovem e com tantos poderes poderia vir a suplantá-lo sobre aquela comunidade. Ele, portanto, é a lei que, segundo Pelen (1996, p.60), a literatura oral reflete porque “enuncia e confirma a ordem estabelecida, da qual ela é o reflexo”.

A próxima narrativa tem como título *Bela e triste* e é contada por Odenilda R. dos Santos e transcrita por Ruth Elena Dias. A transcrição também foi publicada no livro *Abaetetuba conta...* (1995a). Nos registros do projeto, encontramos algumas poucas observações da pesquisadora sobre a pessoa que conta que não constam no livro. Odenilda é uma jovem estudante que reside numa travessa próxima ao centro em Abaetetuba.

Não é muita coisa, mas já conjecturo algumas possíveis imagens mentais de uma jovem estudante do interior do Pará nos anos 1990 que more mais próximo ao centro da cidade. Talvez tenha traços indígenas, talvez seja vaidosa. Lembro das minhas primas do interior quando eram jovens, suas gírias e maneiras de falar me vêm em mente na tentativa de “ver” a narradora, e também tento me colocar no lugar de Ruth. Como eu abordaria uma moça caso fosse uma mulher pesquisadora e vivesse numa cidade do interior do Estado? Tento ser Ruth por alguns momentos antes de começar a escutar o que Odenilda irá me contar.

Nos registros, antes da transcrição propriamente dita, Ruth faz uma pequena introdução que não consta no livro: “Abaetetuba apresenta muitos locais que se constituem em lendas folclóricas no município. Leia a narrativa e conheça uma das histórias que compõem a lenda do ‘Poço da Moça’”. No livro *Abaetetuba conta...* (1995a), o título é mudado para *Bela e triste*. Deste ponto em diante, mergulho na narrativa:

Essa história quem contou foi um senhor que morava no local.

A história diz que, uma vez, um senhor, quando andava pelo mato, descobriu, viu de longe, olhou para o lugar e pensou que fosse um gramado.

Quando ele chegou mais perto, foi olhar, era um poço de água colorida, muito lindo por sinal.

Ele chegou isso era, era umas três horas da tarde. Aí, ele viu que era abundante de peixe tartaruga, tudo quanto era tipo de peixes e animais, ali por perto.

Aí, ele pensou em voltar para pescar, à noite. (SIMÕES; GOLDER, 1995a, p. 127)

Antes de contar a história propriamente dita Odenilda se exime da responsabilidade sobre tudo que diz, recurso comum entre narradores orais: “O meu avô, pai do meu pai, até hoje conta” (1995a, p. 60); “Meu pai me contava o caso” (1995a, p. 117); “A minha avó contava uma história para nós que era assim” (1995a, p. 132) para citar alguns poucos exemplos retirados do próprio livro. Nesses casos o narrador se diz apenas um mero reprodutor de uma história que, em tese, pertence a outrem. E isso também faz parte da já citada experiência da qual se refere Benjamin; quem experencia uma história, a faz a partir da escuta de outro, nunca de si próprio, é sempre do contato com aquilo que escutou e vem reproduzir.

Esse mesmo recurso, comum na oralidade, era largamente usado pelos românticos pelo mesmo motivo. Basta lembrar um trecho do prefácio ao leitor escrito por José de Alencar em *Senhora*:

Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem.

A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro a confiança dos principais atores deste drama curioso (ALENCAR, p. 11, 1988 [1875]).

Além de Alencar, para quem a prática era comum – neste prefácio mesmo afirma que já havia usado nos dois livros anteriores – outros autores costumavam usar recurso parecido como o português Camilo Castelo Branco (1984) em *Amor de perdição* ao afirmar que lera os assentamentos no cartório das cadeias da Relação do Porto o nome de seu tio Simão António Botelho.

Todos esses são índices de oralidade (ZUMTHOR, 2013) e atestam as vezes em que a escrita se apropria de recursos da oralidade para dar ares de verdade à narrativa ficcional, invertendo a ordem estabelecida de que somente o escrito tem valor como verdade documental e irrefutável.

Há determinadas expressões linguísticas e discursivas que demonstram e identificam as narrativas em questão, que lhes dão uma marca de pertencimento já que “a língua, enquanto prática de fala cria e identifica o pertencimento ao grupo social” (JUPP; ROBERTS; COOK-GUMPERZ, 1982, p. 232-256.). Além disso, na língua em fala há uma tradicionalidade no estilo cuja identidade não é a de uma “estrutura lógica acrônica: ela caracteriza o esquematismo da inteligência narrativa tal como ela se constitui uma história cumulativa e sedimentada. Por isso, essa identidade é trans-histórica e não intemporal”. (RICOEUR, 1995, p. 26).

As palavras do filósofo são corroboradas pela professora Socorro Simões que afirma que

A aceitação pacífica da inter-relação entre dois mundos, o do natural e do sobrenatural, manifesta-se na enunciação com marcas impressivas de testemunhos da verdade do tipo: “eu vi”, “aconteceu com o meu avô”, “ele conta até hoje”, “a azagaia ainda está atrás da minha porta”, “foi verídica mesmo, todo mundo conhece”, “e o Raimundo, esse meu marido, viu uma matinta”. (SIMÕES, 2011, p. 21)

Retornando ao enredo da narrativa, o espaço encontrado pela personagem é mais um lugar onde água e mata comungam. Depois de encontrar um poço abundante de animais e não conseguir pescar nele, a personagem encontra uma moça muito bonita, com cabelos compridos e lisos, nua e sentada em uma pedra, que lhe diz que guarda o poço e que os animais que lá vivem não podem ser tocados. No entanto, ela pede ajuda ao pescador para ser “desencantada”. A moça precisava de alguém para lhe retirar o encantamento que a prendia à missão de proteger o poço repleto de animais. As palavras mágicas, se ditas à meia-noite por um homem corajoso seguidas de um ritual que consistia em jogar água benta na cabeça e para trás, seriam suficientes para desfeitiçá-la.

No entanto, a única condição que impôs a ele era que não contasse nada do que havia acontecido. O homem não se conteve e acabou contando sobre a conversa que teve com a moça a um amigo e, em poucos minutos, o pescador morreu. É interessante notar que o procedimento para desencantar a moça, tirando as palavras mágicas, é bastante similar ao que *Rosa* fazia todas as sextas-feiras. É, portanto, um ritual de pajelança, ao que parece, comum na região de Abaetetuba de onde foram coletadas tanto a narrativa de *Rosa* quanto a de *Bela e triste*.

Sobre a mulher e o porquê de ela estar lá no meio da floresta na condição em que se encontrava, nada é especificado pela narrativa. É possível que ela estivesse pagando por algum erro que possa ter cometido enquanto pessoa, sujeita às regras de comportamento da comunidade em que vivia e, por conseguinte, da natureza ao seu redor, esses “encantados-da-mata” que podem “mundiar” (fazer mal) às pessoas e proteger a floresta (MAUÉS, 1992, p. 204). Nesse caso, o homem sofreu por desrespeitar uma regra que lhe impôs a moça encantada. Não sei em que contexto a história se aplica, mas posso supor que, pelo final trágico da personagem e suas circunstâncias, ensina não ser prudente deixar de guardar um segredo.

O final da história é bastante comum nas narrativas orais amazônicas. Quase nunca se consegue desfazer um feitiço, por desrespeito a alguma regra – o que geralmente leva a personagem à morte –, que pode acontecer pela falta de coragem do encarregado da missão, o que sempre redobra o encanto daquele ser. Esse “não conseguir” pode ser devido à incapacidade de se explicar a existência de uma pessoa que outrora era encantada. Isso dá a narrativa um ar de mistério ainda maior. A falta de uma comprovação física – a pessoa desencantada que deveria morar e viver em um lugar “real” e ter um endereço onde possa ser encontrada – faz com que determinados questionamentos não precisem ser comprovados.

Em *A ilha da cobra* (SIMÕES; GOLDER, 1995a), a personagem que deveria desencantar a ilha (provavelmente da Pacoca) e se dizia corajosa o suficiente para fazê-lo, também não consegue “executar o serviço” e, além de redobrar os encantos da ilha, acaba morrendo de uma forte dor de cabeça. Em *Encanto de Honorato* (SIMÕES; GOLDER, 1995a), a cobra grande também pede à mãe que compre uma faca nova e a sangue para que o desencante; sem coragem de executar a tarefa, a mãe acaba redobrando o encanto do filho, que nunca mais aparece na forma humana.

O mesmo acontece em *O canto da mulher loira*, a narrativa contada por Sandra de Jesus Leal Corrêa que trata da história de um pescador que, na praia do “Vai quem quer”, na Ilha de Cotijuba, no município de Belém, escuta uma bela canção vinda de uma mulher muito bonita que estava com um espelho admirando-se sentada em uma pedra. No início da narrativa pode-se observar a mesma fórmula narrativa que exime a responsabilidade do narrador sobre o que está sendo narrado. Uma senhora é indicada como autora do “causo”:

Bem, isso foi um caso que uma senhora contou. Ela falou que foi verídico, lá na ilha do Cotijuba. Que foram dois senhores pescar. Eram pescadores mesmo e, quando eles chegaram lá, nesta ilha, no “Vai Quem Quer”. Eles pescando... Aí, um ouviu um canto muito bonito. Aquele canto, um canto lindo mesmo, e ele disse [...] (SIMÕES; GOLDER, 1995b, p. 43)

A moça se dizia “encantada” e pediu ao pescador que lhe retirasse o encanto. Entretanto, mesmo fazendo todos os procedimentos que a mulher loira havia lhe pedido, no último instante o homem sente medo e acaba não concluindo a tarefa.

Esses seres são normalmente “invisíveis” aos olhos dos simples mortais; mas podem manifestar-se de formas diversas. A partir dessas formas distintas de manifestação, eles são pensados em três contextos, recebendo, por isso, denominações diferentes. São chamados de “bichos do fundo” quando se manifestam nos rios e igarapés, sob a forma de cobras, peixes, botos e jacarés. Nessa condição, eles são pensados como perigosos, pois podem provocar “mau olhado” ou “flechada de bicho” nas pessoas comuns. Caso se manifestem sob forma humana, nos manguezais ou nas praias, são chamados de “oiaras”. (MAUÉS, 2005, p. 7)

Essa criatura, descrita tal qual uma sereia, pede ao pescador que lhe desencante, tal qual a outra figura “bela e triste” de Abaetetuba.

Ele conversou com ela e foi embora. Quando foi no dia em que ela marcou, ele veio. Como eles saem de madrugada para pescar, neste dia ele saiu mais cedo. A mulher dele disse:

– Poxa, Fulano, tu vais saindo tão cedo.

Então, ele falou que não era para falar para ninguém aquilo. Não era para contar nem para o amigo dele. Aí quando chegou naquele dia, ele levou a corda e ajeitou aquele pau bem grande mesmo, e a mulher dele:

– Para quê isso?

Ele:

– Não, eu vou levar, que eu vou ver se eu faço uma pesca boa. (SIMÕES; GOLDBER, 1995b, p. 44)

Como visto, esse é um tema recorrente: não conseguir realizar o desencantamento. É comum algo acontecer antes do ritual de “desencanto”. O não cumprimento do ritual termina por redobrar o encanto da moça. Não desencantada e com encantos redobrados, ela aparece anos depois para o mesmo pescador dizendo “você redobrou meus encantos”.

A moça do poço e a mulher loira das duas últimas narrativas não são os únicos elementos femininos que seduzem os homens na Amazônia para tentarem se desencantar ou levá-los para o fundo como as oiaras. Esse é um tema recorrente também. Nem todas são loiras, nem todas vivem em poços ou estão associadas à água. Na narrativa d’*A bela loira do rio* (1995c) sim, mas em grande parte das histórias da Mulher Cheirosa de Soure, no Marajó, não.

Outra narrativa do dispositivo eletrônico que trata de oiaras é *A rainha do mar*, cuja narrativa original é contada por Maria José da Silva e coletada por Jovina Cristina Soares. Todavia a tônica dessa história não é a sedução. Quem é levada para o fundo é a filha pequena de uma mulher. Anos depois, a oiara aparece e diz que a menina nunca fora sua filha e sim da própria Rainha, mas na mesma noite a filha aparece em um sonho e diz que nunca irá esquecer-se da mãe que a havia criado nos primeiros anos de vida. Como não consegui a transcrição original não poderei fazer uma análise mais aprofundada dessa narrativa.

Alguns dos encantados da Amazônia (como a Loira e a Bela) refletem um “jogo” entre homens e mulheres através da representação da sedução de ambos. A sexualidade à “flor-da-pele” é revestida em uma aparência tida como irresistível ou pela nudez ou seminudez aguçada pelo canto. Assim acontece com as “oiaras” descritas por João de Jesus Paes Paes Loureiro (2001):

[...] atrai os moços e os fascina, mostrando-lhes seu rosto belíssimo à flor das águas e deixando submersa a cauda de peixe. Para seduzi-los, faz promessas de todos os gêneros. Para aumentar o estado de encantamento, canta belas melodias com voz maviosa. Convida-os a ir com ela para o fundo das águas do rio –onde se localiza a encantaria – sob a promessa de uma eterna bem-aventurança em seu palácio onde a vida é de uma felicidade sem-fim. Quem tiver visto seu rosto uma vez jamais poderá esquecê-lo. Pode até, no primeiro momento, resistir-lhe aos encantos por medo ou precaução. No entanto, mais cedo ou mais tarde, acabará por se atirar no rio em sua busca, levado pelo desejo ardoroso de juntar seu corpo ao dela. (LOUREIRO, 2001, p. 260)

Em *O canto da mulher loira*, a seminudez e a beleza aliadas ao canto transformam-se em armas de sedução poderosíssimas a que o pescador, reles ser não encantado, não consegue fugir. Envolto nessa mágica relação, o pobre homem não tem alternativa a não ser dizer sim ao que ela lhe pede:

Aquele canto, um canto lindo mesmo, e ele disse:

– Quem é que está cantando? Aí, ele foi, foi, foi... Ele deixou o outro lá e foi remando para onde vinha aquela música e aquele canto tão maravilhoso. Quando ele viu, uma mulher muito bonita. Uma mulher loira dos cabelos muito lindo. Aqui em cima dela ficavam os seios e para baixo era aquele rabo grande, e ela com espelho, assim, se penteando e cantando... cantando e cantando. . . quando ela viu, ele, ela falou com ele. (SIMÕES; GOLDBERGER, 1995b, p. 43)

Mas a sedução não existe somente da mulher para o homem. A representação do homem também seduz no imaginário amazônico. É o que acontece em *Célia e o boto cor-de-rosa*: a relação inverte-se. Esse “Don Juan das águas” (LOUREIRO, 2001, p. 208) da Amazônia usa de sua beleza – loiro e de olhos azuis – para levar Célia para o seu mundo, no fundo do rio. A moça “panema” (enfeitiçada), quando volta, não consegue levar a sua vida adiante sem pensar no seu grande amor do fundo, que é o boto. Segundo Paes Loureiro, o boto

[...] pode surgir em uma festa de dança, sem que ninguém o conheça ou tenha convidado. Destaca-se pela habilidade na dança e pelas maneiras elegantes como se apresenta vestido. Ele pode, de outra maneira, aparecer no quarto e deitar-se na rede com a mulher que pretende seduzir e amar. Pode também engravidar as mulheres que, estando menstruadas (ou enluadas, segundo a palavra da linguagem cabocla de origem indígena) o tiverem

olhado de perto, seja do tombadilho de um barco, seja de algum lugar à beira do rio. (LOUREIRO, 2001, p. 209)

Loureiro trabalha um pouco apegado ao senso comum e pouco se desvencilha dele. Na verdade, existem inúmeras variações dessa mesma lenda. Existem botos sedutores, botos sequestradores, botos chupadores de sangue, “botas” que atacam homens e até mesmo botos homossexuais.

Alguns causam admiração, outros medos. Uns foram encantados para pagar penitência em relação a algo que fizeram enquanto eram gente, outros, no entanto, são filhos de botos com mulheres seduzidas. Existem ainda os botos que se casam com “botas” e tem seus pequenos botinhos.

Determinados botos atacam, enquanto que outros só observam, outros ainda são apenas observados de relance e há ainda os que nem vistos são: apenas o barulho na água depois de avistar alguém andando sozinho pela beirada do rio já é o suficiente. Existem, ainda, botos que são meros coadjuvantes de histórias de pescadores que se dizem levados para o fundo do rio por outros botos, para tirar os seus próprios arpões que foram parar acidentalmente nas costas dos animais.

Ocorre de botos levarem suas vítimas para o fundo do rio, mas há os que apenas fazem o “mal” e retornam ao seu mundo das profundezas. Nem todas as pessoas caem nos seus encantos. Há mulheres que batem no peito orgulhosas dizendo que resistiram e não “traíram” os seus maridos, diferente do senso comum que afirma que um encontro com um boto é sempre “fatal” para uma mulher que se vê seduzida.

Davi, personagem de *O boto e o rapaz* no livro *Santarém conta...* (1995c) tem encontros todas às noites com uma bota que o visita. Diferente da bota que ataca a personagem de *Chapéu virado* (LAREDO, 1997), novela de Salomão Laredo, e o deixa “mundiado”. Um boto homossexual, por outro lado, tirava os calções de jovens rapazes em *Um boto diferente* (1995c).

Santarém conta... (1995c) traz outras amostras sobre a relação entre humanos e rios. Em *A parturiente*, uma parteira é levada para o fundo do rio por um boto para fazer o parto de uma bota que dá à luz um pequeno botinho. Da mesma forma que a parteira foi levada para o fundo do rio, os pescadores de *Os pescadores e o boto* e de *Parece mentira mas não é* são levados por outros botos para os lugares mais profundos dos rios onde estavam pescando para

retirarem as suas azagaias das costas dos animais. Há botos que assoviam, como em *Só pode ser* (1995c) pelo que são comumente conhecidas as matintas.

Um boto inusitado, que mais parece vampiro, chupa o sangue de uma moça todas as noites até quase matá-la em *O boto chupador* (1995a). Inusitado, também, é o boto que visita Dona Sebastiana Rodrigues – a mesma pessoa que conta a história de *Rosa* – e somente a observa em *Estranho Observador* e a sua avó em *Aquele Homem...nas narrativas de Abaetetuba conta...*(1995a).

Indo mais uma vez para cultura escrita, mas, por certo, recheada das reminiscências da infância do autor no interior do Pará, um boto envolto no realismo fantástico comum no final do século XIX, têm-se o d’*O baile do judeu* presente nos *Contos amazônicos* de Inglês de Sousa (2004). Neste conto todos os elementos comuns às mais tradicionais histórias de boto estão presentes: sedução, dança, chapéu, moça, jovem etc. A leitura de Inglês de Sousa sugere que o boto que leva a moça consigo para o fundo do rio é, na verdade, o namorado da mesma, cujos pais proibiram o namoro. Admitindo-se essa hipótese, não há como afirmar com certeza se o rapaz já era um boto ou tornou-se boto depois da proibição dos pais da moça.

Em *Santarém conta...* (1995c), *Célia e o boto cor-de-rosa* registrada pela pesquisadora Edigleide Silva Cunha, tem início quando o índio Galiby relata um fato que aconteceu consigo e acaba dando voz a outro narrador:

Eu estive numa casa, numa casa chamada... num lugar chamado Anapu.

Eu moro... parei uns quatro meses naquele rio. Então, teve uma moça lá, que, conversando comigo, ela me disse:

“– Você sabia, que teve uma prima minha que casou com o boto?”

Aí, eu disse:

– Como?

Ela disse:

“– Porque de noite, sabe, a gente ia... meu tio apagava a luz...”. Ela contando...”. Aí, então, chegava um rapaz muito bonito. Loiro, de olho azul, né. E essa moça estava às vezes dormindo. E esse rapaz chegava, chamava ela. Ela levantava e, por fim, ele levou uma vez. Da outra, ela não voltou mais. (SIMÕES; GOLDER, 1995c, p. 99)

Em seguida, é relatado o fato por um segundo narrador, que entra na história para contar o que aconteceu com uma prima que fora levada por um homem muito bonito, loiro e de olhos azuis.

A descrição física do encantado reflete, quem sabe, uma particularidade da colonização. O esteriótipo do europeu se destaca nos traços da personagem e alegoriza, a relação de poder entre o colonizador e colonizado. Homens eram mandados para diversas partes do Brasil com vistas a administrar, proteger e povoar as novas terras. É possível que este conjunto de traços (tão diferente da dos silvícolas de então) tenha permanecido no imaginário e esteja associado ao poder de sedução pelo diferente.

Aí, a mãe dela chamou o pai dela e foram e deram o alarme. E a menina tinha ido embora pro rio. Aí, ficaram naquele negócio: será que o boto carregou? Ou ficou? Ou cobra? Alguma coisa.

“– Passados os dias”, diz a moça pra mim... Diz que passados os dias a moça apareceu.

Eu disse:

– Como você viu?

Ela disse:

– Por que eu estive no fundo com o meu namorado. Ele é muito bonito.

E, e, eu fi [], cheguei até a conhecer essa jovem. Eu perguntei pra ela, se no fundo tem cidade. Ela disse;

“– Tem Galiby, porque esse rapaz que me levou era muito bonito, esse, esse boto.”

Então, esse boto, ele, ele, principalmente o boto vermelho, né, ele é acostumado. Por isso o que o muita gente mata ele pra tirar o olho dele pra chama de mulher. Muitas pess[], muitas pessoas matam a bota pra tirar a parte... Vou falar o português certo: pra tirar a vagina. (SIMÕES; GOLDBER, 1995c, p. 100)

O relato alterna entre as lembranças do índio em relação à moça que contou a história e o próprio Galiby que afirma ter conhecido Célia. É possível que esse seja um recurso do narrador para legitimar o seu discurso e dar maiores ares de realidade à história, como dito nas palavras de Simões vistas anteriormente.

A narrativa dita pelo índio Galiby conta a história de Célia, uma moça que passou meses desaparecida e, quando reapareceu, dizia ter estado no fundo do rio com um boto cor-de-rosa que seria seu namorado. Depois de passar horas olhando para o rio, todos os dias, os pais decidiram se mudar e, no caminho para outra cidade, as pessoas viam um boto seguindo a sua embarcação.

A moça havia tido um encontro com o sobrenatural; havia conhecido o mundo encantado dos seres que vivem nas profundezas. Segundo o antropólogo Heraldo Maués,

Os “encantados-do-fundo” são designados como “bichos-do-fundo”, “oiaras” ou “caruanas”. A denominação “bicho-do-fundo” provém da crença de que os “encantados” podem se manifestar sob a forma de diferentes animais aquáticos, que vivem “no fundo” dos rios, como peixes, cobras, botos, etc. Manifestando-se, porém, com forma humana, geralmente nas zonas de “mangai” (manguezais), à margem dos rios e igarapés, os “encantados” surgem na condição de “oiaras”.

Outra faceta dos “encantados” é a sua “malineza”. Concebidos como seres perigosos, podem provocar doenças nos seres humanos, além de outros males. Por isso, é necessário ter cautela com eles, não só pedindo a proteção divina contra os males que podem provocar, como adotando atitudes respeitadas no momento em que se passa pelos locais onde costumam manifestar-se, assim como quando se está assistindo ao trabalho de um pajé.

Os “encantados-do-fundo” podem provocar “doenças”, como o “mau-olhado”, a “flechada-de-bicho”, a “corrente-do-fundo” e, ainda, manifestando-se na forma de um boto que se transforma num belo rapaz, são capazes de possuir sexualmente as mulheres. Além disso, são também perigosos por costumarem atrair as pessoas para suas moradas “no fundo”, onde elas também se transformarão em “encantados”. (MAUÉS, 2005, p. 76)

É o que acontece com Célia. Ao que parece, o amor pelo boto e a sua aparente apatia são provocados por um desses seres do fundo de que trata Maués, segundo o que acredita a pajelança cabocla. Foi seduzida uma vez e levada; quem sabe se fosse levada mais uma vez, se transformaria em um ser “encantado” – o que possivelmente aconteceu.

É comum as narrativas de botos serem associadas a uma “desculpa” que as famílias dão aos parentes e amigos quando uma moça aparece grávida ou quando uma criança não tem o pai presente. No entanto, esse não é o único recurso para justificar uma gravidez repentina. Em *A mulher dos bichos* (1995c), mais um exemplo do mesmo livro, a personagem tira um embuá – Artrópode conhecido também como bicho-bola – pequeno de dentro das calças e decide usar a mesma roupa para sair. Depois de uns meses a barriga começa a crescer e os irmãos descobrem que ela está grávida.

Resumir as inúmeras versões da lenda do boto a uma simples desculpa para justificar a gravidez das moças ou associar a figura do boto somente com a do cafaeste conquistador, é desmerecer uma das mais significativas lendas da Amazônia. O boto é uma instituição representativa da própria região e seu povo. É um encantado que vai além da sua figura mais conhecida, que é a do cetáceo amazônico. Há botos que podem se transformar em qualquer coisa, como galinhas no quintal, para se aproximar melhor das moças de famílias, por exemplo. É o que acontece em *Aquele troço de Santarém conta...* (1995c).

E, por falar em boto, uma imagem agrada-me particularmente:



Figura 2: *Anatomia de um boto* de Halisson Júnior (2014).

O artista Halisson Júnior produziu essa imagem durante o XVI Encontro Nacional IFNOPAP no ano de 2014. Nela, a princípio, o que se vê é o estereótipo do boto tal qual o conhecemos: roupas brancas, chapéu na cabeça, ar de mistério. No entanto, o artista conseguiu captar algo além do estereótipo: o boto de Júnior vai se desfazendo (ou se formando) a partir da própria paisagem. O braço se confunde com o próprio rio, como no começo (ou no fim) de um processo de fusão. A pintura conseguiu captar de forma metafórica a própria essência do encantado, que pode até começar (ou terminar) com o estereótipo mais conhecido, mas que passa, invariavelmente, por onde as pessoas transitam: entre o rio e a floresta.

Quem se aventura pelas profundezas e também tem um encontro com um boto é o narrador de *Parece mentira, mas não é* (1995c) A narrativa em primeira pessoa, contada pelo

senhor Francisco Bezerra e transcrita pela pesquisadora Edigleida S. Cunha, conta que o narrador saiu para pescar.

Sem conseguir nada, acaba acertando um arpão em um boto que foge. Minutos depois, um senhor vestido de branco pede para que ele o siga até o fundo do rio para tirar a azagaia que Seu Francisco havia atirado no boto. Chegando ao fundo do rio, o narrador encontra com o doutor que é um tracajá (pequeno cágado). Depois de pegar seu instrumento de pesca de volta, ele é acompanhado pelo doutor. Sem ter pescado nada para alimentar os seus filhos, o narrador pede desculpas e leva o tracajá consigo.

O tema dessa narrativa me faz lembrar o que diz Antônio Cândido em *Literatura e sociedade*, que “uma boa parte da poética do homem primitivo se liga ao drama permanente da sobrevivência imediata do grupo pela exploração do meio” (2014, p.67). Esse tema serve como estímulo à criação literária não apenas nessa, mas em *Bela e triste* também.

Nessa história há uma descrição detalhada do “fundo” do rio que se pode ver abaixo. O ambiente repleto dos seres que nele habita desperta mais uma vez no narrador a sua necessidade básica de sustento dele e da família. Todavia há um momento de transição em que o narrador teve que ficar de olhos fechados:

– É, aqui, mestre. Feche os olhos, mas não abra enquanto eu não mandar.

Parou a canoa, né? Fechei os olhos. Aí, de repente eu senti aquela... aquela zoada, aquela coisa, aaaam, uma coisa me levando, me rodando, assim, não sei como. Afundando na água, mas eu não sentia a água. Uma coisa estranha, né? Que eu não sei como é que eu posso explicar aquilo, né? Aí, parou lá... tipo uma cachoeira, assim: caindo sobre mim, me levando. Quando eu abri os olhos, que eu abri, estava num lugar estranho. Eu... eu sabia que estava dentro d'água, mas para mim estava tudo bem. Era como se estivesse aqui, fora. Ia passando um peixe. Os peixinhos passando por mim! Ah! que bacana ! Peixe, pírarcuzão, *xuuuum*... Ah! Falei assim:

“– Ah! Aqui eu me criava.”

Tracajá, tudo, tudo quanto é peixe, peixinho, cardume de peixinho, peixão, tracajá. Tudo tinha lá. Aí... lugar lindo, tinha umas furnas de pedra, assim, umas pedras...

– Bom... é por aqui .

Aí, saímos andando...

Não! Negócio de respiração! Que nada! Parece que, naquela ocasião, eu tinha até brânquias, guelras. (SIMÕES; GOLDBERGER, 1995c, p. 42, grifo meu)

Na descrição acima, o “fundo” é um lugar em que a pessoa que é levada não precisa de uma metamorfose, não precisa se transformar num dos seres que lá habitam. O pescador relata essa experiência como algo normal, um espaço onde vivem os seres do rio. O informante descreve com detalhes a sua impressão sonora da experiência na transição entre este mundo e o “fundo”.

Esse é um tema, ao que parece, recorrente também entre as narrativas orais da microrregião de Santarém. No livro *Santarém conta...* (1995c) podemos encontrar outras duas histórias bastante similares: *Acredite se quiser* e *Os pescadores e o boto*. A primeira, inclusive, com um desfecho muito parecido com *Parece mentira mas não é*.

Essas narrativas são permeadas pela experiência cotidiana, como a pescaria diária para sustento da família, e “fazem referência às atividades e objetos fortemente impregnados de valor pelo grupo” ao ponto de “virar matéria de poesia, pelo fato de representar para o grupo algo singularmente prezado, o que garante seu impacto emocional” (CÂNDIDO, 2014, p. 40-41).

Tal qual os outros exemplos de marcas de enunciação que procuram demonstrar a verdade do que se conta – visto anteriormente em *Bela e triste* (1995a) e *O canto da mulher loira* (1995b) – o narrador de *Parece mentira mas não é* (1995c), afirma ainda ter o arpão guardado em casa:

Puxei a peixeira de pescador... “aguenta aí boto”, meti a peixeira assim, rés a zagaia, sabe? Puxei, veio a zagaia e... lá o doutor arranjou umas folhas, estancou o sangue. Aí, o boto já começou a melhorar. Ah! Muito bem e tal. Meti a minha faca na bainha e...

– E agora?

– Bom, agora eu vou lhe levar lá em cima.

– Está bom, já está tudo bem, tudo resolvido, já foi tirado...

Ainda trouxe a minha zagaia. Até hoje eu tenho ela lá em casa.

Aí, vamos lá, de novo. Foi aquele processo, inverso.

– Feche os olhos que nós vamos pra cima d’água. (SIMÕES, GOLDER, 1995c, p. 49)

Algo similar é descrito por Luciana Hartmann no artigo *Memória, mentira e esquecimento entre contadores de “causos” gaúchos* publicado na coletânea *Cartografias da voz*. A estudiosa, tratando dos contadores gaúchos, observa que é comum entre eles a necessidade de uma comprovação da mentira que, naquele caso, vem através de “fórmulas especiais que abrem e fecham as narrativas” tais como “mas eu conto assim, de verdade

mesmo” (2011,p. 181). Essa é a verdade da linguagem que por sua vez é diferente da verdade da mensagem, tendo em vista que a mensagem pode ser questionada, mas a linguagem e suas nuances não pode ser julgada. (LOTMAN, 1975)

Já na narrativa da cidade de Castanhal que trata da *Carrocinha Fantasma* de Marapanim que atravessa a cidade em dia de finados, toda iluminada e entra na Igreja de São Raimundo, onde desaparece, observa-se uma história imersa em significados que associam elementos nem sempre antagônicos, passado e presente, luz e escuridão, medo e religiosidade:

Quando Marapanim não tinha luz, só era de lampião, havia uma carrocinha que saía do cemitério. E quando as pessoas se aproximavam, ela desaparecia e aparecia depois que as pessoas se distanciavam, né. Ela era toda iluminada. Ela ia embora e rumava para a Igreja mais antiga do município, que é a Igreja de São Raimundo. Lá ela tomava o rumo da porta principal. A porta se abria, a carrocinha entrava e lá desaparecia. (ACERVO IFNOPAP, 1994, SN)

Juntando a escuridão a determinadas datas fúnebres, como o dia de finados e um elemento religioso como a igreja, a imaginação de homens e mulheres de lugares isolados deixam fluir narrativas como a da carrocinha fantasma.

Eles dizem que eram as almas penadas que iam fazer penitência. Isso perdurou muito tempo, né, essa lenda da carrocinha. Próximo dia de finados isso acontecia. Isso até por volta de 1940 ainda acontecia. Depois veio o progresso e espantou isso tudo. (ACERVO IFNOPAP, 1994, SN).

A despeito de outras tantas igrejas e capelas existentes na cidade de Marapanim a escolha do imaginário popular pela Igreja de São Raimundo Nonato não me parece aleatória. O Santo é conhecido como o que resgata almas. Essa particularidade da hagiografia, que afirma sua vocação para a conversão das almas vivas, acabou combinando com a possibilidade de resgate de almas penadas que assumem a forma da carroça iluminada e correm em direção ao templo em homenagem ao padre espanhol.

O progresso representado pela chegada da luz elétrica e o fim dos lampiões a gás representam uma cultura que se modifica e não encontra mais lugar para esse tipo de narrativa. As palavras do narrador oral carregam um saudosismo de tempos que não voltarão. Não necessariamente pelo progresso em si, mas pela mudança de mentalidade que ele proporciona.

Essa narrativa também pode ser escutada em muitas cidades do interior do Pará, com algumas poucas variações. Quando estive no Marajó (PA) em 2005, na ocasião do encontro anual do Projeto IFNOPAP, escutei algumas narrativas de carrocinhas fantasmas. Um dia, acompanhei um grupo de jovens cineastas que faziam um documentário sobre as lendas no Marajó. Nesse dia, fomos atrás de algumas pessoas indicadas pela comunidade local como sendo bons contadores de histórias.

Visitamos algumas pessoas de idade (cerca de 60 anos) e todas foram categóricas em dizer que fazia mais de vinte anos que nenhuma delas via ou ouvia uma carrocinha fantasma transitando pelas ruas de Soure (maior cidade da Ilha do Marajó). Quando perguntávamos pelo som que essas carroças faziam, uns nos diziam que eram barulhos de correntes se arrastando pelas ruas, outros diziam que era um som de ossos batendo no chão. Os que viam diziam ora que ela era feita de madeira, ora feita de grandes ossos como fêmures humanos. Na narrativa coletada em Castanhal, a carrocinha era iluminada e contrastava com a escuridão da noite. Coincidência ou não, ao que parece, ambas as carrocinhas (a de Castanhal e a do Marajó) foram espantadas pela modernidade da luz elétrica, que deixa tudo mais claro à noite e ofusca o brilho que emanava dela.

Em *Fundo do rio* outro fator, derivado do progresso, afugenta os seres encantados: as mudanças na topografia das encostas dos rios da Amazônia:

A gente escutava, eu era menina. Tinha uma parte do terreno que é na beira do rio, assim. A gente olhava segura numa árvore que tinha. A gente olhava, assim, dentro d'água, a gente olhava, brincando. Escutava galo cantar no fundo. O galo cantava no fundo.

— Mas como pode ser isso? E então diziam os antigos.

A minha bisavó dizia que ali tinha um negócio encantado. Isso eu escutei muitas vezes, quando tem um carpinteiro trabalhando num lugar, batendo um martelo assim, aquela coisa. Isso a gente ouvia no fundo também, a gente aqui em cima escutava aquilo no fundo. Agora não tem, desmoronou tudo. Aquilo ali modificou tudo. As ribanceiras foram caindo, caindo... O rio não está mais fundo como era. A gente ia pescar pra lá, e já não é mais fundo como era. Era fundo antigamente, mas agora não é mais. (ACERVO IFNOPAP, 1994, SN)

Nessa história a narradora afirma que sempre escutava, quando criança, os animais que viviam nas profundezas, mas, com a queda das ribanceiras, a encosta dos rios ficou mais rasa. Sabe-se que a ação do homem nas encostas dos rios, desmatando, construindo habitações e ruas facilita a ação da erosão e, com isso, mais seres encantados vão desaparecendo.

É interessante notar que ambas as narrativas que carregam em si as consequências da modernidade vieram de Castanhal. Essa cidade, como demonstrei anteriormente com os dados dos IBGE, é uma das mais desenvolvidas do Estado. Sua posição estratégica e indústria refletem um crescimento acima da média do Pará e causam impactos nas narrativas orais dos seus arredores. Nesse sentido destaco os estudos de um colega e amigo com quem tive a oportunidade de trabalhar na Escola Superior da Amazônia (ESAMAZ) como professor: José Victor Neto, que fez seu trabalho de conclusão de curso *Memória insone: narrativas orais dos vigias de Castanhal* (2005) – sob a orientação de outra grande colega e amiga, Analice Felizola (*in memoriam*) – sobre as narrativas orais dos vigias de Castanhal.

Não são apenas os seres do mundo em que vivemos que se perdem com os impactos ambientais: a “fauna encantada” de seres sobrenaturais também vai se “estinguindo” do imaginário das pessoas na medida em que as cidades crescem, a poluição aumenta e a modernidade urbana se acelera. De repente, esses seres imaginários passam a não mais caberem no cancionário popular e daí a cultura popular vai, aos poucos, se apropriando de outros elementos – como, por exemplo, moças que andam de táxi no lugar de carrocinhas iluminadas – e deixando outros em segundo plano, até o completo desaparecimento. Outras vezes, esta mesma cultura, por algum motivo, pode decidir retomar aquele elemento outrora esquecido.

Nesse sentido, essas mudanças no imaginário amazônico fazem com que esse universo mítico enfrente a modernização em distintas frentes, períodos e maneiras. No entanto, os encantados seguem ocupando um lugar importante na vida das comunidades que se defrontam com essa modernização e os mitos acabam por se transformar através de outros tipos de elaboração discursiva (PIZZARRO, 2012, p. 193).

Da mesma forma, o documentário de Sebastião Sepúlveda (2008) sobre a comunidade quilombola do Areal (PA) – cujo espaço que dá nome ao povoamento é considerado encantado pelos moradores – trata da mudança no estilo de vida que a construção de uma moderna ponte pode acarretar na vida das pessoas e dos seres encantados que lá moram.

Mia Couto (2011) em ensaio intitulado “Rios, cobras de camisas de dormir”, exposto durante a conferência no Ciclo de Biologia na Noite da Universidade de Aveiro em 2006 e publicado em *E se Obama fosse africano* afirma que é comum as pessoas lhe perguntarem como um biólogo pode ser um escritor de literatura. Mas, na opinião do autor, o espanto maior é dele porque, segundo o escritor, a relação é óbvia já que nenhum rio é simplesmente um curso de água esgotável e sim uma entidade múltipla e vasta que inclui margens, áreas de

inundação, zonas de captação, flora, fauna, relações ecológicas e, também, os espíritos, as lendas e histórias. (COUTO, 2011, p. 52-53).

Confesso que essa relação para mim, hoje, parece um pouco mais lógica. É da simbiose entre a comunidade, a topografia e a biologia que nascem as lendas e os mitos. Se um desses elementos está em desequilíbrio, a possibilidade de um ser encantado se “perder” aumenta consubstancialmente. Para entender a dinâmica de um rio, é preciso entender muito mais do que a sua topografia e a vida que nele corre. Para entender um rio, é preciso entender a comunidade que dele faz uso, as lendas e mitos que correm por aquelas águas.

Saindo do corredor viário de Castanhal, *O lobisomem*, de Bragança, trata de um homem que saía todas as noites de casa para assustar as redondezas. Sua mulher, desconfiada, decide segui-lo e é atacada por um animal que morde a sua saia enquanto ela subia em um muro. No dia seguinte, conta a história ao marido, que adormece em seu colo. Enquanto ele dorme, ela observa que alguns fios de sua saia se encontravam entre os dentes dele.

Esta narrativa fora contada por Otávio Sousa da Silva e coletada por Sindomar Rodrigues da Silva. Todavia não encontrei qualquer informação sobre como a história foi contada, tampouco consegui escutar a gravação original. O que me resta é trabalhar apenas com a transcrição e todos os outros recursos de que disponho (ACERVO IFNOPAP, 1994, SN). Eis o início da narrativa:

Era um homem que virava lobisomem. E ele vivia sempre fazendo visagem naquele pedaço daquela estrada, de onde ele morava.

Aí, quando foi nesse dia... Toda noite ele saía de noite. Aí, a mulher disse:

— Hoje eu vou descobrir pra onde é que esse homem sai toda noite. (ACERVO IFNOPAP, 1994, SN)

Esta é, por certo, uma das muitas lendas do Velho Mundo que chegaram até nós outros, e adaptaram-se ao contexto amazônico. Na maior parte das vezes cada cultura retira de um fundo comum materiais literários que não lhe pertencem originalmente, mas dos quais ela se apropria e os muda à sua maneira e o que pode ser um mito numa pode vir a ser um conto em outra comunidade e vice-versa (PELEN, 2001, p. 52).

E foi o que aconteceu: a cultura amazônica se apropriou dessa lenda e criou suas próprias versões com múltiplas variabilidades. Essa memória cultural é um mecanismo complexo conservando o que lhe é vantajoso dependendo do momento e do lugar onde se adapta. A apropriação, por sua vez, é caracter presente nas narrativas orais, faz parte de sua

formação e, mais do que isso, é elemento constitutivo de sua contemporaneidade, é o que torna a narrativa oral sempre viva; ou seja, a partir do momento em que a cultura amazônica apropria-se dessas lendas, faz surgir também as suas, num movimento próprio da oralidade, que se reinventa a partir das escutas, dos que vieram antes.

Mas, as narrativas podem sofrer também mudanças inesperadas. Na Amazônia não há lobos (animal que deu origem ao mito do Velho Mundo) e os amazônidas contam em muitas versões, como em *O Lobisomem de Abaetetuba conta...* (1995a), que, na verdade, nem sempre esse encantado é relacionado a uma dupla identidade: alguém que, de dia, é um homem com uma vida normal e, de noite, lobisomem. Algumas vezes é só um som ou vulto no meio da escuridão da noite ou é apenas um porco, como acontece na mesma narrativa mencionada.

Por vezes, o lobisomem além de não ser um lobo, não é um homem. Diferente do senso comum que retrata, na maioria das vezes, o ser como sendo apenas do sexo masculino, em *A empregada*, mais um exemplo do mesmo livro, ele é um porco de noite e de dia uma mulher. Existem versões ainda em que o nome que se usa para ele é *Capelobo* (PORTAL DE POETICAS ORAIS, 2013), como na narrativa que publiquei no Portal de Poéticas Oraís com o mesmo nome.

As matintas pereras podem virar porcos também. A professora Josebel Akel Fares, em sua dissertação de mestrado *Imagens da mitopoética amazônica: um memorial das matintas pereras*, defendida em 1997, acusa a existência de matintas terrestres – diferente das matintas aéreas que se transformam em aves – e essas se transformam em porcos. Walcyr Monteiro (2007) em *Visagens e assombrações de Belém* afirma que a diferença entre um lobisomem e uma matinta estaria no fato de que os lobisomens são homens e as matintas, mulheres. Todavia em *A empregada* a criatura é uma mulher de dia, mas, ainda assim, é descrita como um lobisomem. O narrador afirma “ela era um lobisomem”.

A narrativa que deu origem à versão do *Caleidoscópio Amazônico* começa dizendo que o homem era lobisomem – o que quebra com qualquer suspense. Nesta narrativa o que impressiona não é o fato dele ser um lobisomem, mas a maneira como sua esposa teve a certeza de que ele o era.

Aí, ela saiu. Quando ela saiu..., quando ela viu, foi aquela coisa vindo em procura dela. Com toda carreira, derrubando..., era batendo lata, era casco de cavalo, era aquela coisa toda, não vixe! Aí, ela correu e se trepou na cerca. Aí, a coisa agarrou na saia dela e puxando para derrubar ela, puxando para derrubar ela. Mas

não pôde, num sabe? Mas rasgou a saia dela e os fiapos ficou nos dentes dele. (IFNOPAP, 1994, SN)

Na narrativa não há como ter certeza se o homem se transformava em lobo ou em porco. O trecho acima pode indicar, quando afirma que era “casco de cavalo” que o animal tinha cascos como cavalos (o que o aproximaria de um porco) ou se o som que se escutava era na verdade de cavalos correndo assustados pela presença do encantado, o que faria com que admitíssemos a possibilidade de ser um lobo.

Em nenhuma das narrativas de lobisomem que li há a lua como elemento primordial para a metamorfose. A narrativa em questão não especifica nenhum elemento, além da própria noite, que tenha o poder de transformar. Ao contrário, o narrador deixa claro que o lobisomem aparecia todas as noites, independente de ser lua cheia ou não.

No final, o que me chama atenção é o fato de a personagem não virar mais lobisomem desde o dia em que a mulher descobriu. É como se o fato de ser descoberto tivesse desencantado o homem, o que difere de outras narrativas como *Bela e triste* e *O canto da mulher loira* em que um ritual é exigido.

Deitou no colo dela e ela foi catar ele. Ele foi indo, foi indo e dormiu. Quando ele dormiu, ela viu os fiapos da saia dela nos dentes do homem. Aí, quando ele acordou, ela contou pra ele, ela contou pra ele, disse:

— Olhe, naquela noite que eu saí e cheguei correndo, que um bicho, eu não sei o que foi..., nos seu dentes estavam os fiapos da minha saia e eu creio que foi você que virou alguma coisa e pegou na minha saia.

Aí, desse dia em diante ele não virou mais. (ACERVO IFNOPAP, 1994, SN)

Na narrativa d'*O lobisomem*, ainda que a história não comece com traços de legitimação, antes do desfecho vemos uma afirmação de veracidade: “Isso foi passado sério mesmo” que tem o intuito de convencer o interlocutor:

Quando foi no outro dia, meio dia, ela foi contar pra ele e ele se deitou na perna dela. Aí, quando ela acabou de contar ele dormiu.

Aí, quando ele dormiu..., que abriu a boca, ela viu os fiapos da saia dela nos dentes dele, pregado nos dentes do homem. (Isso foi passado sério mesmo). (ACERVO IFNOPAP, 1994, SN)

Em *Uma certa aliança*, a narrativa, contada pela informante Leonice Corrêa Campelo da cidade de Bragança e coletada pela pesquisadora Silene Brito, trata da história de um casal que possuía uma filha. Antes de morrer, a mãe da garota entregou a aliança para o próprio marido e lhe disse que em quem a aliança servisse, ele deveria se casar.

Para espanto de todos, foi no dedo da filha do casal que a aliança coube. Desesperada, a menina pede ajuda à Nossa Senhora, sua madrinha. Esta lhe indica o que fazer para se livrar do compromisso: ordena que ela mande preparar três vestidos e manda uma burrinha para levá-la embora. Chegando ao lugar indicado, a burrinha morre e a mocinha faz um manto com o couro, o que lhe facilita escapar da cidade sem ser reconhecida.

Ela consegue emprego em uma casa onde há um moço jovem e solteiro. Esse rapaz vai para uma festa e lá conhece uma moça por quem se apaixona, mas, terminada a festa, não consegue encontrá-la. Passa o tempo até o dia em que ele descobre que esta pessoa que ama é, na verdade, a moça que veste pele de burro e trabalha na sua casa. Depois disso, eles se casam e vivem felizes para sempre.

A relação desta narrativa com *Pele de asno* de Charles Perrault (2012[1697]) é clara. Na França do Antigo Regime num “dos primeiros contos do ciclo de Cinderela, a heroína torna-se empregada doméstica, a fim de impedir o pai de forçá-la a se casar com ele” (DARTON, 1998, p. 28).

Todavia Perrault havia realmente recolhido seu material da tradição oral, provavelmente tomando por base as histórias que contava a babá do seu filho. Retocou essas histórias para atender ao gosto dos cortesões que frequentavam os salões aos quais endereçou a primeira versão de Mamãe Ganso, *Contes de ma mere l'oyre*, de 1867. Com isso, mudou algumas das características da classe camponesa francesa. Passado tempo essas histórias voltaram à tradição oral devido a diáspora huguenote e dentro dessa retornando ao livro mais uma vez. (DARTON, 1998, p. 24-25).

Vale destacar, que essas recolhas de materiais da tradição oral por parte de escritores consagrados não denotam uma preocupação em nomear as fontes, diferente desta tese, que desde o início, procura descrever quem contou, quando, em que contexto. Analisar as narrativas do *Caleidoscópio Amazônico* não é apenas um trabalho de justificativa das histórias a partir de teóricos consagrados, mas também de trazer à tona as vozes de quem conta e que fazem a narrativa de fato acontecer e poder ser analisada.

Retomando a narrativa, pode-se dizer que esse é mais um caso em que as fronteiras geográficas e políticas e entre a oralidade e a escrita acabaram sendo transpostas. “Há uma

dinâmica entre relatos orais, a escrita, e novos relatos orais daí advindos formando uma cadeia inesgotável de fontes de inspiração para as narrativas populares” (HARTMANN, 2011, p. 175). Ou seja, neste caso, a escuta dos registros disponíveis no IFNOPAP, aliada às transcrições, me possibilita a criação de novos relatos orais; analisar o que foi transcrito e passar esta análise para o papel já é, de certa forma, um exercício de transcrição, na medida em que não se consegue ser totalmente fiel aquilo que se escutou e se leu. Há, a subjetividade do pesquisador que, em hipótese alguma, pode ser dispensada.

É o que acontece com a narrativa que circulava no Antigo Regime francês: foi registrada e adaptada por Perrault e retornou à oralidade através de uma oralidade secundária (ONG, 2002). Se no conto de Perrault a ajuda vem de uma fada, por exemplo, nessa versão paraense quem ajuda a moça é Nossa Senhora. Além disso, como mostrarei adiante, alguns elementos como o burro e a aliança calham com a religiosidade cristã católica particularmente forte na região.

Quando li a primeira vez, a narrativa não continha qualquer informação sobre narrador, pesquisador ou detalhes da contação. No entanto, encontrei entre os arquivos do projeto um documento que, ao que parece, seria um esboço do livro, não publicado, *Bragança conta...*. Nesse documento há todas essas informações.

Aí, ele foi comprar a pílula e ela ficou lá.

E nisso que ele comprar ela “olha” foi embora.

Chegou em casa , tirou... tirou a roupinha dela e vestiu a capinha e se deitou.

[Ele foi lá] ela se deitou, ele chegou correndo de novo, aperreadinho que ele não tinha achado ela. (ACERVO IFNOPAP, 1994, SN, grifo meu)

Na nota referente à palavra “olha”, a pesquisadora Silene Brito indica um gesto feito com as mãos por Leonice Corrêa indicando um afastamento rápido da personagem. Além desse gesto, em outro trecho a nota de rodapé especifica o sentido de uma das expressões ditas pela informante:

Aí, ele foi buscar água. Pegou o copo com água. Quando ela...Ele foi buscar água e ela “olha” veio embora. Mas ele foi rápido, que quando ele... ela tocou o pé na carreira e ele veio embora para casa. Que quando ela chegou em casa, não deu tempo dela tirar o vestido. Ela chegou e só pegou mesmo a capa e se enrolou e “brucu”, na rede dela. (ACERVO IFNOPAP, 1994, SN, grifo meu)

É interessante notar no trecho acima e em outros que além da nota de rodapé indicando o significado das palavras – como “brucu”, que indica “a rapidez com que ela se jogou na rede” – a pesquisadora usa aspas para chamar a atenção para a palavra em si. Os demais pesquisadores não utilizaram o mesmo recurso em suas transcrições. Em outro trecho é possível observar que a proposta inicial de transcrição – que consistia em escrever como um ditado escolar, seguindo a norma culta padrão – não foi cumprida:

– Olha toma a minha aliança, mas tu só vai casá com a moça que tivé essa aliança no dedo...tudo bem, ela vai morrer mas não era pra casá com outra mulher que não desse aquela aliança no dedo tudo bem, que quando passou um mês, ele pegou começou a sair atrás de mulher, pra casá, ai não achava, uma que desse a aliança no dedo... (ACERVO IFNOPAP, 1994, SN)

A forma “casar”, no infinitivo, por exemplo, que sofre, em muitas regiões do Brasil um processo linguístico comum que transforma a palavra em “casá” é registrada. Mesmo desvirtuando a proposta inicial das transcrições do Projeto, o uso destas e de outras formas coloquiais comuns da fala acabam aproximando um pouco mais a escrita – já tão distante da fala – da forma oral.

Retornando ao enredo, nesta narrativa o sobrenatural assume a forma da religiosidade cristã católica. A crença em Nossa Senhora, por exemplo, faz parte do cotidiano na Amazônia. Não é à toa que o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, padroeira do Estado do Pará, é a maior procissão religiosa do país, tamanha a relação do povo com o catolicismo. Outro elemento do catolicismo popular é o burro, animal considerado sagrado devido as suas muitas incursões bíblicas, como a do animal que carregou Jesus até Jerusalém e Maria, grávida do menino Jesus, até Belém. As hagiografias de São Francisco de Assis contam que o santo tinha um burrinho que o acompanhou por toda a vida e, quando Francisco o agradeceu pelos seus préstimos, o burrinho chorou.

Os asnos têm uma simbologia para os cristãos, em especial para os católicos, por representar a ajuda que homens e mulheres precisam em momentos difíceis. Ainda que na época do regime aristocrático francês e de Charles Perrault a religiosidade cristã não fosse a tônica das narrativas desse ciclo de Cinderela, o elemento comum (o burro) facilitou uma identificação com a religiosidade cristã católica comum na região.

Outras narrativas do acervo IFNOPAP têm como personagem um burro ou uma burrinha como a da narrativa em questão. Em grande parte delas, quando o animal não é

apenas um coadjuvante – como em *Compadre pobre e compadre rico* (ANEXO B) – dentre outros bichos caseiros ele é o que está associado à ajuda para fugir de uma situação difícil como um casamento indesejado ou ajuda financeira. Tal é o caso de uma narrativa sem título, identificada apenas por seu código ED02CYcen280195-XI (ANEXO B), em que um homem muito pobre ganha, de um desconhecido, uma burrinha que lhe dava dinheiro toda vez que batia nela.

O *Caleidoscópio Amazônico* conta com duas lendas urbanas bastante conhecidas em Belém e que estão presentes na coletânea *Belém conta...* (1995b) a primeira foi contada por Mary Maia e transcrita pela professora Socorro Simões. Esta é uma das histórias que é especialmente conhecida pelos alunos e ex-alunos do Colégio Gentil:

No Colégio Gentil, que ele é localizado na... Av. Magalhães Barata... é isso... Magalhães Barata. Ele... era antigamente um internato, hoje em dia não funciona mais como um internato, é um colégio normal e... mais antigamente ele era um internato pra moças que... de todos os lugares: moças pobres, do interior e haviam muitas freirinhas lá... (SIMÕES; GOLDBERGER, 1995b, p. 23)

Publiquei o áudio dessa narrativa no Portal de Poéticas Orais (2013) e, em contraste com a maior parte das demais, nesta é possível observar algumas coisas. Em primeiro lugar, o sotaque da narradora deixa claro, aos habituados como eu, que se trata de uma pessoa que vive na capital. Em segundo lugar, o som é bem mais limpo e nítido. Quase não há interferências externas como crianças, televisão ou eco. Não há aqueles cortes comuns em fitas antigas, sinal de que esta fita teve um tratamento diferenciado das demais, possivelmente por pertencer à coordenadora do projeto.

Chamou-me atenção, também, o som forte que chega a “estourar” a caixa de som do gravador em alguns momentos; além da voz intensa da informante, a distância entre a boca e o gravador parece mínima. Era como se ela estivesse segurando o gravador e não o tivesse colocado em cima de uma mesa, ou que estivesse na mão da pesquisadora. Em qualquer das hipóteses isso representa uma quebra na informalidade.

Tive contato com muitos dos arquivos de áudio digitalizados do Projeto para organizá-los e publicá-los no Portal de Poéticas Orais. Nesta ocasião pude escutar muitos arquivos de vários pesquisadores/informantes. Num deles, o que continha outro áudio da mesma narradora em questão, antes de começar a contar uma história que se passava em Vigia, cidade do

interior do Estado, Mary Maia afirma: “Aqui volta a falar a informante Mary Maia” (ACERVO IFNOPAP, 1994).

Noutra fita a pesquisadora, antes da gravação das histórias, registra com a própria voz o nome da moça – inclusive chamando-a de “informante” na sua presença – o endereço e a profissão. Ela, estando do lado da pesquisadora quando disse que ela seria uma informante, achou que deveria se denominar assim na presença da mesma. Isso é próprio dos informantes em contato com entrevistadores, sobretudo da academia. Há uma necessidade, mesmo que inconsciente, de que o entrevistado valorize a sua fala e, para que isso aconteça, é necessário que o sujeito se marque como alguém de grande importância, é uma auto-valorização no sentido de que sua colaboração não seja diminuída.

Em outra transcrição de outra narrativa de Mary Maia, a pesquisadora Socorro Simões faz uma nota de rodapé com as seguintes informações:

A informante chama-se Mary Maria, tem 20 anos, é paraense, residente em Belém, na Rua Benjamin Constant, no. ... ap. ... É estudante de Medicina, na Fundação Educacional do Pará. As histórias foram narradas na noite do dia 13 de setembro de 1994, na residência da pesquisadora. (ACERVO IFNOPAP, 1994, SN)

Substituí propositalmente as informações que especificam o endereço por pontos para não expô-la ou expor a sua privacidade. No trecho, observo que a pesquisadora não foi ao encontro dela: a narradora foi até a casa da pesquisadora, que mora em Belém também. Com todas essas informações percebo que, desde a gravação, a narrativa em questão já sofreu um distanciamento maior do que as demais.

Voltando ao enredo, a história, na voz de Mary e na transcrição de Simões ganha informações históricas como o fato de o colégio já ter sido internato. Eu não tinha tal dado sobre a escola e nunca conheci seus detalhes. Soube apenas que uma freira assombrava os corredores, o que de imediato associei ao fato do Colégio Gentil ser gerenciado por freiras.

Em seguida:

E ... nessa ocasião, havia uma freira, que ela sempre ficava lá na frente. Tem um gramado bonito lá na frente... ela sempre sentava lá na frente pra ler ou pra meditar... alguma coisa... E... sempre havia um marinheiro que passava pela frente do colégio e ficava sentado, às vezes, na grade que tem no colégio. Aí, sempre na mesma hora. A freirinha começou a se apaixonar pelo marinheiro, e... toda vez, toda hora, – eu não sei direito a hora – mas... toda hora... a hora marcada, ele ia lá e ele passava. E as freiras

descobriram... desse... dessa paixão da freira pelo... pelo marinheiro, e ela começou a adoecer, também, e ela adoeceu e foi piorando cada vez mais, e ela faleceu.

E... começaram a dizer que ela faleceu por amor ao marinheiro e... hoje em dia, no colégio, há a lenda da freira sem cabeça, que perdeu a cabeça por amor ao marinheiro. (SIMÕES; GOLDBER, 1995b, p. 23-24)

No relato, há uma explicação para uma lenda conhecida da cidade. Uma freirinha perdera a cabeça por amor, e sua alma sem sossego vagava pelos corredores. Todavia insisto na questão do sentido que essa história teria se não fosse contada a um pesquisador do IFNOPAP e sim a um garoto do colégio que se aventurasse a matar aulas e saísse sozinho pelos corredores da escola. Nesse caso o ensinamento estaria presente e a narrativa faria total sentido para aquele garoto.

O que chama atenção, tanto no áudio quanto na transcrição é a quantidade de oscilações que se destacam a contação de Mary, marcada pelas reticências. Isso se deve talvez pelo desconforto da moça seja pelo uso muito próximo do gravador ou pelo ambiente em que foi feita a gravação. Quem sabe esse espaço, por ser a casa da interlocutora, não a deixasse à vontade.

Não encontrei outros registros do arquétipo da freira sem cabeça do Colégio Gentil, inclusive entre as muitas narrativas coletadas pelo projeto em Belém. No entanto, um tema recorrente em narrativas orais de Belém é o de padres sem cabeça que assombram cemitérios ou cruzeiros. Uma delas, identificada pelo código V01-VIII (ANEXO B), é a de um padre que assombra um cemitério. Walcyr Monteiro (1997) na narrativa *O cruzeiro do Telégrafo* conta sobre a aparição de um padre sem cabeça no antigo cruzeiro - grande cruz de madeira – que ficava no bairro do Telégrafo em Belém.

A segunda lenda urbana é também bastante famosa na cidade. A história da moça que pega um táxi encontra-se no livro *Belém conta...* (1995b) é dita por Graça Santana sob a transcrição de Lucia S. da Silva. O enredo conta que uma moça pega um táxi em Belém e indica o caminho da sua casa, só que pede ao motorista que passe no dia seguinte para pegar o dinheiro. No outro dia, o motorista passa na casa e aponta a moça do retrato como sendo a passageira do dia anterior, ao que a dona da casa afirma que ela já havia morrido há trinta anos.

Antes de Graça Santana começar a contar, a pesquisadora provoca-a para que conte especificamente a narrativa em questão: “– E essa moça do táxi”. A provocação já representa

uma quebra de fluidez na contação e uma tentativa da pesquisadora de fazer com que a informante conte, nada mais, nada menos do que a narrativa desejada.

Para diminuir os impactos da presença de um pesquisador – ainda que ele more na mesma cidade (e estou falando de uma grande metrópole) – o ideal seria que procurasse conviver com o narrador – no caso dele permitir essa abertura e deixar fluir, em meio a essa convivência. A partir do momento em que a pesquisadora impele Dona Graça a lhe contar uma história específica, aquele momento único, fruto das relações mais prosaicas, desaparece e a história vira uma história pela história, um conteúdo no vasto arsenal do imaginário urbano paraense. No entanto, em se tratando de uma cidade grande, como Belém, onde os ambientes de contação são cada vez mais escassos, esperar que as narrativas surjam espontaneamente pode ser uma tarefa um tanto quanto difícil.

Por outro lado, se um taxista que decida a contragosto da sua esposa fazer uma corrida tarde da noite e escutasse dela essa história ou a simples lembrança dela como: “olha, cuidado com a moça do táxi”, essa história faria sentido e seria um Etnotexto com “E” maiúsculo. Dessa forma, não consigo vê-la senão como uma reprodução imperfeita e sem muito sentido para a comunidade de onde vem, um etnotexto com “e” minúsculo.

Um recurso que procura atestar a veracidade do que se conta também é utilizado. A citação de nomes de ruas ou locais onde aconteceu o fato é comum nas muitas versões d’A *moça do táxi* :

– Não, a moça do táxi, eram as histórias que corriam, né, aqui em Belém mesmo, que ela morava na Alcindo Cacela, que ela pegava um táxi. Em determinada hora, pedia para o motorista levá-la até a casa, né. Só que uma vez, um dos motoristas, ele, ele, saltou a passageira, parece que ela pediu pra ele vir receber no outro dia e ele veio e ele disse [...] (SIMÕES, GOLDER, 1995b, p. 33)

A narrativa oral transcrita conserva boa parte dos traços comuns aos narradores orais como a “eximção” de responsabilidade sobre a história, dizendo que ela é uma das que corriam pela cidade e a indicação do nome da rua sem precisar o local exato. Ela morava na Alcindo Cacela, mas não se sabe o endereço preciso. Dizendo o nome da rua em que vivia a moça, a narradora torna a história mais verossímil e, ao mesmo tempo, não se compromete ao ponto de dizer o número da residência onde vivia a personagem.

Essa é uma das muitas versões da mesma narrativa. Em algumas, a moça aparece no dia do aniversário quando, segundo consta, o pai costumava levá-la para passear pelas ruas da

cidade. Em outras, a moça aparece em dia de finados. Existem versões que contam que ela apanha o táxi em frente ao cemitério de Santa Isabel no bairro do Guamá. Outras, que sai do cemitério da Soledade no bairro de Nazaré. Outras ainda, afirmam que ela toma o táxi em um ponto aleatório.

Ela, na maioria das vezes, pede para ser deixada na casa dos pais. Esse local é, também, bastante variável: Avenida José Malcher; Avenida Nazaré; Avenida Alcindo Cacela ... Algumas narrativas contam que ela sai da casa dos pais e vai até o cemitério. Há outras variações, menos conhecidas, que descrevem a sua aparição repentina dentro de alguns ônibus da linha urbana.

A moça, a despeito das múltiplas versões, possui uma figura real consagrada como sendo a original: Josephina Comte. Grande parte das narrativas cita, inclusive, o nome de Josephina como sendo a moça do táxi. A fotografia abaixo é do túmulo dela no cemitério de Santa Isabel, que fica na Avenida José Bonifácio.



Figura 3: foto do túmulo de Josephina Comte no Cemitério de Santa Isabel em Belém.
Fonte: Bico; Müller (2013).

O sobrinho de Josephina, o empresário Jorge Comte, em entrevista ao portal G1 Pará (BICO; MÜLLER, 2013), afirma que a tia morreu com diagnóstico de tuberculose em 1931 aos 16 anos de idade. Segundo ele, era comum os mortos serem levados em carros envidraçados – que davam para ver o caixão – direto do hospital ao cemitério. Todavia, o pai

da moça pediu que o caixão fosse primeiro para a casa da família e depois para o cemitério, o que teria mexido com o imaginário das pessoas.

Outro fato inusitado relatado por Jorge, é que, no meio do caminho, quando o carro passou em um buraco a tampa do caixão se abriu o que fez com que as pessoas acreditassem que ela fosse uma alma penada que saía do próprio túmulo. Mas o fato mais inusitado dito pelo sobrinho de Josephina é que o avô dele teria mandado fazer o túmulo na Itália com uma foto da moça. No entanto, a foto que foi enviada não possuía o broche de carro que aparece na fotografia da lápide, ela voltou assim da Itália, o que a consagrou como sendo a moça do táxi de Belém do Pará.

Todavia muitas e muitas versões ainda existem sobre a misteriosa história da moça do táxi. Há quem diga que ela foi atropelada por um táxi numa terça-feira de carnaval em Belém. Existem histórias que dizem que era uma moça pobre cujo maior sonho era andar de carro. Há versões, inclusive, que misturam a moça do táxi com a Cinderela das histórias infantis, que sai às pressas de uma festa e, ao invés da carruagem, pega um táxi.

As versões que dizem que Josephina é a moça do táxi são as mais conhecidas. Até hoje o túmulo da moça é dos mais visitados do Cemitério de Santa Isabel. Em dias de finados, as pessoas deixam velas, flores e orações em seu túmulo e existem até relatos de milagres atribuídos a nossa mais famosa passageira de táxi.

Não foram encontradas outras três narrativas pertencentes ao Projeto IFNOPAP que poderiam ter dado, especificamente, origem à versão presente no *CD-ROM Caleidoscópico* (AROUCK; PRADO, 1999) das histórias de *A cobra grande*, *O machado enferrujado*, *O encantado*. A princípio acreditei que essas seriam criações (e não recriações) a partir do imaginário da região, mas encontrei um arquivo em *Microsoft Word* intitulado *A propósito do Caleidoscópico* (ANEXO C) que mostra as narrativas originais do *Caleidoscópico* e informações sobre os narradores e os pesquisadores das histórias que deram origem àquela versão. Não poderei, todavia, me ater a uma narrativa em específico, tratarei das múltiplas versões existentes da lenda da cobra grande e dos castigos impetrados aos que decidem trabalhar em dias santos.

A história d'*A cobra grande* foi coletada por Dilma Rodrigues Sales e contada por Abel da Conceição Pereira que, segundo os registros do banco de dados do Projeto, naquela época tinha 64 anos e era maranhense, lavrador e analfabeto. Segundo o mesmo arquivo, *O machado enferrujado* foi coletada por Sandra Silva e contada por Antônio Semeão Batista, cujas informações não consegui obter. Ainda tomando por base o arquivo, *O encantado* foi

contada por Luisa Lopes e coletada por Jovina Cristina Soares, entretanto não obtive qualquer outra informação das mesmas. A pesquisadora entrevistou Maria José da Silva – que contou a história que deu origem à *Rainha do mar* (ANEXO C).

Em relação ao tema das cobras como as de *A cobra grande e O encantado*, existem dois grandes tipos: as cobras inertes que habitam os subterrâneos das cidades (e que, quando se mexerem um dia terão o poder de destruir as cidades onde vivem) e as cobras encantadas (quase sempre nascidas de uma mulher da comunidade). A primeira é mais comum em cidades maiores que os pequenos interiores ou regiões metropolitanas; as histórias sobre as segundas podem ser encontradas tanto em pequenos lugarejos quanto em grandes cidades.

Em Belém mesmo “pipocam” histórias de grandes cobras que habitam o subterrâneo, algumas delas com a cabeça na Basílica e calda na Catedral da cidade. Outras invertem a posição – cabeça na Catedral, calda na Basílica. Há versões que alternam entre grandes e famosas igrejas da cidade. E assim acontece em outras tantas cidades do Estado do Pará: quase sempre essas cobras são associadas a templos católicos. Existem versões dessas cobras no meio da mata, cobras que vivem tempo o suficiente, sem caçadores ou predadores, para se tornarem grandes cobras. Essas também têm seus encantos. Elas podem “mundiar” pessoas, enfeitiçando-as e fazendo-as se perderem no meio da mata.

Outra grande versão de cobras grandes é a de um ser encantado que nasceu de uma mulher não encantada, muitas vezes por uma penitência da mesma. Algumas versões desta cobra afirmam que a flechada da mãe d’água desencadeou o feitiço e engravidou a mulher que deu à luz a serpente. Outras versões afirmam que as cobras são filhas de mães com gravidezes indesejadas que jogaram seus filhos nos rios.

Há relatos de tentativas de desencantamento quase sempre frustradas. Pode aparecer em lugares encantados, como a ilha da Pacoca ou em rios e florestas de toda a região. Histórias de sedução por cobras machos ou cobras fêmeas também são comuns. Cobras irmãs, solitárias ou enamoradas surgem com frequência no imaginário amazônico. Algumas até seduzem mulheres, tal qual botos em bailes, quando dançam muito bem. Os nomes podem variar entre cobra grande, cobra Norato, Honorato, Norato, Noratinho, boiúna...

A narrativa d’*O machado enferrujado* – cuja transcrição original não foi encontrada – tem como arquétipo o “dia santo” quando ninguém pode trabalhar com risco de sofrer as consequências desse ato. Existem muitas narrativas que tratam desse tema, grande parte delas relacionadas a seres como o curupira ou o acauã, que penitenciam as pessoas que se arriscam a desafiar essa regra de convivência das múltiplas comunidades da Amazônia. No geral, é

comum as pessoas se perderem pela floresta como castigo ou como em *Acauã* de Inglês de Souza (2004), em que a personagem principal, pelo mesmo motivo, se perde na floresta e encontra uma criança, leva-a para casa e quem sofre é a sua filha com as perseguições desse encantado.

Conforme discutido anteriormente, a mídia oral Etnotextual faz uso da memória coletiva para se retroalimentar. Mas, como estamos falando de uma cultura oral secundária, é possível que alguns desses elementos de retroalimentação advenham de uma cultura letrada e seus derivados à medida em que “surtem possibilidades de comunicação entre os grupos”, pois, “se de um lado ela radica em experiências peculiares ao grupo, de outro encarna certos temas da mais acentuada intemporalidade” (CANDIDO, 2014, p. 55). Sejam quais forem essas mídias que são referenciadas na oralidade, essa é uma decisão da própria coletividade.

Nesses grupos rústicos à margem da escrita e das modernas técnicas de comunicação é menos nítida a distância entre artistas e receptores. Não há um público propriamente dito. O pequeno número de membros da comunidade e a relação íntima entre os demais aspectos da vida em sociedade e as manifestações artísticas acaba por englobar a todos na execução de cantos e danças, seja a intervenção de outros artistas. (CANDIDO, 2014, p.44).

Essas manifestações se conectam essencialmente à transmissão imediata, por contato direto (CANDIDO, 2014, p.45). O mesmo contato que o estudioso deve se empenhar em ter com os membros da comunidade e encurtar a distância do abismo que há entre ele e o outro. O aparelho de gravação acaba aumentando as beiradas desse precipício.

Para tentar diminuir essa distância já tão latente procurei aproximar-me dessas referências buscando entender a oralidade na própria oralidade. Assim, a partir de uma das suas possíveis bases de retroalimentação, pude entender um pouco melhor a relação existente entre elas. Sem verdades epidérmicas pouco satisfatórias (CANDIDO, 2014), ou análises superficiais que levassem em consideração teorias distantes. Ao mesmo tempo, tomei o cuidado de fazer uma análise que abarcasse as funções social e ideológica sem perder de vista sua integridade estética.

Como, reitero, não tive acesso à maioria dos áudios das narrativas – e, em alguns casos, nem às transcrições – não pude fazer uma análise do ponto de vista da linguagem oral e suas nuances em todos os textos e a consciência linguística do narrador. As pausas cênicas, as entonações e acelerações não puderam ser analisadas com cuidado nesses casos deixando a análise comprometida nesse quesito.

Ainda assim reafirmo a importância do pesquisador não apenas como o responsável pelo registro, mas, também, em sua posição em relação ao outro, conduzindo ou se deixando conduzir durante a narração. O gravador pode tirar boa parte da espontaneidade da contação e, com isso, apagar boa parte dos recursos cênicos que um informante possa vir a utilizar quando conta.

No próximo capítulo estabeleço a comparação direta de algumas dessas versões com as contadas no *Caleidoscópio Amazônico*, já que, como dito, não encontrei nenhuma similar que me permitisse definir com a mesma precisão como fiz com as demais. Para esses casos utilizarei o arquétipo comum (e que conheço) das narrativas para complementar a análise.

CAPÍTULO III

EM MEIO AO PERCURSO

“Façamos da interrupção um caminho novo.
Da queda um passo de dança,
do medo uma escada,
do sonho uma ponte, da procura um encontro!”
O encontro marcado, Fernando Sabino

Neste capítulo tomarei como base as versões recriadas das narrativas que analisei no Capítulo II. Assim como no anterior tratei de elementos externos ao texto, como anotações, impressões e observações dos pesquisadores responsáveis, utilizarei, neste momento, as informações contidas nas ligações de hipertexto presentes nas versões do *Caleidoscópio Amazônico*.

Aqui, tem-se o começo do processo de construção do que Lev Manovich (2003, p. 16-17) chama de “novas mídias”, que são objetos culturais que utilizam a tecnologia da computação para a distribuição e exibição. Tudo o que será feito, deste ponto em diante, terá como objetivo a análise do dispositivo de armazenamento midiático.

O elemento que talvez seja mais determinante dessas novas mídias é justamente o hipertexto, que será definido por McLuhan (1977) como a rede de ligações que, mediante a utilização de programas de computador adaptados a uma linguagem específica (HTML – *Hipertext Markup Language*) multicomunicacional e hipermediática, permite a ligação desde elementos textuais como estudos críticos e bibliografias até imagens, sons e filmes, de forma não linear.

Não gostaria de pensar nesses novos textos criados a partir dos anteriores como interrupções no percurso por onde se movem, mas encontrar o caminho novo que esses arquétipos seguiram. Mesmo porque cada texto é um dito concreto e único que não se repete, e, mesmo a despeito da semelhança, há sempre um novo contexto que modifica suas relações de sentido (ROJO, 2015). Por isso, ainda que os textos apresentados guardem grandes semelhanças com os textos originais, eles serão sempre outros textos, criados e lidos em contexto diverso.

Nesta procura por diferenças e semelhanças, não pretendo fazer desta análise um mero desencontro entre o passado e o presente, entre o etnotexto e o texto, mas um encontro entre dois mundos distintos que emprestam a um e a outro um pouco de sua beleza. Nem melhor, nem pior, somente diferente. Quero, como Fernando Sabino, transformar as quedas em passos de dança, e dos meus próprios medos fazer uma escada que leve as minhas análises a caminhos de confluência.

Não me preocuparei com as diferenças, algumas vezes óbvias, existentes entre os textos, tais como: repetições e desvios a norma culta, comuns na fala, e que procuram ser simulados na transcrição – que por si só já demonstram o desenraizamento da narrativa – e sim, tentarei analisar as adaptações que levaram ou não em consideração o perfil cultural da sociedade em questão.

Não que considere a discussão desimportante ou desinteressante, ao contrário, essa importância é tanta que Peter Burke (2010, p.45) a observa na diferença entre as versões orais e escritas das narrativas coletadas pelos irmãos Grimm: quando ressalta o que se perdeu na tradução dos contos orais e o fato de que, na Alemanha daquela época, a língua das classes médias era literalmente distante da dos artesãos e teria sido ininteligíveis para quem se destinava o livro. O processo tradutório era, portanto, imprescindível, ainda que envolvesse distorções. Algumas histórias foram expurgadas, pois, de outra forma, teriam chocado seus novos leitores. As particularidades individuais do relato foram atenuadas, de modo a dar um estilo uniforme ao conjunto. Onde as diferentes versões do mesmo conto se complementavam, os Grimm as consturaram em um único texto a partir da teoria de que quem criava não era o indivíduo, mas “o povo”.

Salvaguardadas as devidas proporções e tendo em vista que nenhum dos dialetos falados no Brasil se sobrepõem à norma culta, ou seja, nem uma nem outra possui diferenças o suficiente para causar qualquer tipo de ininteligência, o processo descrito por Peter Burke (2010) é similar ao que ocorreu com o *Caleidoscópio*. Essa adequação à norma culta também causou distorções. As idiossincrasias individuais também foram atenuadas. Há um estilo uniforme à coletânea, assim como em alguns casos várias versões de uma mesma narrativa foram amalgamadas tendo como fio condutor uma narrativa específica – como no caso de *A moça do táxi*.

Em todas as narrativas há um apagamento que já havia começado nas transcrições e se agrava na produção do *CD-ROM*. Quem as contou primeiramente? Quem são essas pessoas? Idade? Homem ou mulher? Agora essas informações foram simplesmente omitidas para dar um ar de impessoalidade à produção. Na apresentação aparecem os municípios de onde vieram, mas de qual localidade? Qual comunidade? Qual bairro? Nenhuma dessas perguntas têm resposta no *Caleidoscópio*. Estes nomes, locais e pessoas viraram estatísticas e foram escondidos por trás de temas escolhidos para representarem, em conjunto, a Amazônia paraense.

As narrativas do *Caleidoscópio*

A primeira narrativa que analisarei é a de *Rosa*. O enredo é exatamente o mesmo descrito no Capítulo II, o arquétipo se mantém quase que inalterado. Todavia a maneira como a narrativa se realiza na versão escrita do *CD-ROM* é, como em todos os textos analisados, um pouco diferente. Em alguns outros textos, a diferença em relação ao enredo é um pouco maior e, em alguns casos, os textos são realmente outros, bem distintos dos originais – quando há originais para tomar como ponto de partida.

Sempre que houver esses originais eu os colocarei em paralelo com os textos do Dispositivo Eletrônico ainda que já os tenha citado no capítulo anterior. Assim o leitor poderá acompanhar a comparação entre um e outro e observar melhor as semelhanças e diferenças. Para melhor organizar essa disposição de textos, farei uso de tabelas sempre colocando do lado esquerdo o texto que está no *Caleidoscópio* e do lado direito a transcrição.

A narrativa começa com a viagem de uma família que se depara com a ilha encantada da Pacoca. Antes da análise dos trechos, é importante ressaltar que as palavras que se encontram em itálico representam ligações de hipertexto do *Caleidoscópio* que aqui estão sem os *links*, mas que procuram refazer o caminho de leitura que o *CD-ROM* oferece:

<p>Dois casais vinham do Carronife para a cidade, numa pequena <i>embarcação</i>. Era noite e, a grande distância, viram como que uma luz atravessando o rio. Ao aproximarem-se perceberam que era uma espécie de navio e lá parecia haver uma animada festa: ouviam-se gargalhadas, barulho de pratos, copos e talheres, conversas. Um grande burburinho indicava que todos estavam comemorando algum acontecimento (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>E quando a minha avó casou, ela morava pra lá, pro lado do Carronife, que eu não sei como... Pra onde é. Diziam Carronife pro lugar que ela morava.</p> <p>Que quando ela casou, eles moravam pra lá. Eram duas tias minhas que tinham casado com dois tios meus. Aí, eles casaram pra lá e vieram embora. Uma esta... A, a, uma estava gestante. A Ana estava gestante e a Rosa não estava gestante. Ela estava com um mês de gestante na barriga, com a filha na barriga.</p> <p>E vieram embora.</p> <p>De onde eles enxergavam aquele navio alumiado. Porque tinha a Cléa. De primeiro, todo mundo via aquele navio alumiado de tudo, música, tudo! (SIMÕES; GOLDRER, 1995, p. 166).</p>
--	---

Tabela 1: Rosa

Abrindo o *link* da palavra “embarcação”, há uma definição do termo:

Nome com que se designa um veículo provido dos meios necessários a navegação aquática, destinados ao transporte de pessoas ou carga, ou para fins especiais. Deve sua flutuação ao volume de água que seu casco desloca, e ao formato deste. É, geralmente, construído de madeira ou de chapas de aço.

Chama-se também, barco, nave ou navio. A embarcação de tamanho reduzido é chamado bote (AROUCK; PRADO, 1999, SN).

O senso comum não acusa problemas no entendimento da palavra “embarcação”. A mesma encontra-se no léxico da língua portuguesa em qualquer região do Brasil, então, por que no *CD-ROM* ela precisou de uma explicação para o seu significado? Podemos supor que para as versões em outras línguas a explicação em torno do nome poderia se fazer necessária, ou então, que o *link* sirva como pretexto para se tratar do meio de transporte mais comum na região. O que reforça tal ideia é a apresentação do *Caleidoscópico*:

Com o lançamento deste primeiro *CD-ROM* iniciamos uma série de produtos de domínio público oferecidos ao mundo pelos países da grande Amazônia participantes da Associação das Universidades Amazônicas (UNAMAZ), com apoio da UNESCO. E este caleidoscópico com certeza preservará no imaginário

mundial histórias, sons e imagens com alto risco de desaparecer. É um excelente exemplo do uso das tecnologias de informação para a preservação de obras de valor internacional.

Trata-se portanto de um trabalho de largo alcance tanto para os habitantes da grande Amazônia como para o mundo em geral. Esperamos que o exemplo ora mostrado possa incitar o apoio de instituições nacionais e internacionais, tanto do setor público quanto do privado, a apoiar a continuação da presente coleção (AROUCK; PRADO, 1999, SN)

Observando a apresentação do Dispositivo, vemos que suas pretensões são em escala mundial e, portanto, o público-alvo não é o brasileiro em específico, mas pessoas e instituições de outros países, o que explica, em partes, alguns *hiperlinks* parecerem tão óbvios aos falantes da língua portuguesa.

Nesse trecho pode-se observar que foram suprimidas algumas marcas que davam à narrativa um certo tom de “história oral de vida” (BOM MEIHY, 1996, p.16). Expressões como “minha avó”, “duas tias minhas”, “dois tios meus” passam a não mais figurar na versão do *Caleidoscópio Amazônico*. É de se supor que a supressão de tais marcas afasta o texto de uma possível etnotextualidade, tendo em vista que o relato de uma experiência acontecida em uma família foi substituído pela impessoalidade da expressão pura e simples “dois casais” logo no início do texto.

O trecho seguinte dá continuidade:

<p>Os esposos que vinham na pequena embarcação pediram às suas mulheres que procurassem não olhar para aquele navio. E sobretudo a que estava gestante. Essa que esperava um bebê de sete meses, recolheu-se a um pequeno camarote, para evitar a tentação de olhar para o navio. A outra meio teimosa, e porque não achava que algo justificasse deixar de olhar aquela animação, aproximou-se do balaústre e apreciou tudo aquilo. Então o seu marido alertou-a para o fato de que ela estava tendo uma ilusão: não havia nada de navio e festa. Na verdade, toda aquela aparição era, apenas, a encantada ilha da Pacoca. (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>– Olha, não sai de dentro da tolda, porque a Pacoca está alumiada.</p> <p>Ela agarrou e saiu. Mas ela também não saiu de pirraça. Ela saiu porque ela não sabia que estava gestante. Ela tinha um mês de gestante. Ela saiu e olhou tudinho. Tinha gente dançando, tinha música tocando, tinha gente comendo, tinha gente bebendo, tinha foguete, tinha tudo quanto! Estava o navio achapado de gente, numa maior festa! E ela viu tudinho (SIMÕES; GOLDRER, 1995a, p. 166-167).</p>
--	---

Tabela 2: segundo trecho de *Rosa*

Entre uma versão e outra, houve uma mudança de palavras que acaba acarretando uma interpretação diferente sobre a embarcação. Acima pode-se ver que se usa a expressão “pequeno camarote” enquanto que no original a palavra era “tolda”. No primeiro caso a expressão indica um tamanho diferente para o barco. Barcos com pequenos camarotes são maiores que barcos com somente tolda. Por conseguinte, isso sugere que não era uma embarcação familiar (onde só estavam membros da família) ou a família era realmente muito abastada para ter um barco com camarote. Barquinhos com toldas são realmente pequenos e levam poucas pessoas. Barcos com camarote são maiores e costumam levar bem mais pessoas em distâncias maiores. Normalmente quem possui mais recursos viaja em camarotes. A distância entre o Carronife e Abaetetuba não parece a mais adequada para um barco com camarote. Todavia isso passa despercebido pelos leitores que não conhecem a região.

Ainda no excerto retirado do *Dispositivo*, observa-se a mesma proibição contida na transcrição. O tabu em relação às mulheres demonstra mais uma vez o lugar que o feminino ocupa naquela sociedade.

É interessante notar que na versão “caleidoscópica” a mulher que foi ver a ilha é chamada de teimosa pelo narrador porque foi avisada para não olhar. Na transcrição, a narradora defende a mulher dizendo que a mesma não havia saído de “pirraça”, ainda que a mesma tenha demonstrado teimosia ao sair da tolda.

No caso da transcrição, o termo que aparecia em destaque, “achapado”, não se encontra nos dicionários de língua portuguesa por ser um termo específico da região amazônica e muito utilizado na localidade de onde a narrativa vem. Então, diferentemente do *Caleidoscópio*, que aparentemente foi pensado para um público estrangeiro, as transcrições levam possivelmente a outro público que conhece boa parte do léxico que é utilizado, mas que poderia ter problemas com expressões mais específicas. Tais termos foram omitidos ou substituídos no *Caleidoscópio*.

Em seguida, o resultado do encontro com a ilha da Pacoca:

<p>A moça teimosa, tampouco, sabia que estava grávida de um mês e o quanto a sua atitude teria influência na vida do seu filho.</p> <p>Na verdade, nasceu uma filha e chamou-se Rosa.</p> <p>Ela era uma menina muito especial.</p> <p>Sempre recolhida, menina de poucas palavras, Rosa quase não tinha amigos. Quase toda a sua comunicação se fazia, apenas, com a mãe.</p> <p>Desde muito cedo pegou o hábito de ir ao mato e de lá trazer ervas aromáticas. Ficava horas fazendo infusões, ajustando odores, testando essências e disso resultavam <i>deliciosos perfumes</i>.</p> <p>Ao dom de fazer perfumes somou-se o de produzir remédios caseiros e, dessa maneira, Rosa ia ajudando os que eram acometidos de algum mal menos complicado.</p> <p>Apesar de ter uma vida distante das diversões da comunidade, às sextas-feiras, Rosa transmutava-se. Pegava uma xícara de cachaça e dirigia-se ao trapiche. Lá chegando, dançava, cantava e assobiava e depois atirava a cachaça ao rio, em seguida, voltava o seu ensimesmamento. Foi sempre assim... (AROUCK; PRADO, 1999, SN, grifos meus)</p>	<p>Ela teve a filha dela. Era uma menina. Ela criou esta moça. Não se juntava com ninguém (não fala com ninguém). Só, só tinha transa com a mãe. Só conversava com a mãe dela, com o pai, mas não tinha colega, não tinha amigo, não tinha nada.</p> <p>Ela cresceu. Quando ela pegou doze anos, ela pegava uma faca e saía pro mato. Quando ela vinha de lá, ela vinha com tudo que era raiz perfumada. Mas um perfume que bons olhos podiam fazer [] ver.</p> <p>Agora ela fazia aquele perfume dela, todas aquelas coisas. Ela dava pra quem ela queria.</p> <p>Agora, toda noite de <i>sexta-feira</i>, ela ia pro trapiche. Porque a casa deles era com o trapiche grande, lá fora. Casa do interior. Lá fora no trapiche, ela ia com uma xícara de cachaça na mão.</p> <p>Agora, ela cantava, assobiava, dançava, chamava toda gente dela. Fazia tudo o que ela tinha de fazer e jogava aquela (xícara) cachaça na água e vinha embora.</p> <p>Quando era na outra sexta-feira de novo. (SIMÕES; GOLDBERGER, 1995a, p. 167, parênteses meus)</p>
---	---

Tabela 3: terceiro trecho de *Rosa*

É interessante notar que a sinestesia que Dona Sebastiana cria ao narrar “que bons olhos podiam fazer [...] ver” é esquecida no *Caleidoscópio* e substituída por: “deliciosos perfumes”. Na transcrição, o recurso que misturava sensações olfativas e visuais foi desfeito.

No próximo excerto, o final:

<p>Um dia o seu avô adoeceu. Ficou muito fraquinho e resolveram chamar um pajé para curá-lo, porque ela não conseguiu ajudá-lo com as beberagens. Depois de fazer todos os seus rituais para salvar o avô, o <i>pajé</i> dirigiu-se à mãe de Rosa e disse:</p> <p>– Eu quero a menina que está no quarto.</p> <p>Tratava-se de Rosa. Os pais se negaram a entregá-la. Então o pajé utilizando-se dos seus poderes, artifícios e instrumentos – penas e maracás – “amarrou os guias” da moça.</p> <p>A partir daquele dia Rosa começou a definhar. Foi perdendo as forças e a vontade de viver. Não se interessou mais pelas ervas aromáticas, nem pelos perfumes e remédios que antes produzia.</p> <p>Todos lamentaram que uma moça morresse aos dezoito anos só porque tinha dons especiais e se revelasse mais poderosa que um pajé (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>Quando foi um dia, adoeceu um... O avô dela. Adoeceu o avô dela, e disseram que iam buscar o pajé, porque não tinha médico nesse tempo. Iam buscar o pajé. Foram buscar o pajé.</p> <p>O pajé chegou lá. Pajé de pena e maracá, como era de primeiro. Eles batiam pena, batiam maracá, gritavam, pulavam, bebiam cachaça, faziam tudo quanto! Pra tirar a doença, o feitiço que tinham posto no avô dela, que estava doente de doença. Quando acabava, era doença, não era feitiço. Era! Não se podia tratar de outro jeito, era assim.</p> <p>Aí, ele chegou lá e disse:</p> <p>– Eu quero uma moça, que está no quarto bordando.</p> <p>Eles disseram:</p> <p>– Que moça?</p> <p>Chegaram lá, era ela. O nome dela era Rosa. Era Rosa. Chegaram lá, ela disse que não ia, de jeito nenhum pra lá. Mas que não fizessem isso pra ela, que ela não ia pra lá, porque ela não disse.</p> <p>[...] Aí, ele foi, olha, com a pena e o maracá pra cima dela. Já ouviste? Agora ele chamava aqueles filhos, que eles diziam, e amarrava um cordão. Amarrava outro cordão. Eu sei que ele amarrou todinho os guias dela. Quando foi cinco horas da manhã, ele sentou. Foi embora pra... Ele morava no Abaeté. Sentou e foi embora pro rio Abaeté. [...] O pajé matou ela. Porque se ela ficasse... – já ouviste? – pra fazer serviço todinho. Ela ia, não havia quem ganhasse ela, porque era uma estrela guiada por Deus. Já ouviste? Porque ela era de nascença. (SIMÕES; GOLDER, 1995a, p. 168-170)</p>
--	---

Tabela 4: quarto trecho de *Rosa*

No fim, não podendo ajudar o seu avô, o pajé foi chamado. No entanto, ele pede que a menina o acompanhe. Recusando-se a ir com o pajé ele acaba amarrando “os guias dela”. Como podemos observar na versão do *Caleidoscópio* a palavra “pajé” foi marcada. Abrindo o *link*, encontramos o seguinte:

Chefe espiritual das tribos indígenas do Brasil, misto de sacerdote (xamã), profeta e médico-feiticeiro. O pajé é, antes de tudo, o depositário da ciência tradicional, a autoridade máxima e o conselheiro universal. Administrava os conhecimentos médicos, receitando ervas, raízes, cascas, algumas sementes e flores com os quais preparavam pós, cozimentos e infusões.

Sua função religiosa mais frequente era o encantamento místico para expulsar os espíritos da moléstia usando o canto mágico, um ritual adequado a batida rítmica dos maracás. (AROUCK; PRADO, 1999, SN)

Como observei no capítulo anterior, a moça era uma pajé de nascença. No entanto, o pajé, que é uma figura típica da Amazônia, tem apenas alguns traços comuns com os antigos Xamãs.

Sobre os hábitos dos Xamãs, Nicolau Sevcenko (1998, p. 126) diz que o xamã é apenas o veículo dessa presença eminente, aquele que cede o seu corpo para que o espírito sagrado se materialize e se manifeste diante dos homens – ele é o “energúmenoos”, aquele que é possuído pelos gênios. Daí porque sua natureza é diferente da dos outros membros da comunidade. É afastado, fechado, solitário, acanhado, sexualmente ambíguo, o olhar sempre perdido, o corpo marcado, esquelético, sempre coberto de pinturas e símbolos mágicos. Obedece a proibições e preceitos alimentares, jejuando, ingerindo e inalando substâncias tóxicas que o levam a sonhos, alucinações e estados de deslumbre.

Em relação à figura da garota Rosa, é possível observar boa parte das características descritas por Sevcenko: ela era arredia, não tinha amigos, não falava com ninguém, só com a mãe, ingeria cachaça e depois ofertava a bebida como num ritual, todas as sextas-feiras.

Mas, ainda segundo Sevcenko, “Cabe ao xamã imprimir nos homens as feições indeléveis da identidade social da cultura a que pertencem. Através dele, e só através dele, os homens se encontram com os deuses, consigo mesmo e entre si” (SEVCENKO, 1998, p. 126). Todavia, nos tempos atuais, ele já perdeu boa parte do poder que tinha e das funções que desempenhava. Acontece que quando esse pajé é associado diretamente à figura do xamã, percebo muito mais uma tentativa de identificação do mesmo com uma figura genérica e conhecida por várias culturas diferentes do que, propriamente, uma tentativa de defini-lo como é.

O pajé da Amazônia não é exatamente como um xamã. Não é um conselheiro universal. Ele não decide mais sobre questões de guerra e paz. Ele não é mais a única forma de encontro com o sagrado, tendo em vista a colonização portuguesa e as inúmeras aldeias jesuíticas que se formaram – como a de Santarém, por exemplo, vista no capítulo anterior – e

o avanço neste século das igrejas evangélicas, pentecostais e neopentecostais, como mostra Sebastião Sepúlveda (2008) em seu documentário *O Areal*.

Talvez os pajés de tribos indígenas estejam mais para o xamã do que os pajés que vivem e têm contato direto com os caboclos. Eles não são mais os depositários de todo o saber da comunidade. Não são os únicos a saberem contar histórias. Os idosos podem e exercem esse papel tão bem quanto. Enquanto isso, o pajé se preocupa com as doenças do corpo e da alma.

Na versão mencionada, observo uma pequena mudança no final da narrativa. No original, quem não queria ir “de jeito nenhum” era Rosa. Na transcrição, a vontade da moça não é especificada, quem não entrega a filha, nesse caso são os pais – o que modifica substancialmente o sentido da narrativa. No primeiro caso, entende-se que os pais não se opõem à vontade do pajé, sinal de que eles reconhecem a autoridade dele. No segundo caso, isso se perde e a autoridade do pajé parece ignorada.

No caso da transcrição, o pajé pune os pais de Rosa para deixar claro a sua autoridade. Na recriação da mesma narrativa, em especial no último período – “Todos lamentaram que uma moça morresse aos dezoito anos só porque tinha dons especiais e se revelasse mais poderosa que um pajé” – o que fica claro é que, na verdade, a moça morreu pela inveja (ou medo) que o pajé teria de Rosa. Provavelmente, essa versão diversa da transcrição se deve ao primeiro equívoco ocorrido na transcrição de que tratei no capítulo anterior. Esse efeito dominó acabou gerando uma recriação diversa.

Na versão caleidoscópica de *O canto da mulher loira*, o texto começa com:

<p>Aquela senhora conta essa história e diz que é verídica.</p> <p>Aconteceu na <i>Região do Cotijuba</i>. Lá foram dois homens pescar. Eles eram pescadores mesmo e quando chegaram lá... a ilha chamava-se “Vai quem quer”... Eles lá pescando, de repente, ouviram um canto bonito! Aquele canto era lindo mesmo! Um canto que não existia de tão lindo...</p> <p>Aí um deles perguntou:</p> <p>– Quem é que está cantando?</p> <p>E o tempo passou... sem resposta. (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>Bem, isso foi um caso que uma senhora contou. Ela falou que foi verídico, lá na ilha do Cotijuba. Que foram dois senhores pescar. Eram pescadores mesmo e, quando eles chegaram lá, nesta ilha, no “Vai Quem Quer”. Eles pescando... Aí, um ouviu um canto muito bonito. Aquele canto, um canto lindo mesmo, e ele disse</p> <p>— Quem é que está cantando aí? Ele foi, foi, foi. (SIMÕES; GOLDBERGER, 1995b, p. 43)</p>
---	---

Tabela 5: *O canto da mulher loira*

Na primeira frase “Aquela senhora conta essa história e diz que é verdadeira” em comparação com a versão transcrita “Bem, isso foi um caso que uma senhora contou”, é interessante observar que a mesma fórmula narrativa que exime a responsabilidade do narrador sobre o que está sendo narrado é utilizada, todavia de maneiras diferentes. No primeiro caso, o pronome demonstrativo “aquela” é utilizado na função de pronome indefinido. Este “aquela” não aponta ninguém em especial. O autor da recriação se aproveita da impessoalidade da variante de prestígio para fazer este jogo com o leitor.

No segundo caso, uma senhora é indicada como autora do caso. A expressão “uma senhora” tem a mesma carga semântica, nesse caso, de “aquela senhora”. Tendo em vista que no momento da gravação o entrevistado tinha o acadêmico bem na sua frente, não seria possível usar esse recurso, pois, normalmente, na fala, se deve apontar para a pessoa a quem se refere como “aquela”.

A expressão “Região do Cotijuba” encontra-se em destaque porque é um *hiperlink*. Clicando nele, abre-se uma janela com informações sobre o lugar, uma foto da vila de Cotijuba e da praia do “Vai Quem Quer”:

A ilha de Cotijuba está localizada a cerca de uma hora do centro de Belém por via fluvial. Antiga colônia penal do Estado, hoje é um paraíso ao alcance de qualquer visitante.

No programa básico da visita à ilha está um charmoso passeio de charrete no qual o visitante terá a oportunidade de conhecer toda a sua extensão com city-tour pelos locais históricos, como a colônia penal, além das belas praias desertas. Cotijuba também oferece ao visitante caminhadas por trilhas ecológicas.

A ilha possui um hotel de selva e algumas pousadas que oferecem hospedagem aconchegante. (AROUCK; PRADO, 1999, SN)

Qualquer pessoa que resida na cidade de Belém, conhece (ainda que apenas tenha ouvido falar) a ilha de Cotijuba. Não haveria necessidade de incluir um *link* para explicar onde fica, o acesso e as atrações se o *CD-ROM* tivesse sido feito para circular na capital do Estado. Inclusive, adjetivos e informações excessivamente turísticas podem ser observadas tais como “paraíso”, “charmoso”, “passeio de charrete” e “city-tour” reforçam a ideia de que o objeto não foi feito exclusivamente para o público local.

Como na versão original, o pescador, depois de encontrar com a mulher loira que cantava tão bem, descobre que a moça, metade mulher e metade peixe, era encantada. A bela mulher lhe pede ajuda para desfazer o encanto. Dando continuidade:

<p>Ele deixou o companheiro pescando e se dirigiu para o lugar de onde vinha o canto. Aquela música era maravilhosa. Depois de remar um pouco, ele viu... Era uma mulher muito bonita. Uma linda mulher loira de cabelos longos e ondulados. Os cabelos caíam sobre os ombros e quase cobriam os seios. Aqui em cima ficavam os seios e para baixo o seu corpo se transformava em uma longa cauda de peixe.</p> <p>Ela estava sentada sobre um rochedo e segurava um espelho em que se refletia toda aquela beleza. E penteava-se e penteava-se... E cantava e cantava...</p> <p>Em minutos ela percebeu que estava sendo observada, então falou com o pescador, que, encantado, não conseguia desgrudar os olhos daquela beleza de mulher. Mulher? Bem, ele já não estava tão certo de que se tratava de uma mulher. Ela disse:</p> <p>– Oi, o que o senhor está fazendo aqui?</p> <p>– Eu vim pescar.</p> <p>Aí ela disse:</p> <p>– Eu sou encantada. Eu fiquei encantada aqui, mas o senhor pode me salvar.</p> <p>– Posso?</p> <p>– Pode! O senhor pode me salvar (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>Ele deixou o outro lá e foi remando para onde vinha aquela música e aquele canto tão maravilhoso, quando ele viu uma mulher muito bonita, uma mulher loira dos cabelos muito lindo .</p> <p>Aqui em cima da dela ficava os seios e para baixo era aquele rabo grande e ela com espelho, assim, se penteando e cantando... cantando e cantando ...quando ela viu ele, ela falou com ele, ela disse:</p> <p>— Oi ,o que o senhor está fazendo por aqui?</p> <p>— Eu vim pescar.</p> <p>Ai ela disse:</p> <p>— Eu sou encantada, eu sou moça e fiquei encantada aqui, mas o senhor pode me salvar.</p> <p>Ai ele disse:</p> <p>— Posso?</p> <p>Aí ela disse:</p> <p>— Pode, o senhor pode me salvar (SIMÕES; GOLDRER, 1995b, p. 43)</p>
---	---

Tabela 6: segundo trecho d’*O canto da mulher loira*

Uma informação que foi omitida na recriação é a afirmação da própria mulher loira que dizia: “sou moça e fiquei encantada aqui”. A mulher se diz moça. Num primeiro momento a afirmação categoriza algo que fica subentendido na versão do *Caleidoscópio*: a que ela, antes de estar lá, era uma moça como outra qualquer. Ainda que o verbo esteja no presente, ele indica algo no passado (debreamento verbal), mas que para a personagem ainda é uma ação presente. Ela se julga, quem sabe, moça, ainda que para quem a veja isso pareça estar num estado passado.

Nos muitos interiores brasileiros a palavra “moça” indica virgindade, o que pode justificar o seu encantamento por conta da “pureza” que a virgindade sugere em muitas culturas. Em outras culturas brasileiras a palavra pode significar a mesma pureza atrelada à possibilidade da garota se tornar adulta e pronta para o sexo. O pescador poderia ser o homem que a tiraria do seu encanto e, quem sabe a tomaria como esposa, como muitos contos de fadas que podem ter penetrado no imaginário popular da Amazônia de uma forma indireta.

O autor desta versão usa as referências que possui para recriar a narrativa, dando o seu toque pessoal e transparecendo o seu próprio arcabouço imaginativo. Eu, como leitor desta versão e produtor de sentido, também faço uso das minhas referências para ler o texto/mídia numa nova interpretação, que é o que entendo por ela nesta tese.

No trecho posterior à enumeração de procedimentos para fazer o desencanto:

<p>Depois dessa conversa o pescador despediu-se da mulher loira e foi embora. No dia marcado ele voltou.</p> <p>Os <i>pescadores</i> sempre saem de madrugada para pescar, mas ele, nesse dia, saiu mais cedo. Então a mulher dele reclamou:</p> <p>– Poxa fulano, tu vais saindo tão cedo.</p> <p>Nesse momento, o pescador lembrou que a moça loira pediu que ele não contasse para ninguém sobre o encontro e o trato feito. Quando pegou a corda, a madeira e a tesoura, a esposa dele perguntou:</p> <p>– Para que isso?</p> <p>– Para fazer uma boa pesca. Ele respondeu e se foi (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>Ele conversou com ela e foi embora. Quando foi no dia em que ela marcou, ele veio. Como eles saem de madrugada para pescar, neste dia ele saiu mais cedo. A mulher dele disse:</p> <p>– Poxa, Fulano, tu vais saindo tão cedo.</p> <p>Então, ele falou que não era para falar para ninguém aquilo. Não era para contar nem para o amigo dele. Aí quando chegou naquele dia, ele levou a corda e ajeitou aquele pau bem grande mesmo, e a mulher dele:</p> <p>– Para quê isso?</p> <p>Ele:</p> <p>– Não, eu vou levar, que eu vou ver se eu faço uma pesca boa (SIMÕES; GOLDBER, 1995b, p. 44).</p>
---	---

Tabela 7: terceiro trecho d’*O canto da mulher loira*

É provável que, como em alguns *hiperlinks* de *Rosa*, os organizadores do Projeto tenham se preocupado em demonstrar ao público – talvez pensando nas pessoas de outros países ou regiões– que a pesca é uma das principais atividades dos caboclos da região amazônica, que ainda tem territórios inexplorados e vive, em grande parte, de culturas de subsistência.

No final da narrativa:

<p>No caminho, o pescador ia recordando as palavras da mulher loira: “a primeira o senhor corta, a segunda joga a corda, à terceira, cacetada...”</p> <p>Chegando no lugar marcado, ele ficou aguardando, de repente... lá vem a primeira onda, ele cortou. Quando veio a segunda, ele jogou a corda, a água dava, assim, na cintura dele; a terceira já era muito grande, cobria ele. Então o pescador ficou com medo e correu... correu...</p> <p>Aí ele ouviu aquela voz:</p> <p>— Redobraste meus encantos.</p> <p>O tempo passou...</p> <p>Um dia ele voltou aquele lugar para pescar. O mesmo canto foi ouvido e a mesma voz:</p> <p>— Você redobrou meus encantos... (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>E inventou lá uma conversa e saiu de casa e ele ouviu aquilo e não apareceu nesse dia e ela marcou lugar tudinho aqui.</p> <p>— Assim e quando der a primeira o senhor corta, a segunda jogue a corda e a terceira a cacetada.</p> <p>Quando veio a primeira onda, ele deu a terçadada. Quando foi na segunda, veio aquela primeira que veio assim na cintura dele, a segunda veio na altura dele que cobria ele e a terceira já vinha muito grande, grande demais que ele ficou com medo e abriu. Correu, correu, aí ela disse:</p> <p>—Redobrasse os meus encantos.</p> <p>Aí ela falou isso, ele correu com medo e não fez. Então, depois disso, ele contou para as pessoas, que era isso. E quando foi depois disso, ele foi de novo pescar e ele ouviu aquele canto, de novo, muito bonito. Ele foi lá com ela e ela disse:</p> <p>— Você não teve coragem, né?</p> <p>— E porque eu vi a onda muito grande e ia me levar e agora não tem jeito, o senhor redobrou meus encantos (SIMÕES; GOLDER, 1995b, p. 44).</p>
---	--

Tabela 8: quarto trecho d’*O canto da mulher loira*

Tanto no trecho acima quanto em outros, a diferença entre as narrativas reside somente na variante padrão da língua portuguesa e suas nuances. O conteúdo é o mesmo, o que faz com que a versão final permaneça com boa parte da essência da narrativa. Os procedimentos para desencantamento e o desfecho que não termina com o encanto da moça, todos os elementos tão recorrentes em narrativas orais da Amazônia paraense permanecem na versão recontada no *CD-ROM*.

Em *Bela e triste*, a diferença que mais chama atenção é o uso de um vocabulário muito mais distante em relação à versão original transcrita. Logo no início do texto, tem-se:

<p>A história conta que, certa vez, ele se distanciou dos lugares já conhecidos e deparou-se com um verdadeiro paraíso, tal a beleza local: um vasto gramado se distendia a perder de vista, árvores colossais e um multicolorido de flores silvestres encantavam a qualquer um. De repente, o seu olhar foi ao encontro de uma visão deslumbrante – um poço de água colorida. Dentre as tantas belezas, já contempladas, nas suas investidas pela mata, nada se assemelhava àquela descoberta.</p> <p>Aos poucos, diante do seu olhar, foram desfilar as maravilhas daquele poço particular: peixes, de todos os tamanhos, formatos, espécies e coloridos, vegetação, crustáceos, moluscos, quelônios... (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>Essa história quem contou foi um senhor que morava no local.</p> <p>A história diz que, uma vez, um senhor, quando andava pelo mato, descobriu, viu de longe, olhou para o lugar e pensou que fosse um gramado.</p> <p>Quando ele chegou mais perto, foi olhar, era um poço de água colorida, muito lindo por sinal.</p> <p>Ele chegou, isso era, era umas três horas da tarde. Aí, ele viu que era abundante de peixe tartaruga, tudo quanto era tipo de peixes e animais, ali por perto.</p> <p>Aí, ele pensou em voltar para pescar, à noite. (SIMÕES; GOLDBER, 1995a, p. 127)</p>
---	--

Tabela 9: *Bela e triste*

Expressões como “aragem amena”, “distendia”, “colossais”, “multicolorido”, “silvestres”, “paraíso”, “deslumbrante”, “crustáceos”, “moluscos”, “quelônios”, para citar alguns exemplos são de um bucolismo exagerado. Os adjetivos usados, na sua maioria, reforçam determinados estereótipos sobre a Amazônia vista por pessoas que nela não residem. Os substantivos e verbos, quando não são comuns a uma pessoa cuja cultura escrita é algo presente e constante, são quase que só vistos em manuais de Biologia. Ou seja, nesta narrativa, há um uso excessivos de termos e expressões distantes do narrador oral que a havia dito.

A versão do *Caleidoscópio Amazônico* começa omitindo um recurso comum a narradores orais que é o de começar a narrativa se eximindo da responsabilidade de contar a história: “Essa história quem me contou foi um senhor, que morava no local”. O senhor “que morava no local” não existe mais na versão final. A narrativa vai direto à personagem que nessa variante ganha uma descrição de hábitos e gostos que outrora não possuía: “Aquele senhor tinha o hábito de andar pelas paragens mais distantes. Ele gostava de estar em contato com a aragem amena e o cheiro agradável do mato”.

Na transcrição, em nenhum momento essas características são explícitas: a história diz que, uma vez, um senhor, quando andava pelo mato, descobriu, viu de longe, olhou para o lugar e pensou que fosse um gramado. No caso escrito, o homem é visto como um apreciador da natureza; no caso transcrito, o homem somente andava pelo mato como um nativo, que transita simplesmente – não é o que parece nessa versão: um homem da cidade deslumbrado com a vida no campo. A visão sobre a mesma personagem muda entre um texto e outro, o que, dentre outras coisas torna aquele que foi inspirado e construído, outra forma livre com base no primeiro.

Depois de voltar ao poço com seus equipamentos de pesca, o homem não consegue pescar nada. Antes de ir embora, sente um arrepio e percebe uma mulher que se diz encantada e que lhe pede ajuda para desfazer o seu encanto. Tanto na versão digital quanto na transcrita, a moça pede que ele volte à meia-noite com uma porção de água benta para jogar na cabeça e atirar para trás o restante e, por fim, não contar nada a ninguém. Todavia na versão recriada a moça pede ao homem que diga a seguinte frase: “Moça do poço, apareça para mim e liberte-se desse encanto. Eu sou um homem corajoso e só eu poderei te libertar”.

Na transcrição essas palavras “mágicas” não são ditas pela Bela, somente o procedimento e a restrição de não contar a ninguém. Elas parecem aproximar propositalmente a narrativa de contos maravilhosos como uma das fórmulas descritas por Wladimir Propp (2006) usadas em contos de fadas, já que, de uma forma ou de outra, essas narrativas clássicas, escutadas pelos sujeitos e externalizadas com base na sua experiência e status social, acabam por se misturar, por refletir nas histórias contadas em espaços contemporâneos.

Depois disso, a narrativa segue seu curso normal com os mesmos fatos se repetindo, como na transcrição. No final da versão do *CD-ROM*, o lugar é dito como “encantado”, entretanto o termo usado pela informante inicialmente foi “sagrado”. A moça era encantada mas o lugar era sagrado, o que pode mudar a maneira de ver o próprio poço, ou talvez o termo sagrado tenha sido usado como sinônimo de encantado.

Em *Célia e o boto cor-de-rosa* (AROUCK; PRADO, 1999), narrativa contada pelo índio Galiby, como visto, é uma reminiscência que reconta algo que lhe foi dito pela prima de uma moça, que se chamava Célia e que foi atacada por um boto. Todavia no *CD-ROM*, Galiby desaparece completamente e mais essa narrativa ganha ares de impessoalidade. Não é mais uma história contada por alguém a outrem. É somente uma narrativa que vai direto ao tema central.

<p>Ele era loiro e de olhos azuis e ela não resistiu aos seus encantos...</p> <p>Certa noite, ela estava dormindo. Ele veio sorrateiramente e a levou.</p> <p>Durante meses procuraram por Célia. Ela não foi encontrada em nenhum lugar.</p> <p>Quando já desistiam de encontrá-la, ela apareceu (AROUCK; PRADO, 1999, SN).</p>	<p>Eu estive numa casa, numa casa chamada... num lugar chamado Anapu.</p> <p>Eu moro... parei uns quatro mese naquele rio. Então, teve uma moça lá, que, conversando comigo, ela me disse:</p> <p>“- Você sabia, que teve uma prima minha que casou com o boto?”</p> <p>Aí, eu disse:</p> <p>- Como?</p> <p>Ela disse:</p> <p>“- Porque de noite, sabe, a gente ia... meu tio apagava a luz...” Ela contando...”Aí, então, chegava um rapaz muito bonito. Loiro, de olho azul, né. E essa moça estava às vezes dormindo. E esse rapaz chegava, chamava ela. Ela levantava e, por fim, ele levou uma vez. Da outra, ela não voltou mais.</p> <p>Aí, a mãe dela chamou o pai dela e foram e deram o alarme. E a menina tinha ido embora pro rio. Aí, ficaram naquele negócio: será que o boto carregou? Ou ficou? Ou cobra? Alguma coisa.</p> <p>“-Passados os dias”, diz a moça pra mim...Diz que passados os dias a moça apareceu.</p> <p>Eu disse:</p> <p>- Como você viu?</p> <p>Ela disse:</p> <p>- Por que eu estive no fundo com o meu namorado. Ele é muito bonito (SIMÕES; GOLDER, 1995c, p. 99-100).</p>
--	--

Tabela 10: *Célia e o boto cor-de-rosa*

Junto com a contação da narrativa, o informante dialoga com a pesquisadora e explica particularidades da cultura amazônica como a caça do boto macho para retirar os olhos e “chamar mulheres”, e a caça da fêmea para a retirada dos órgãos genitais para “chamar

homem” através de essências que são vendidas em feiras livres pelas muitas vendedoras dos “cheiros cheirosos” do Pará, o que foi omitido na recriação.

<p>- Onde você estava? Perguntavam.</p> <p>- Estive no fundo do rio, com meu namorado.</p> <p>Aquela moça mudou. Desde que ela voltou, não foi mais a mesma. O seu olhar estava sempre tão distante. O rio era o alvo de todas as suas atenções. Então, os seus pais resolveram sair daquele lugar (AROUCK; PRADO, 1999, SN).</p>	<p>Então, esse boto, ele, ele, principalmente o boto vermelho, né, ele é acostumado. Por isso o que o muita gente mata ele pra tirar o olho dele pra chama de mulher. Muitas pess[], muitas pessoas matam a bota pra tirar a parte... Vou falar o português certo: pra tirar a vagina.</p> <p>Quando ela voltou do fundo, a vida daquela moça ela.... Só que ela não era mais aquela. Aquela pessoa, como era dentro dela, de antes, né: dada com todas as pessoas. Quando ela voltou, ela já não era... Ela já tinha.... O jeito mesmo dela, era conviver no fundo (SIMÕES; GOLDER, 1995c, p. 100).</p>
---	---

Tabela 11: segundo trecho de *Célia e o boto cor-de-rosa*

Ainda que o arquétipo da narrativa permaneça basicamente o mesmo, outros detalhes foram omitidos. As características físicas de Célia não são destacadas pelo *Caleidoscópio*, o que acaba realçando ainda mais a beleza física do boto, como se só ele fosse bonito. A moça, na transcrição, é descrita como “bonita demais”, morena de cabelo pixaim. Como essa narrativa é uma das poucas que tiveram versão animada, a beleza de Célia é retomada nas imagens criadas pela ilustradora do projeto e que analisarei mais adiante no quarto capítulo.

Na viagem que empreenderam para uma outra localidade, aconteceu o inesperado.

Enquanto viajavam rumo a Igarapé-Mirim, próximo de Belém, todos perceberam que um boto acompanhava a embarcação.

Certa noite, ante o olhar de todos, Célia levantou-se de sua rede e atirou-se no rio. Foi ao encontro do seu namorado: o boto cor-de-rosa (AROUCK; PRADO, 1999, SN).

E ela passou a morar... Os pais dela tiraram ela daquele lugar. Queriam mandar ela para Belém, e ela disse que não ia. Então, ela disse:

“- Minha filha, você que ir, de qualquer maneira.”

Aí, a mãe dela e mais um irmão que ela tem, que eu conheci, também, lá, no rio Anapu, botaram ela no barco chamado [], chamava-se Santa Terezinha. E, esse barco fazia linha Belém - Igarapé Mirim, lá. E ela foi pra esse lugar, pra Belém. Quando chegou de meia viagem...ela contou que o boto ia seguindo ela, mesmo assim... Ela não parava na rede.

Quando o pessoal viu ela caiu n'água. Aí pararam o barco, né. Ficaram rodando, pra ver se ele boiava, mas ela não boiou. Aí, o irmão dela foi e disse:

- Olha, vamos seguir. Seguimos a viagem, porque ela não pertence pra gente.

Aí, o [pesso]:

- “Mas ela vai boiar. A moça morreu afogada.”

Ele disse:

- Não, pode deixar. Ela vai aparecer.

“- Como que vai aparecer?” O dono do barco ficou com tanta preocupação. Com medo. E queria saber como que ela ia aparecer.

Aí o rapaz chegou em Belém e telefonou de Belém pra Igarapé Miri, pra casa da tia dele, dizendo que a irmã tinha caído n'água. Aí, lá o pai dela, já sabendo com a mãe, não se preocuparam, porque ela não era filha mesmo, mais da casa.

E, eu quero dizer pra vocês, que isso aí, é uma coisa que acontece.

Olha, só, que, para terminar, essa moça eu não sei se ela ainda está vivendo com o dito, o dito namorado dela. Mas, eu creio que ela ainda está, porque ela, ela dali não saía pra parte nenhuma. Agora, a família dela queria se mudar de lá. Vendeu o terreno pra ir embora. Mas, onde, ela não foi.

Eu acredito que, até hoje, ela esteja com o namorado dela no fundo.

(- E o senhor lembra o nome dela?)

- Lembro. O nome dela chama-se Célia. Ela era morena, cabelo meio pixaim. Ela era moça tão bo... bonita demais, sabe? Era muito bonita.

Uma das filhas que eu conheci, era a mais bonita que tinha das outras. Então, as irmãs dela,

	<p>quando tinha festa na casa, assim... quando tinha festa, que o pai dela fazia o salão, ele vinha dançar com ela. Mas era um dos rapazes mais cobiçados, ali no rio. Era esse dito rapaz que chegava. E os próprios rapazes que chegavam diziam assim:</p> <p>- “Olha, chegou o Príncipe.”</p> <p>Chamavam pra ele de Príncipe.</p> <p>E, aí, foram descobrir que era o boto. O boto cor-de-rosa, esse que é do Amazonas (SIMÕES; GOLDER, 1995c, p. 100-101).</p>
--	---

Tabela 12: final de *Célia e o boto cor-de-rosa*

O que aconteceu depois que Célia se jogou ao rio também não é dito nessa versão. Os pais aceitaram, no original, que a filha fosse ao encontro do namorado no fundo do rio “porque ela não era mais filha mesmo, mais da casa” e a irmã mais velha de Célia recebia a visita do mesmo boto – chamado de “príncipe” pelas outras irmãs – que a tirava para dançar em todas as festas organizadas pelo pai. A impressão paterna deixava transparecer algo que se perde na recriação. Ela “não era mais da casa”: ela havia se tornado um encantado, tal qual descreve Maués (2005) e a que faço referência no capítulo anterior.

Os *links* de hipertexto em “Igarapé-Miri”, “Belém” e “rede” mostram imagens e informações sobre as cidades – em especial “Belém” e suas informações turísticas – e sobre o objeto “rede”, dizendo para que serve e do que é feito. Já em “boto”, há a seguinte contextualização sobre o seu mito:

O boto como mito, é encantado e nas primeiras horas da noite se transforma em gente.

Aparece nas festas vestindo roupa branca, e por causa do orifício que possui na cabeça, está sempre de chapéu. Outra característica própria deste mito é o forte cheiro de peixe que ele exala. Durante as festas procura dançar com as moças mais jovens e bonitas. Levando-as para passear e estas sempre ficam grávidas, razão pela qual é tido como pai das crianças com paternidade desconhecida.

Antes da madrugada pula na água e volta à forma primitiva (AROUCK; PRADO, 1999, SN)

O *link* dá informações sobre o mito do boto que seduz mulheres (ou seja, o mito mais conhecido) cujo enredo a narrativa em questão abarca. O hipertexto esclarece ainda alguns detalhes do arquétipo, como o cheiro, o uso do chapéu e os horários em que se transforma.

A outra narrativa baseada em outra história de Santarém, *Parece mentira mas não é*, assim como a anterior também começa com uma série de adjetivos elogiosos sobre a beleza do lugar:

<p>As noites no Tapajós são quase indescritíveis... Se elas são de luar, então, é quase uma visão divina... O brilho das águas verdes transparentes confundem-se com o prateado do límpido luar do interior do Médio Amazonas. O encanto dessa paisagem melhor se define, quando emoldurada pela vegetação que cresce à beira d' água. (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>Era noite, que eu saí para pescar... Tinha um capinzal sobre a água, muito bonito. A lua clara, que era uma maravilha! (SIMÕES; GOLDER, 1995c, p. 45).</p>
--	---

Tabela 13: *Parece mentira mas não é*

O título da narrativa permanece o mesmo desde a transcrição, todavia aqui também se perde a experiência particular em primeira pessoa do narrador que vivenciou o que aconteceu. Nesse caso, parece-me que o problema é ainda maior. No capítulo anterior tratei do título que, a partir da negação, acaba reafirmando uma particularidade da história: a mentira. A pessoa que deu o título à narrativa demonstra o seu juízo de valor sobre ela.

No entanto, o bom mentiroso – talvez o melhor deles – trata de fatos que aconteceram consigo. Podemos tomar como exemplo Fernandes, narrador protagonista do artigo “*O grande mentiroso*”, de Janaína Amado já que

Fernandes misturara acontecimentos e personagens, entre si e com outros, fictícios ou inexistentes na Revolta do Formoso; embaralhara tempos e espaços, numa formidável demonstração de desprezo pela história e pela geografia: criara trechos longos, aparentemente sem relação com o movimento social, ou com qualquer evento histórico (AMADO, 1996, p.226).

A partir disso, o narrador pode assegurar com a sua própria palavra os fatos que contam. Minha avó costumava encerrar as histórias que ela mesma vivenciou dizendo “palavra de honra”. Uma série de animação baseada em lendas brasileiras e exibida no Canal Cultura traz no seu título essa fórmula de veracidade, *Juro que vi*, e tem um narrador – normalmente um ator famoso como Matheus Nachtergaele, Paulo Betti, dentre outros – que conta a história, mas sempre garante – como uma fórmula de “eximção” de responsabilidade – que essa fora contada por outra pessoa que, por sua vez, assegurara: “Juro que vi” (AVELAR; GLENES, 2010).

Junto com a perda do narrador em primeira pessoa, outra fórmula de veracidade também se perde. Nesta versão não há mais a figura do narrador que assegura com convicção que a zagaia que usou para arpoar o boto ainda está na sua casa atrás da porta da cozinha. Novamente, esta será uma história em que somente o enredo permanece e muitas das nuances se perde.

Até mesmo a força do título se esvaece em meio a esse fato. Quando a história vai para a terceira pessoa, boa parte da força elocutiva se esvai e toma ares de fantasiosa demais para permanecer no mundo real. Além disso, falta o aporte do narrador que nos puxa para dentro da narrativa ou que consegue tragá-la para a nossa realidade. A narrativa deixa de ser mentirosa e passa a ser real dentro de si mesma como num ciclo imaginativo fechado por dentro, que não inclui e tampouco envolve o interlocutor.

A história segue o curso. Mas, assim como a história de Célia, esta também sofreu algumas simplificações como, por exemplo, os detalhes da imersão e da percepção do pescador no momento em que vai até as profundezas do rio. Esta falta faz com que a narrativa perca mais uma vez a sua força de mentira, tendo em vista que o bom mentiroso é aquele que conta detalhes da mentira. Todavia, mesmo com todas as adaptações, o autor desta versão dá voz à personagem original da narrativa. Quando conta que depois do homem retornar decide levar para casa o “doutor” que era um tracajá para as crianças comerem, abre aspas e enuncia o que foi dito na voz do narrador original: “naquele dia nós comemos o doutor, no duro” (AROUCK; PRADO, 1999, SN).

As ligações de hipertexto trazem informações sobre a região do Tapajós e alguns objetos e animais citados no texto. Chama atenção o uso de mais um *link* para a palavra “boto” tendo em vista que a mesma já havia sido marcada em hipertexto na história de *Célia e o boto cor-de-rosa*. Clicando no *link*, tem-se algumas informações sobre o animal boto, como nome científico, espécie e local onde vive.

Além disso, é dito que “Aos botos estão associadas várias lendas amazônicas, entre as quais a de uma doença nervosa, que denominam de Uiara. Ela acomete aos que negam favores a esses animais” (AROUCK; PRADO, 1999, SN). Essa informação é importante porque a partir dela entende-se um pouco melhor o porquê do homem não ter pensado duas vezes em ter ajudado o boto que estava ferido.

Na história da *A carrocinha fantasma* há poucas mudanças quanto à versão inicial. Além do óbvio – a mudança linguística – uma informação a mais é adicionada. Se no original eram apenas lampiões que iluminavam a cidade, no *CD-ROM* há a indicação de que esses lampiões eram a gás. Isso talvez demonstre que o responsável pela adaptação tinha conhecimento do tipo de lampião usado na cidade ou nas cidades do interior do Pará de maneira geral, seja por reminiscência suas ou porque procurou se informar sobre isso em livros ou documentos de época.

Tanto *Parece mentira mas não é* quanto *A carrocinha fantasma* mostram que essas não são simples re-mediações de um texto no outro. Tanto ao adicionar informações – como o *link* que trata de outras particularidades da lenda do boto ou o fato dos lampiões serem a gás – a mediação traz à tona reminiscências do próprio autor, de fatos históricos ou de elementos da cultura amazônica que outrora não eram claramente ditos.

Nesta versão ocorre uma contradição que não acontece no original. No início deste, diz-se “os moradores da cidade assistiam, todas as noites, a um espetáculo: saía do cemitério uma carrocinha, toda iluminada”. Todavia, no final se diz que “até por volta de 1940, isso acontecia sempre, às vésperas do dia de finados. Daí se dizer que eram as almas penadas que vinham fazer as suas penitências”. Na transcrição nem a expressão “todas as noites” nem qualquer outra similar aparece, o que desfaz a ambiguidade que acidentalmente acabou acontecendo nesta.

<p>Houve um tempo em que não havia luz em <i>Marapanim</i>.</p> <p>As ruas eram iluminadas por <i>lampião a gás</i>.</p> <p>Os moradores da cidade assistiam, todas as noites, a um espetáculo : saía do cemitério uma carrocinha, toda iluminada.</p> <p>Quando as pessoas se aproximavam dela, silenciava o trotar dos cavalos e a batida das rodas nos pedregulhos soltos da rua. A luz apagava-se e a visão desaparecia.</p> <p>Os mais antigos diziam que ela rumava para os lados da igreja de São Raimundo. A porta do templo se abria, a carrocinha entrava e desaparecia...</p> <p>Até por volta de 1940, isso acontecia sempre, às vésperas do dia de finados. Daí se dizer que eram as almas penadas que vinham fazer as suas penitências.</p> <p>Então, veio o progresso e espantou a carrocinha iluminada que desfilava pelas ruas de Marapanim. (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>Quando Marapanim não tinha luz, só era de lampião, havia uma carrocinha que saía do cemitério. E quando as pessoas se aproximavam, ela desaparecia e aparecia depois que as pessoas se distanciavam, né. Ela era toda iluminada. Ela ia embora e rumava para a Igreja mais antiga do município, que é a Igreja de São Raimundo. Lá ela tomava o rumo da porta principal. A porta se abria, a carrocinha entrava e lá desaparecia.</p> <p>Eles dizem que eram as almas penadas que iam fazer penitência. Isso perdurou muito tempo, né, essa lenda da carrocinha. Próximo dia de finados isso acontecia. Isso até por volta de 1940 ainda acontecia. Depois veio o progresso e espantou isso tudo. (ACERVO IFNOPAP, 1994, SN)</p>
---	---

Tabela 14: *A carrocinha fantasma*

Outra mudança que altera o sentido do que foi dito inicialmente pela narradora oral está em “então, veio o progresso e espantou a carrocinha iluminada que desfilava pelas ruas de Marapanim”. Ela havia dito simplesmente que o progresso havia “espantado tudo isso”. Quando usou essa expressão, possivelmente não se referia somente à carrocinha, mas a toda e qualquer lenda ou mito que precisa da escuridão ou de um ambiente menos urbano para “sobreviver”. Usando essa expressão, a narradora faz uma reflexão sobre o que é progresso e seu impacto sobre o imaginário local, o que acaba por entrar na discussão realizada no capítulo anterior, onde trato dessa questão em outras duas narrativas desse *corpus*.

O *link* “Marapanim” abre uma janela com informações sobre a cidade:

Município do Estado do Pará, localiza-se na zona fisiográfica do Salgado. Dista 117 Km em linha reta da capital estadual e possui as seguintes coordenadas geográficas: 0⁰42’52’’ de longitude w. gr. Acha-se a três metros de altitude e possui um clima equatorial super úmido. Seus principais acidentes geográficos são os rios Marapanim, Simoa, Cuinarana, Maú e Pramaú. Sua área é de 620 Km. Limita-se ao

norte com o oceano Atlântico, ao Sul com São Francisco do Pará, a Leste com Magalhães Barata e a Oeste com Curuçá.

Quanto ao aspecto cultural, o município dispõe de uma biblioteca pública mantida pela prefeitura, em convênio com o Instituto Nacional do livro. Existe também no município uma dança tradicional: o “Carimbó”, que é genuinamente popular.

A produção de origem vegetal é representada pela extração da fibra de Uacima, casca de mangue, resina, breu, carvão vegetal e madeira bruta. De origem animal, por peixes de diversas espécies, banha de porco, mel de abelha, cera de abelha e grude de peixe.

Realiza-se anualmente na cidade a festividade em louvor a Nossa Senhora da Vitória, padroeira do município. É uma festa tradicional e popular ao mesmo tempo. Começa com a transladação e o círio, duração desta festividade são de 8 dias.

Os habitantes do lugar recebem a denominação de “marapanimenses”. Marapanim é topônimo indígena. De origem tupi, poderá ser decomposto nos étimos: mará = mbaré (mar, água) e panim = pana + i (borboletinha). Significação – “Borboletinhas d’água ou do mar”.

A informação detalhada sobre altitude e longitude, além das suas fronteiras e limites parece voltada para geógrafos. As informações sobre os aspectos culturais e econômicos aparentam de serem de interesse de cientistas sociais, ao passo que o aspecto etmológico estão voltados aos estudos linguísticos. De uma forma ou de outra esse *hiperlink* denuncia um desejo de alcançar um público acadêmico. Tratarei, no quarto capítulo, do link “Lampião a gás” quando tratar da imagem dos mesmos na representação visual da narrativa.

Já em relação à narrativa d’*O Lobisomem*, a história no Dispositivo começa assim

<p>Aquela estrada era sempre evitada pelos notívagos da região. Dizia-se que dos lugares mais soturnos do caminho vinham barulhos estranhos, e isso deixava a todos curiosos sobre o que acontecia naquelas noites. Era comum as pessoas encontrarem no dia seguinte, às noites assombradas, pegadas estranhas, a vegetação machucada e grandes clareiras em torno da estrada (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>Era um homem que virava lobisomem. E ele vivia sempre fazendo visagem naquele pedaço daquela estrada, de onde ele morava (ACERVO IFNOPAP, 1994, SN).</p>
---	---

Tabela 15: *O Lobisomem*

Todavia, na versão original, a afirmação categórica de “era um homem que virava lobisomem” é simplesmente substituída pelo título, recurso pertinente para a recriação tendo em vista que no momento da contação e na transcrição não há título. Ele foi dado pelo organizador da coletânea (SIMÕES; GOLDER, 1995a; 1995b; 1995c) e/ou pelo recriador com base no próprio enredo da narrativa.

Além do vocabulário um pouco mais rebuscado (“notívagos”, “soturnos” etc.), o trecho inclui determinados detalhes que a entrevistada não teria dito como as informações de outrem sobre os barulhos, a curiosidade e o soturno. Na verdade, no original as impressões e as percepções são somente da personagem principal. Informações posteriores como no trecho: “sempre curiosas para descobrir o mistério da estrada, nos arredores de Bragança, as pessoas começaram a investigar os seus próprios vizinhos e até mesmo os parentes” também são informações que não constam no texto.

No trecho seguinte:

<p>Certa noite, uma senhora observou que o seu marido estava todo preparado para sair. Ela perguntou o que ele ia fazer, numa noite tão esquisita como aquela, sem uma viva alma e cheia de silêncio. Ele não respondeu e saiu apressadamente (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>Aí, quando foi nesse dia... Toda noite ele saía de noite. Aí, a mulher disse: Hoje eu vou descobrir pra onde é que esse homem sai toda noite. (ACERVO IFNOPAP, 1994, SN)</p>
---	---

Tabela 16: segundo trecho d’*O Lobisomem*

Outra informação modificada foi a da frequência com que o homem saía de casa. Na transcrição se dizia que o homem saía todas as noites de casa e em nenhuma ocasião a esposa perguntou para onde ele iria; simplesmente, numa noite qualquer, decidiu seguir o marido. Essa última modificação combina com as modificações anteriores, já que nesta versão era comum desconfiar de tudo e de todos. No original, a esposa só desconfiou do marido porque reparou que ele saía todas as noites e não há como dizer se ela desconfiou do fato de ele ser um lobisomem ou se achava que, de repente, o marido teria outro segredo.

Se por um lado outras informações são adicionadas à história, por outro, informações são omitidas, tais como os sons que a personagem escutava quando o bicho a perseguia, a exemplo dos cascos de cavalo que outrora deixava dúvidas sobre a natureza do animal, se

porco ou lobo. Toda essa diferenciação em relação à versão anterior faz parte do processo de movência pontual a que esta narrativa foi submetida.

Todavia, a omissão dessa informação acaba por aproximar a visão do ser ao estereótipo do lobisomem. Quem não conhece a lenda paraense vai fazer, de imediato, a relação que o senso comum faz sobre os lobisomens. Ainda que, entre o omitir e o acrescentar, muitas modificações tenham sido feitas nesta narrativa, mantém-se uma das suas facetas: a do suspense quanto à forma que a personagem descobriu que o seu marido tinha quando era um lobisomem.

Em *Uma certa aliança* (AROUCK; PRADO, 1999) mais uma vez a narrativa começa com um casal que tem uma filha muito bonita. A mãe morre e pede ao marido que se case somente com a pessoa em quem couber a sua aliança. De forma um pouco mais resumida, a versão conta que a filha decidiu experimentar o anel e este coube em seu dedo.

É interessante notar que apesar da redução esta é uma das narrativas em que menos se alterou o enredo. Depois de chorar e se negar a casar com o próprio pai, a moça recebe a visita de Nossa Senhora que lhe dá instruções de como proceder. Em seu auxílio, manda um burro que lhe ajuda a fugir e pede à menina que o mate. Sem coragem de matar o burro, o próprio animal pede que ela corte sua unha, o que faz com que ele morra e ela use a sua pele como disfarce.

Com pequenas alterações quanto à estrutura e ao discurso, que é direto no original e indireto na versão e vice-versa, a narrativa segue o seu rumo com “Pele-de-burro” – nome pelo qual era chamada – conseguindo um emprego em uma fazenda cuidando dos animais até que é convidada a trabalhar na casa do filho dos donos do lugar onde morava.

Tal qual a versão transcrita, a semelhança com o arquétipo de Cinderela permanece. O rapaz vai a uma festa de três dias e encontra “Pele-de-burro” com cada um dos vestidos que Nossa Senhora havia pedido que ela mandasse fazer em cada dia diferente da festa. Em cada um dos dias, ele pergunta pelo endereço dela e ela dá três endereços diferentes, todos falsos. Até o dia em que ele descobre que “Pele-de-burro” é, na verdade, a mulher que ele ama. Eles se casam e vivem felizes para sempre.

Se em *Uma certa aliança* houve uma redução na estrutura da narrativa, em *A freira sem cabeça* aconteceu o contrário. A história foi “esticada” com informações e impressões sobre o local, o movimento da rua em frente, sobre a freirinha, as outras freiras, o marinheiro etc. Nessa versão o mergulho na introspecção da personagem parece maior. Enquanto no original a informante apenas afirma que ela estava se apaixonando pelo marinheiro, na

retextualização o narrador fala de “friozinho” na coluna, “antigo sossego”, “controlar as emoções”, “votos pesados”:

<p>Os olhares se foram cruzando, os suspiros se tornaram mais profundos e demorados e o “friozinho” da coluna passou a perturbar o antigo sossego da menina antes destinada a tornar-se a “esposa” de Cristo.</p> <p>À medida que o tempo passava, ia ficando cada vez mais difícil controlar as emoções e afastar-se dos jardins do colégio. Os votos de vida recolhida e devota ficavam tão mais pesados agora e ela cada vez mais angustiada e triste. (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>E ... nessa ocasião, havia uma freira, que ela sempre ficava lá na frente. Tem um gramado bonito lá na frente... ela sempre sentava lá na frente pra ler ou pra meditar... alguma coisa... E... sempre havia um marinheiro que passava pela frente do colégio e ficava sentado, às vezes, na grade que tem no colégio. Aí, sempre na mesma hora. A freirinha começou a se apaixonar pelo marinheiro, e... toda vez, toda hora, – eu não sei direito a hora – mas... toda hora... a hora marcada, ele ia lá e ele passava. (SIMÕES; GOLDBERGER, 1995b, p. 23-24)</p>
---	--

Tabela 17: *A freira sem cabeça*

Essas descrições psicológicas acabam acentuando o sofrimento da personagem, quem sabe com o intuito de justificar um pouco melhor a “perda da cabeça”: “Os olhares se foram cruzando, os suspiros se tornaram mais profundos e demorados e o “friozinho” da coluna passou a perturbar o antigo sossego da menina antes destinada a tornar-se a ‘esposa’ de Cristo” (AROUCK; PRADO, 1999, SN).

A expressão “esposa de Cristo” leva em consideração mais do que um estereótipo e sim um clichê bastante comum e antigo quando se trata de sacerdotisas católicas e que, de certa forma, acentua todos os traços psicológicos descritos anteriormente.

Em meio à narrativa ocorre uma pequena mudança. Na transcrição, Mary Maia afirma que as colegas haviam descoberto a paixão da freira e deixa a impressão de que isso poderia ter agravado o seu estado até levá-la a morte. No *CD-ROM*, a descrição da freirinha fez com que as colegas de internato não soubessem ao certo o que de fato estava acontecendo, deixando “no ar” a possibilidade de sua tristeza ter sido agravada pela solidão e pelo fato de carregar sozinha o fardo da dúvida entre o amor (platônico) e o dever cristão – questão deixada de forma explícita na versão final:

<p>Dividida entre o dever cristão e a paixão amorosa, a freirinha foi ficando cada vez mais triste, até adoecer e morrer...</p> <p>Diz-se que a freirinha morreu por amor ao marinheiro... E, hoje, fala-se da aparição de uma freira, sem cabeça, nos corredores do Colégio Gentil Bittencourt: trata-se da freira que perdeu a cabeça por amor... (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>E as freiras descobriram... desse... dessa paixão da freira pelo... pelo marinheiro, e ela começou a adoecer, também, e ela adoeceu e foi piorando cada vez mais, e ela faleceu.</p> <p>E... começaram a dizer que ela faleceu por amor ao marinheiro e... hoje em dia, no colégio, há a lenda da freira sem cabeça, que perdeu a cabeça por amor ao marinheiro. (SIMÕES; GOLDER, 1995b, p. 24)</p>
---	--

Tabela 18: final de *A freira sem cabeça*

No entanto, a narrativa do *Caleidoscópio Amazônico* que mais sofre mudanças é a d'A moça do táxi. Uma história direta e curta no original, que acabou se tornando uma das mais longas. Além do arquétipo comum a todas as histórias da moça do táxi, basicamente a única semelhança com o original é a frase inicial: “essas histórias correm em Belém...”. Na transcrição “– Não, a moça do táxi, eram as histórias que corriam, né, aqui em Belém mesmo” a diferença no tempo verbal de passado, no segundo caso, e presente, no primeiro, busca presentificar o arquétipo para deixar claro que é uma história comum e sempre presente no imaginário urbano da cidade.

A escolha dessa transcrição como base para a recriação se deve realmente a essa frase. Na verdade, somente a essência da primeira frase foi tomada dessa narrativa por conta do potencial trocadilho que o verbo “correr” pode gerar. A palavra, na versão original, não carregava o mesmo potencial que foi usado na última versão. Ainda que as reticências no final da primeira frase já indiquem essa possibilidade, esse potencial é melhor observado quando se associa a frase com a animação em *Flash* (programa que ajuda a criar animações em duas dimensões), criada com base na retextualização. Para não me tornar repetitivo, retomarei essa linha de pensamento e analisarei melhor essas e outras imagens relacionadas ao texto no Capítulo IV.

Como esta é talvez a mais famosa narrativa da cidade de Belém, algumas das afirmações da versão “caleidoscópica” apenas reforçam essa ideia como no seguinte trecho: “Todos já ouviram falar de um motorista que, depois de uma longa jornada de trabalho, se sentindo fatigado, decidiu descansar...” (AROUCK; PRADO, 1999, SN).

Todavia, o autor desta versão fez a sua própria com base nas múltiplas variantes da narrativa que circulam pela cidade. É possível que o mesmo recurso tenha sido usado para outras recriações, no entanto, nessa, observo isso de forma mais presente:

<p>– Pois não, senhorita!</p> <p>Em movimentos lentos, dificultados pelo volume de tecido do esvoaçante vestido branco, respondeu a passageira:</p> <p>– São Jerônimo, 1967.</p> <p>– Por favor, a senhorita quer dizer: Governador José Malcher, não é.</p> <p>– Para mim, ela será sempre: São Jerônimo... (AROUCK; PRADO, 1999, SN)</p>	<p>– Não, a moça do táxi, eram as histórias que corriam, né, aqui em Belém mesmo, que ela morava na Alcindo Cacela, que ela pegava um táxi. Em determinada hora, pedia para o motorista levá-la até a casa, né. Só que uma vez, um dos motoristas, ele, ele, saltou a passageira, parece que ela pediu pra ele vir receber no outro dia e ele veio e ele disse [...] (SIMÕES; GOLDBERGER, 1995b, p. 33)</p>
--	---

Tabela 19: *A moça do taxi*

O uso do antigo nome que se dava à Avenida José Malcher (São Jerônimo) por uma jovem moça dá pistas, nesta versão escrita, de que a moça seria uma assombração. A escolha da Av. Governador José Malcher se dá, possivelmente, por conta de a moça saber o seu antigo nome. Isso realça o clima de assombração que já estava se formando desde o início da narrativa, afinal de contas, é incomum uma moça que aparentava ser tão jovem saber o antigo nome da Avenida e mais, afirmar: “Para mim, ela será sempre: São Jerônimo...” Além disso, a descrição do vestido esvoaçante e volumoso aponta para uma pessoa de outro tempo ou época, algo como uma mulher de inícios do século XX.

Coincidência ou não, quando a narrativa descreve a chegada e o valor da corrida em “oito reais”, ainda que tomemos por base o ano de 1999 – ano em que o *CD-ROM* foi lançado – a corrida não parece seguir a versão que conta, que a moça pediria ao motorista, no dia do seu aniversário, que desse uma volta pela cidade – versão justificada pela hipótese de que era um costume do pai da moça, quando viva, de levá-la para passear na data. Ao que parece, pelo valor da corrida, a moça percorreu um único e curto caminho de um ponto a outro, como o do Cemitério de Santa Isabel (na Avenida José Bonifácio ou da Soledade) que também fica próximo do local – cerca de 1 km do número 1967 da José Malcher – até a suposta casa dos pais de Josephina.

Depois disso a narrativa segue de acordo com o arquétipo: a moça não tem dinheiro para pagar a corrida e pede ao taxista que passe no outro dia; o taxista vai até o endereço no

dia seguinte, encontra com uma senhora que diz não saber do que se trata; a senhora pede ao taxista que entre; o motorista reconhece a moça num quadro pendurado na parede; a dona da casa afirma que aquela é sua filha que havia morrido há trinta anos. Em ambas as versões o mesmo intervalo de anos entre a morte e a viagem de táxi é mantido – mesmo sabendo-se que Josephina morrera em 1931 e ainda que haja uma diferença de cerca de cinco anos entre uma versão e outra.

Diferente das outras narrativas do *Caleidoscópio*, que basicamente apenas recriaram novas versões do ponto de vista do autor, *A moça do táxi* não é especificamente recriada a partir de uma narrativa só (a não ser pela frase inicial), e não há como saber ao certo de quais outras mídias anteriores o autor fez uso para criar a sua. É pertinente admitir a possibilidade de o autor ter usado jornais, revistas, vídeos, peças de teatro, documentários ou mesmo a memória oral que circula pela cidade.

Vou abster-me de analisar comparativamente as demais narrativas do *corpus* por completa ausência de parâmetros entre a versão original e a recriada. Sobre elas, apenas posso afirmar que utilizam alguns arquétipos que circulam pelo imaginário amazônico. Em *Rainha do mar* (AROUCK; PRADO, 1999) tem-se uma história de oiaras muito singular. Quando, no geral, esses seres encantados abduzem homens com artimanhas de sedução, nessa narrativa uma menina ainda criança é sequestrada pela rainha do mar. Treze anos depois, a entidade aparece e afirma que a criança nunca fora sua filha, mas da própria rainha. Na mesma noite a menina, crescida, aparece para mulher e diz que sempre estará com ela, ainda que não fisicamente.

O começo da narrativa de *O encantado* (AROUCK; PRADO, 1999) pode confundir os acostumados com narrativas de botos. Um jovem sedutor que ninguém conhece dança com as moças em festas numa cidade pequena. Os homens da cidade armam uma cilada e descobrem que o rapaz, na verdade, é uma cobra grande. A moça que foi usada para a emboscada ajuda o rapaz a fugir, depois de escutar dele que fora abandonado no rio quando bebê pela mãe. Já em *Cobra grande* (AROUCK; PRADO, 1999), tem-se um outro tipo de cobra. Uma cobra tão grande que não consegue locomover-se por terra e, quando se movimenta, causa grande reboliço na água e assusta Inajá, um mariscador.

O Machado enferrujado (AROUCK; PRADO, 1999), por sua vez, conta a história de um homem que decidiu caçar e pegar lenha do no dia do padroeiro da cidade. No meio do caminho viu algumas pessoas jogando cartas e decidiu observar o jogo antes de realizar seus afazeres. Passados dez minutos, o homem levanta e diz que vai fazer o seu serviço. De

repente, as pessoas na roda de carteadado perguntam se só agora ele havia se lembrado do trabalho. Ele responde que tinha acabado de sentar. Uma das pessoas da roda afirma que ele estava sentado ali há dez anos; ele olha para o machado que havia deixado de lado para observar o jogo e é quando constata que sua madeira já está toda carcomida e a lâmina enferrujada. O lugarejo não mais comemorava o dia do padroeiro, mas o dia do machado enferrujado.

Neste capítulo tratei dos textos feitos a partir das transcrições analisadas no capítulo anterior. Essa transposição midiática acabou apagando boa parte dos elementos da oralidade, como as repetições, cortes, oscilações etc que são comuns na linguagem oral. Além disso, as histórias tiveram que sofrer em alguns casos adaptações no enredo e no foco narrativo, levando, com isso a uma reconstrução do texto.

Nesse contato com outro grupo as narrativas foram “traduzidas” e arrancadas do seu contexto, mas ainda despertam emoção porque tratam de temas atemporais e que, ao mesmo tempo promovem a identificação (CANDIDO, 2014, p. 55). Por isso, ainda me enxergo nessas narrativas, e digo, sem exageros, que se algum membro dos múltiplos agrupamentos de onde saíram essas histórias pudesse escutar uma delas, por certo não pensaria duas vezes em dizer que se parece com algum dos causos que está acostumado a escutar devido a proximidade dos temas que abordam com o cancionista popular de onde vieram.

Essa reestruturação acabou funcionando como espécie de preparação para o novo formato de que tratarei no capítulo seguinte. Trabalharei com os demais elementos que compõem o *Caleidoscópio Amazônico*: som, imagem e movimento. As narrações em áudio, as músicas de fundo, as ilustrações e a performance dos avatares nas animações e de que forma todos esses elementos se relacionam com o enredo no novo formato que foi apresentado neste capítulo.

CAPÍTULO IV

FIM DE PERCURSO?

“Imagens que passais pela retina
Dos meus olhos, porque não vos fixais?
Que passais como a água cristalina
Por uma fonte para nunca mais!...”

Camilo Pessanha

Autores como Pierre Levy (1999) costumam alardear que a convergência de mídias, como a que ocorre neste objeto de estudo, seria uma das grandes vantagens da era digital. O sincretismo de formas seria algo único na história das mídias. Todavia pergunto-me se o cinema e o teatro, por exemplo, já não traziam essa fusão entre som, imagem e movimento – (quiçá escrita) de modo vívido.

Discutir uma pretensa superioridade dos meios vai de encontro às análises que venho desenvolvendo desde os primeiros capítulos desta tese. Prefiro entender a mídia de que trato da mesma forma como Lev Manovich (2003) o faz em *New media from Borges to HTML*: como um objeto cultural que representa e ajuda a construir alguns novos referenciais externos como objetos físicos existentes, informações históricas apresentadas em outros documentos ou sistemas de categorias frequentemente empregados pela cultura como um todo ou por grupos sociais particulares, mas, sem sobrepor meios e culturas como se houvesse uma hierarquia entre elas.

Por outro lado, como ocorre em representações culturais, as das novas mídias são tendenciosas. Elas legitimam certas características da realidade física em detrimento de outras, uma visão de mundo entre muitas, um sistema possível de categorias entre tantos outros (MANOVICH, 2003). O *Caleidoscópio Amazônico*, portanto, é uma visão de mundo parcial, fruto da cultura acadêmica em que foi gerado. O *link* “Teses e Dissertações” é um exemplo disso, uma vez que legitima uma característica da realidade física em detrimento de outras, representando com isso uma visão de mundo.

Para melhor entender esse processo, o termo hibridação, especificado por Canclini (2015, p. 22), vem bem a calhar enquanto elemento que “surge da criatividade individual e

coletiva” não apenas nas artes, mas na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico com vistas a reinseri-lo em novas condições de produção e mercado.

Pois bem, é o que acontece com este objeto de estudo: um dispositivo feito a partir de uma manifestação que é ao mesmo tempo individual e coletiva (já que tem por base a memória), reconvertido a partir de um esforço coletivo acadêmico em um objeto que faz uso de uma tecnologia informatizada, fruto de um mundo fluidamente interconectado que reorganiza classes, nações e etnias em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais (CANCLINI, 2015, p. 23).

Canclini também cita gêneros que, segundo ele, seriam constitucionalmente híbridos como os grafites e os quadrinhos (CANCLINI, 2015, p. 336). A esses gêneros eu acrescentaria a animação. Não há como conceber uma animação sem recursos sonoros mínimos. Mas as animações que analisarei neste capítulo contam com algo, além disso, o texto pode ser lido nas legendas que aparecem e escutado através da narração.

Os novos suportes têm maneiras de se fazer significar e estruturas que fazem uso da hipertextualidade, da multimidialidade e da hipermidialidade do texto eletrônico, trazendo novas feições para a prática da leitura, relacionando-os a um conjunto de signos de outras modalidades de linguagem (o som, a imagem e o movimento) que o cercam, intercalam ou impregnam (ROJO, 2015).

A essa congregação de mídias em um único suporte dá-se o nome de multimodalidade e o *CD-ROM*, como um texto multimodal, acaba trazendo uma nova feição não somente ao ato da leitura escrita, mas uma nova maneira de contação de histórias juntando diversos signos de outras modalidades de linguagem por ter uma linguagem digital que, indiferente às múltiplas semioses reconfigura diversas possibilidades de linguagem (ROJO, 2015).

Neste capítulo, tratarei de três aspectos importantes do dispositivo eletrônico: o som, a imagem e o movimento, todavia não lidarei com esses elementos de forma isolada nem somente entre si. Sempre que possível retomarei os textos escritos, transcritos e quem sabe o falado. Procurarei associar som, imagem e movimento, e não os dissociar, tendo em vista que cada um é parte de um conjunto maior, que é a mídia na qual se encontram.

Trabalharei com as imagens criadas pelos técnicos responsáveis por toda a produção visual do Projeto. Farei uma investigação sobre as músicas de Tó Teixeira e sua relação com o contexto de produção do *CD-ROM*, bem como a voz de Úrsula Vidal, narradora das histórias do *Caleidoscópio*. Na última parte deste capítulo, analisarei as animações em *Flash*. Em todas as etapas, estabelecerei relações com as versões escritas descritas no capítulo anterior.

Ainda que a tecnologia não possa retomar o caráter originalmente oral da literatura, ela pode, sim, dar nova dimensão com o movimento das animações que no *Caleidoscópio* existem, e os *links* presentes nas versões escritas demonstram isso. Além disso, novas imagens e novos sons são agregados à edição e, com isso, um novo sentido que não é mais o mesmo que as comunidades de onde originalmente aquelas narrativas foram coletadas, mas um sentido que mescla o acadêmico e o popular – por conta dos recursos e dos objetivos de sua produção.

A remodelação tecnológica das práticas sociais nem sempre vai de encontro às culturas tradicionais e às artes modernas. Ela desenvolve, por vezes, o uso de bens patrimoniais e o campo da criatividade. Os *videogames*, por exemplo, tornam triviais batalhas épicas enquanto alguns videoclipes, as tendências experimentais da arte. Os computadores e outros usos do vídeo facilitam a obtenção de dados, a visualização de gráficos e, além de inová-los, simula o uso de peças e informações. Reduz a distância entre concepção e execução, conhecimento e aplicação, informação e decisão. Essa assimilação múltipla de elementos culturais abre possibilidades reais de experimentação e comunicação com usos democratizadores (CANCLINI, 2015, p. 308).

Um exemplo disso é o *blog* de Maragato (<http://maragatopg.blogspot.com.br/>), morador da Restinga em Porto Alegre, que disponibiliza as suas produções e dos demais moradores do bairro onde reside como livros, contos, tiras, imagens etc.

Da mesma forma que Paul Zumthor (2010) se referiu à televisão no final do século passado, afirmo que esse produto midiático também precisa de um aparelho que o interprete e que mesmo apagado, permanece presente, significando simbolicamente a tecnicidade da qual é fruto. Ele jamais se resume apenas à sua função instrumental. Usar essa máquina implica a aceitação da linguagem que a sustenta e a tipologia dos gêneros que ela propõe. Por isso, esse elemento, assim como a televisão, assume também a função de manutenção de uma poesia oral em nosso começo de século justamente por sincronizar – sempre que a emissão exigir – o som a imagem e o movimento.

Diferente da performance Enotextual que promove identificação coletiva pelo jogo de interlocução, a midiaticizada tende a ser solitária e massivamente solitária em cada emissão de cada uma das cópia do *CD-ROM*. E, entre o leitor/ouvinte/espectador e o que ele lê/escuta/vê, surge um novo elemento no cenário: a equipe de produção que vai dar vida às ideias de acordo com objetivos preestabelecidos pelo projeto – que orienta as pesquisas técnicas e os

investimentos financeiros que o produto exige – e imaginando um possível público para a nova mídia.

Claudia Freitas (2012, p. 131) em seu artigo “*Era uma vez...*”: *do oral para TV: a apropriação dos contos populares na microssérie “Hoje é dia de Maria”* afirma que:

Ao contrário do lento e gradual ritmo de tessitura dos conteúdos de produção e circulação oral, os suportes midiáticos colocam em andamento uma engrenagem acelerada, similar a das linhas de produção industrial (inclusive no que diz respeito à divisão racional do trabalho). Trata-se de uma atividade essencialmente urbana, reconhecida pela objetividade, técnica, rotatividade e, sobretudo, efemeridade.

Ainda que a estudiosa se refira ao contexto da produção de uma série televisiva, a essência de linha de produção é a mesma em uma escala menor. Programadores, desenhistas, pesquisadores, técnicos etc, têm funções bem definidas e o trabalho de um depende dos outros. A objetividade técnica em pouco (ou nada) lembra a produção oral.

Desde a minha dissertação de mestrado *A circulação dos romances das décadas de 80 e 90 do século XIX nas bibliotecas virtuais* (2007) afirmo que vivemos uma época de transição entre velhos e novos suportes. Hoje, pensando um pouco melhor essa afirmação, creio que não há como saber se essa época tem data para terminar.

A todo momento temos novos suportes, novos aplicativos, novas maneiras de ler e nos comunicarmos. Outro dia desinstalei o *Snapchat* (aplicativo de envio de fotos e vídeos via celular) do meu telefone porque não via utilidade nele, enquanto amigos mais jovens não se cansavam – ao meu lado inclusive no momento em que fazia isso – de interagir com ele e louvar as superioridades desse novo suporte.

Mas, antes de mim, McLuhan já ia além e afirmava que nossa cultura acaba por forçar os novos meios a fazer o trabalho dos antigos e, por isso, acabamos abordando os novos com o condicionamento psicológico e as respostas sensoriais dos antigos (MCLUHAN, 1969). As análises que faço nesta tese correm esse risco. Algo de que talvez não consiga fugir, como fiz com o *Snapchat*, no momento em que avaliei aquele pequeno sistema a partir das minhas vivências, porque sou fruto do meu tempo e minhas análises também.

Nessa tentativa, recorro à perspectiva multimodal de Gunter Kress (2001) que utiliza termos como “quadro” e “enquadramento” para entender os elementos de uma composição (visual, oral, escrita, musical etc) tanto separadamente quanto em um conjunto coeso e

coerente. Para tanto é preciso primeiramente, segundo o autor, analisar os elementos separadamente e depois superpor essas partes outrora analisadas para entender onde e como elas se sobrepõem ou mesmo para entender o porquê disso não acontecer (KRESS, 2001).

Imagem

As imagens criadas pela ilustradora e professora do curso de Comunicação Social da UFPA, Scarlet O'Hara, são uma parte da multimedialidade do *Caleidoscópio* e demonstram o ponto de vista da desenhista em relação às histórias contadas. Os traços, cores de fundo e tons de pele dos personagens demonstram esta visão.

Do início ao fim, todo o ambiente virtual tem um fundo escuro que busca simular um certo clima de mistério que tenta influir nos espectadores. Depois do silêncio inicial dos créditos, o colorido contrastante das imagens se destaca em meio a escuridão e logo a sonoridade abre um campo mais largo que a visão. Imagem e som se misturam para tentar reconstruir a situação de performance direta. Paul Zumthor (2010, p. 269 -270) descreve situação parecida em relação ao ambiente de projeção dos cinemas.

Começo seguindo o percurso do leitor/ouvinte/espectador do *Caleidoscópio Amazônico*:

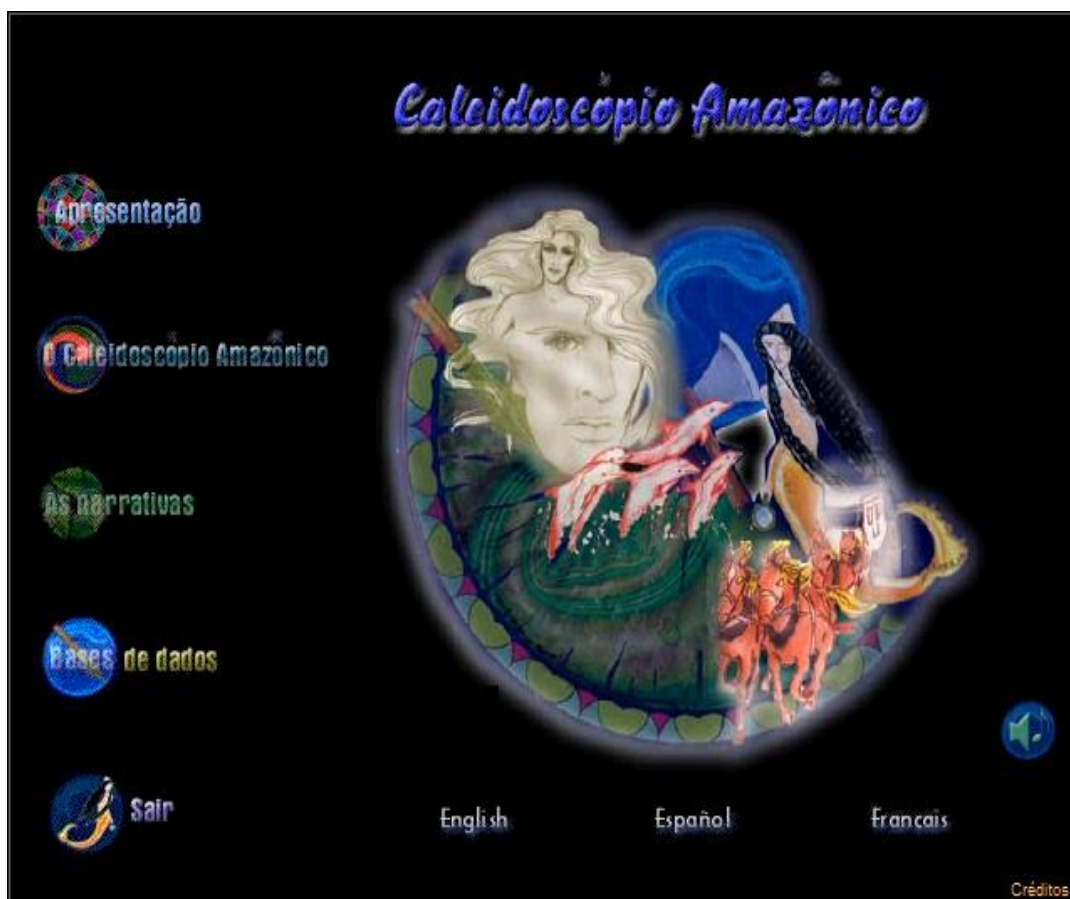


Figura 4: abertura do CD-ROM *Caleidoscópico Amazônico*. Fonte: (AROUCK; PRADO, 1999).

De início, ao som do violão de Salomão Rabib, violonista paraense de renome internacional, vemos ao centro uma imagem representativa de todas as histórias contadas no Dispositivo Eletrônico. À esquerda, um *menu* com “Apresentação” que pode levar a um texto de apresentação que trata da idealização do projeto e sua abrangência; “O Caleidoscópico Amazônico”, com informações sobre as narrativas contidas no dispositivo; “As narrativas”, com as histórias propriamente ditas; “Bases de dados”, com narrativas do Projeto IFNOPAP e algumas teses e dissertações feitas a partir deste material. Por fim, o botão “Sair” encerra o aplicativo.

Abaixo, temos *links* que levam às versões em inglês, francês e espanhol, além de um botão, com uma nota musical que serve para diminuir ou aumentar o volume em todo o programa tanto da música de fundo quanto das narrações. Há também, no canto inferior esquerdo, um *link* que leva até os créditos.

Clicando em “As narrativas”:



Figura 5: submenu de narrativas. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999.

Outro *menu* exibe as cinco primeiras narrativas além de botões, representados por botos da Amazônia, que levam, de maneira cíclica, a outras cinco narrativas tanto para frente quanto para trás. Abaixo, um botão de retorno à página inicial.

Acessando o botão “O canto da mulher loira” tem-se acesso à narrativa que será melhor descrita adiante em comparação com a sua transcrição original. O botão leva imediatamente à história que, como podemos ver na imagem a seguir, possui imagens de fundo com uma mulher loira em várias poses, uma barra de rolagem estilizada, um botão de retorno ao *menu* anterior e um botão com uma nota musical tal qual o do inicial, mas que, quando clicado, dá início à narração na voz grave de Úrsula Vidal.

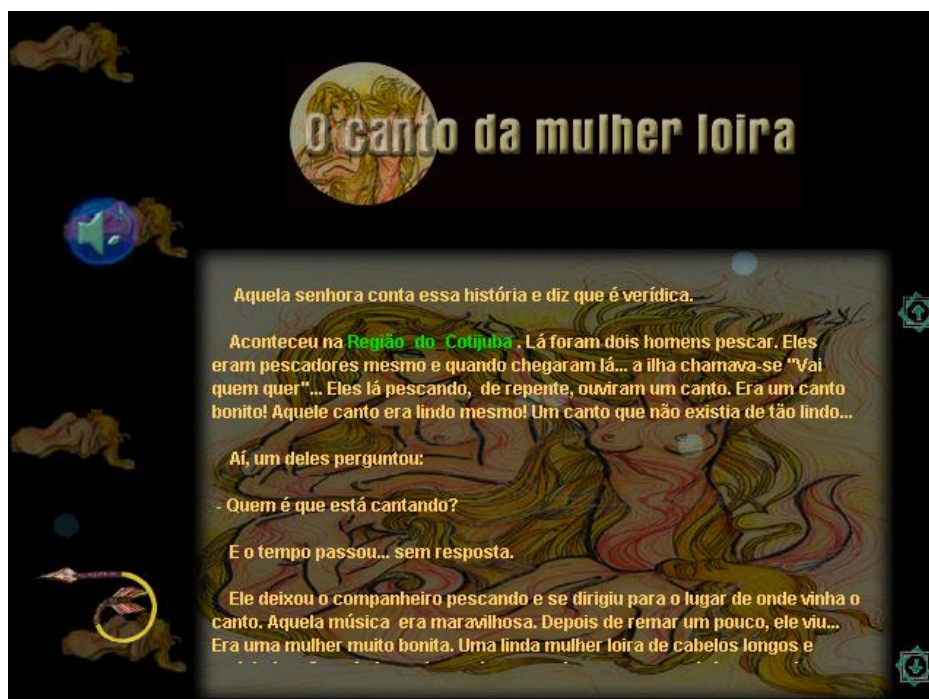


Figura 6: *O canto da mulher loira*. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999.

A narrativa é uma das dez, presentes no *CD-ROM*, que não possui animações em *Flash*. Caso contrário, haveria um botão a mais para se inicializar a apresentação concomitante à narração e à leitura do texto.

Em *Bela e triste*, no link que dá acesso à narrativa, encontramos a seguinte interface:



Figura 7: abertura da narrativa *Bela e triste*. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999.

Acima, a primeira coisa que nos chama a atenção é o fundo predominantemente negro, acentuando o clima de mistério que permeia todas as narrativas do *Caleidoscópio*. Alguns botões de volume, rolagem e retorno podem ser vistos entre as imagens de uma mulher de cabelos negros. Em destaque, a palavra “poço” é um *link* de hipertexto que nos leva a um glossário que dá a definição.



Figura 8: poço. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999.

Abrindo o *link* além da definição da palavra, há uma imagem de um poço. Todavia a imagem do poço em nada se parece com os poços que existem nos interiores da Amazônia: esse possui uma alavanca para puxar o balde com a água. Em todos os poços que já tive a oportunidade de ver, o balde era puxado diretamente sem ajuda de alavanca. Além do mais o poço descrito na narrativa também não parece com aquele enorme local (que a mim mais parecia um lago) onde existiam todos os tipos de animais. Este poço desenhado possui um batente, aquele que a personagem encontrou podia-se ver ao longe todos os animais.

Voltando à Figura 7, a imagem que representa a “bela” da história tem cabelos pretos e ondulados, o que contrasta com o que é descrito na narrativa, ou seja, uma mulher de “cabelos longos lisos e loiros” (AROUCK; PRADO, 1999, SN). A ilustradora, seja por não ter atentado a esse detalhe, seja porque conhecia outra versão em que os cabelos eram pretos e lisos ou ainda para diferenciar um pouco melhor a “bela” da “mulher loira”, deu a sua visão pessoal da personagem tendo em vista que a história faz parte do cancionário amazônico. Sobre esse fato

podemos dizer que, em boa parte das narrativas ilustradas, as imagens parecem contar uma história paralela à escrita. Aliás, não é de hoje esta tensa relação entre Literatura e imagens.

Sobre isso Michel Foucault (1999, p. 54) diz que “Essa primazia da escrita explica a presença gêmea de duas formas que são indissociáveis no século XVI, apesar da sua oposição aparente. Trata-se, em primeiro lugar, entre a distinção entre o que se vê e o que se lê, entre o observado e o relatado, da constituição, pois, de uma superfície única lisa, onde o olhar e a linguagem se cruzam ao infinito”.

O que posso concluir é que na mudança de um sistema de signos para outro – que neste caso é do escrito para o não verbal ou misto – muitas informações acabam se somando, subtraindo ou se modificando, transformando o próprio texto. Soma-se a isso a dimensão tecnológica (*links*, botões de acesso, barra de rolagem) que transporta o texto para outro patamar, ou seja, modifica o seu público, que agora precisa de um pré-requisito que não o de apenas saber ler, é preciso que se tenha domínio das tecnologias de informação.

Portanto, as imagens não apenas reformam o texto escrito recriado para o *Caleidoscópio Amazônico* como também reformam a própria lenda, dando a ela o ponto de vista do ilustrador.

Som

O botão de áudio aciona o mecanismo que inicia uma narração de áudio fiel ao texto escrito. Sobre a voz de Úrsula Vidal é importante ressaltar que mesmo tendo nascido no Pará, a pessoa que empresta voz para a narração dificilmente seria caracterizada como nativa do Estado. Sua voz trabalhada é de quem, durante quatro anos, foi narradora do programa *Fantástico* da Rede Globo de Televisão, o que muito pouco lembra qualquer dos sotaques tipicamente paraenses.

Fiz algumas perguntas por *email* a Vidal. Dentre elas: Quando começou a trabalhar como narradora você fez algum curso ou preparação para “apagar” ou amenizar determinados traços de regionalidade? Ao que ela respondeu:

A preparação vocal é fundamental na trajetória profissional de um locutor/narrador.

Meu primeiro professor foi Walter Bandeira: ator, cantor, locutor talentosíssimo que abriu uma imensa cortina diante de mim para mostrar as imagens que a voz pode produzir. Me ensinou a trazer de dentro do peito o som das palavras.

Outro aprendizado importante veio do curso de dublagem no Rio de Janeiro. Um exercício de interpretação que flerta com o trabalho do ator.

A preparação e os cuidados com o aparelho fonador chegaram por meio de aulas com uma das fonoaudiólogas mais importantes do país: Glorinha Beautimüller.

Os traços de regionalidade entram e saem da interpretação, de acordo com o trabalho.

A gente desenvolve a técnica de aprender a “se escutar”. E de retirar o que não parece adequado à leitura do texto. (VIDAL, 2015, SN, ACERVO DO AUTOR)

A fonoaudióloga a que se refere é nacionalmente conhecida como moderadora de vozes para o jornalismo nacional. A resposta confirma o que disse sobre a questão do trabalho com a voz desde o começo da carreira. Ao que parece, neste trabalho a interpretação não exigiu da locutora o trabalho com a regionalidade, o que é compreensível tendo em vista o que observei no capítulo anterior em relação a linguagem utilizada.

Os textos feitos a partir das transcrições possuem um vocabulário rebuscado e os textos têm apenas inspiração nos arquétipos presentes na oralidade, ou seja, os textos não parecem “exigir” uma interpretação regionalista. Essa pretensa neutralidade reflete o ponto de vista da equipe técnica:³ a não especificidade de nenhum dos sotaques do Pará e, tendo em vista a possibilidade (concretizada) de exportação do material, a possível preocupação em padronizar uma espécie de falar brasileiro.

No que concerne à performance da narração de Úrsula Vidal, é comum a intérprete começar a narrativa dizendo o título em voz levemente mais baixa que o restante da narrativa e mais alta em relação a mesma nas palavras iniciais. No final da narrativa é comum o tom baixar novamente e ir diminuindo cada vez mais até o silêncio total que marca o fim da contação. Além disso, Vidal consegue distinguir muito bem a diferença de vozes em diálogos: utiliza normalmente tons mais fortes para homens e mais fracos para mulheres. Quando empresta sua voz aos encantados, muda a enunciação mais uma vez e utiliza uma voz mais

³Fiz contato com os professores Osmar Arouck e Ana Prado com a esperança de que eles respondessem algumas perguntas que me ajudariam a elucidar esta questão, mas não obtive resposta ao *e-mail*.

pausada e fugidia. O mesmo acontece quando os ares de mistério se acentuam e o contrário é usado para expressar descrença ou admiração.

O texto escrito que dá sustentação à narração de Úrsula ganha novamente uma performance oral com base na interpretação da locutora, assim como a ilustradora deu a sua interpretação na construção das imagens.

Essa voz vinda de um aparelho cego e surdo como qualquer gravação em áudio faz com que o ouvinte relacione-a a um ser humano em alguma parte. Todavia, diferente das gravações, as animações procuram substituir a performance do narrador pela dos avatares criados para simular um ponto de vista (o da equipe de produção) sobre como as histórias poderiam se passar.

As músicas de fundo *Depois da chuva* (início do *CD-ROM*) e *Lá vem o tio Tó* (ao adentrar o *menu* de narrativas), ambas do maestro Tó Teixeira tampouco contribuem para uma identificação de um nativo, pois, como autor de música erudita, suas composições dificilmente circulam entre as camadas mais populares. O som exótico lembra a Amazônia, mas não a população que faz circular as lendas e mitos, e sim uma Amazônia turística envolta nos mistérios que a música parece representar.

Não fui eu que criei essa divisão entre o erudito e o popular ela existe independente da minha vontade de pesquisador em querer que ela não exista. Ignorar essa diferença como se não existisse não contribuiria a análise do objeto de estudo. Analisar o público e o contexto de produção em tempo e espaço pode ajudar a entender o quão próximo se está ou não das comunidades onde a poesia oral se enraíza.

Depois da chuva foi originalmente composta para grupo de Pau e Corda em homenagem ao irmão do amigo Bruno de Menezes, poeta paraense. O gênero em questão era comum na época de Tó e viria a se tornar, mais tarde, um dos gêneros instrumentais mais famosos do Brasil: o choro. O Maestro tinha reconhecida influência de gêneros populares como a polca, o choro e a seresta. Hoje esses gêneros não mais circulam com tanta frequência no ambiente musical da cidade, tampouco nos interiores.

Além disso, ainda que Tó tenha sido autodidata, ele afirmava que o estudo erudito seria importante para a formação de jovens violonistas (HABIB, 2013). Até mesmo o intérprete e biógrafo de Tó Teixeira, o violonista Salomão Habib, professor da Escola de Música da Universidade Federal do Pará raramente tem suas interpretações circulando em ambientes que não sejam acadêmicos ou associados e/ou frequentados por este público.

As músicas – incluindo a composição *La vem o tio Tó* feita em homenagem às filhas do poeta paraense Bruno de Meneses, amigo do compositor – não foram feitas com base nas narrativas orais da Amazônia paraense. Elas foram compostas na primeira metade do século XX e a interpretação de Salomão Habib foi agregada ao produto final por decisão da equipe técnica. Entretanto, posso dizer que há uma similaridade entre as músicas e as narrativas presentes no *Caleidoscópio*: ambas compartilham uma origem popular.

A escolha dessas composições para o fundo musical reflete um esforço de hibridação entre o popular e o acadêmico através da utilização de uma música erudita com forte influência popular.

Movimento

Antes de começar a analisar as animações, é importante ressaltar mais uma vez que elas foram feitas nos anos de 1999, quando, pelo menos no Brasil, a computação gráfica ainda engatinhava – o que não tira a beleza do dispositivo ou minoriza o trabalho de toda a equipe de produção. Escolhi-o pela oportunidade de desenvolver um trabalho detalhado desde as coletas até o produto final.

Trabalharei com as cinco animações em *Flash* que fazem parte do *Caleidoscópio Amazônico: A freia sem cabeça, O machado enferrujado, A moça do táxi, Célia e o boto cor-de-rosa e A carrocinha fantasma*, levando em consideração não somente os quadros que formam a animação, mas os textos que foram criados a partir nas narrativas coletadas. Analisarei também, quando necessário, as animações em conjunto com a voz da narradora.

André Gaudreault e Philippe Marion (2012, p. 124) em *Transescritura e midiática narrativa* afirmam que:

Fábulas e histórias têm a possibilidade de serem trazidas à vida da melhor maneira possível ao escolher o companheiro midiático apropriado. Talvez isso explique por que algumas obras parecem ser ‘inadaptáveis’. Fluindo literalmente para dentro da forma de uma mídia específica, essas histórias sofrem perdas enormes na transição de uma mídia a outra.

Começo com *Célia e o boto cor-de-rosa*, baseada, como visto, em uma das narrativas coletadas em Santarém. A história tem início com uma tomada ampla de uma imagem que

representa uma casa ribeirinha típica, feita de palafita e vista do lado de fora com um amplo trapiche. Em nenhum momento da narrativa se faz menção à casa. No entanto, no processo de transposição a equipe que ilustrou a sequência usou dos seus próprios conhecimentos de mundo acerca do boto e dos lugares onde é mais comum ser atacado por ele – já que ele é um ser das águas – ou seja, em casas próximas a rios:

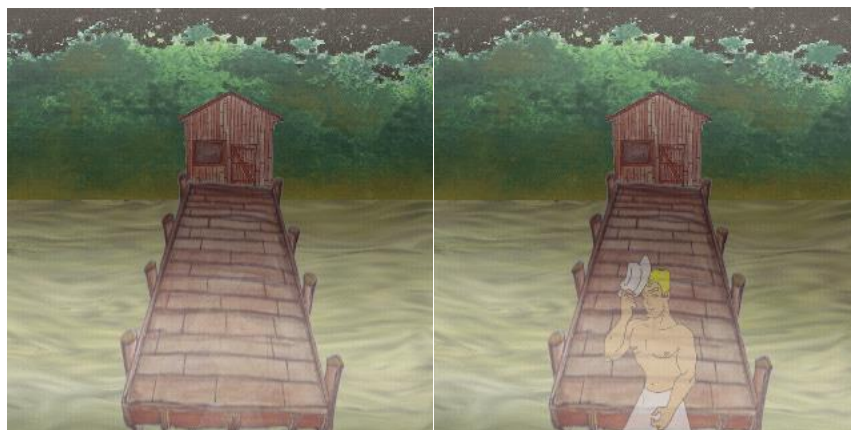


Figura 9: primeira sequência de imagens de *Célia e o Boto cor-de-rosa*. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999.

Na sequência uma personagem surge e sua aparência física é similar àquela relatada na primeira frase da história: “loiro e de olhos azuis”. Além disso, a versão animada traz o chapéu e a roupa brancos porque é assim que é conhecido o boto. No entanto, a personagem não foi desenhada com traços marcantes e fortes, mas transparente, ressaltando o clima de mistério e antecipando o fato de ele ser um encantado.

Na sequência seguinte, que mostra uma imagem vista de dentro da palafita, vê-se o boto agora desenhado de forma sombreada e com ainda menos traços, destacando-se nele somente a calça e o chapéu. Célia, ao ser levada por ele para o fundo do rio, também assume esse tom sombreado, indicando que ela foi encantada pelo boto.



Figura 10: segunda sequência de imagens de *Célia e o Boto cor-de-rosa*. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999.

Na imagem há um *zoom-in* na sombra de Célia na medida em que a narradora diz: “durante meses procuraram por Célia, quando já estavam prestes a desistir ela apareceu”. No mesmo instante que a narradora fala a palavra “apareceu”, a sombra se transforma na própria Célia:



Figura 11: Célia. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999.

Na imagem acima – a primeira em que se vê nitidamente o rosto da personagem – pode-se constatar que, além de alguns traços típicos da região como as feições indígenas, os ilustradores a desenharam com as sobrancelhas baixas, boca sisuda, rosto levemente inclinado

e ombros ligeiramente retraídos, provavelmente com o intuito de adiantar o que se dirá mais adiante: que a moça não era mais a mesma desde que havia voltado.

A imagem dá destaque à Célia enquanto a recriação destaca o boto. De certa forma, a descrição de Célia é retomada da transcrição ao passo que foi esquecida na versão recriada. Não que isso fosse intencional, mas o recurso da animação acaba aproximando o ponto de vista das mídias mais distantes como a oral e a transcrita.

Em comparação com a versão original, na versão recriada a omissão da sugestão de que Célia teria se tornado um encantado parece retornar na animação, quando somente a sombra da personagem é desenhada ao lado da figura humana do boto.

Conforme a narração continua, o fundo, que antes mostrava a floresta, agora, mostra um ambiente aquático. E quando a personagem diz que estava no fundo do rio com o seu namorado, um boto cor-de-rosa aparece nadando por trás da personagem.

Sabe-se que as águas dos rios da Amazônia ou são barrentas – como as do rio Guamá que banha Belém – ou são escuras – como a do rio Negro – e apenas em alguns poucos lugares como no rio Tapajós ela assume uma tonalidade mais esverdeada.

Entretanto o tom de azul utilizado para representar o fundo do rio não é uma tentativa de pintar qualquer das cores das águas de qualquer dos rios amazônicos. Ele é provavelmente usado tanto para ver melhor a animação que se movimenta por trás da personagem como para indicar um meio-termo de águas ou até mesmo para indicar um ambiente encantado que não é regido pelas percepções que se tem do mundo natural, como se observa na imagem a seguir:

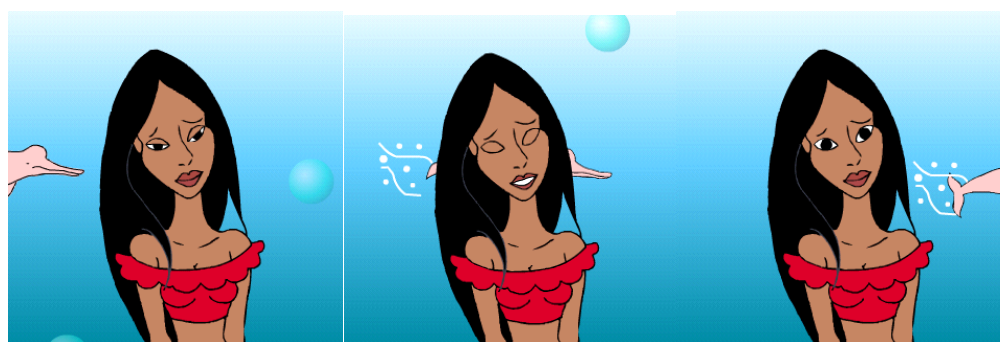


Figura 12: sequência de imagens seguinte de *Célia e o Boto cor-de-rosa*. Fonte: AROUCK; PRADO,

Na última imagem da sequência, no momento em que a narradora afirma que “aquela moça mudou”, aparece a personagem sentada à beira do rio com um olhar pensativo e fixo. O avatar permanece imóvel enquanto as aves e as águas do rio no cenário se movimentam. O *zoom-in* aproxima o rosto e podemos perceber a gravidade do que Célia sente mais uma vez.



Figura 13: quarta sequência de imagens de *Célia e o Boto cor-de-rosa*. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999

As águas para as quais Célia volta o seu olhar aflito, agora, diferente das do fundo onde podíamos ver o boto a passar por trás dela, são mais adequadas às águas da região, num tom mais escuro, menos transparente.

Ao passo que a narradora vai contando o desenrolar da história e o fato da família ter se mudado para outra cidade com a esperança de salvar a filha das garras do encantado, um boto aparece na imagem e Célia se joga ao rio.



Figura 14: última sequência de imagens de *Célia e o Boto cor-de-rosa*. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999

Como se pode observar na narrativa transposta, a representação do homem também seduz o “Don Juan das águas” (LOUREIRO, 2001, p. 208) da Amazônia usa de sua beleza – loiro e de olhos azuis – para levar a pobre Célia para o seu mundo no fundo do rio. A moça “panema” (enfeitiçada) , quando volta, não consegue levar a sua vida adiante sem pensar no seu grande amor do fundo que é o boto.

Os versos da canção de canção de Nilson Chaves e Vital Lima (1992), *Tempodestino*, refletem esse apego como o de Célia e seu amor, transformando o próprio tempo, que não passa mais a ser medido em de maneira cronológica e sim pela distância entre os dois seres.

Feito essas águas que subindo
 Forçaram a gente a se mudar
 Que pode acontecer meu lindo
 Se o tempo não passar
 [...]
 Não mata o meu amor no fundo
 Porque tenho amizade nele
 Que já faz parte do meu mundo
 Do tempo entre eu e ele.

Assim como na canção, Célia também viveu com o seu amor em outro tempo, em outra realidade (o tempo dela e dele) e ela é quem faz parte do mundo dele e não se sente mais à vontade neste, o que a faz querer a todo custo encontrar com o seu amado.

A sedução, tanto masculina (no caso do boto) quanto feminina – em lendas como das Oiares, por exemplo –, refletem, de certa forma – mesmo sendo, nesse caso, uma recriação animada – a maneira como aquela sociedade vê os jogos de sedução longe do seio da família. Onde o prazer ou a busca por ele podem ser vistos como perigosos desde que se quando se afastam da reprodução e da convenção social (DUARTE, 1984, p. 20).

Não por acaso as representações como as do boto tratam do perigo de ser levado para as profundezas. Assim, mesmo oiares e botos ajudam a ensinar as regras de comportamento de uma sociedade e alertar para os perigos da sedução de homens e mulheres mal intencionados.

A narrativa seguinte é a d’*A moça do táxi* de Belém:



Figura 15: primeira sequência de imagens de *A moça do táxi*. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999.

Nas tomadas em *zoom-out* pode-se perceber uma névoa espessa que cobre as ruas. Em nenhuma das versões se fala em névoa à noite. Aliás, névoa à noite em Belém é algo bastante raro. Mesmo não sendo um elemento típico da cidade – apesar da umidade próxima dos 98% – contribui para a formação de um ar de mistério que deve permear uma história de assombração como esta. Desta vez a equipe de animação é quem dá a sua visão sobre a história, recontando o texto escrito em sequências de imagens na transposição midiática do escrito para o animado.

No começo da narrativa, representada pelo primeiro quadro, a frase inicial: “Essas histórias correm em Belém” ocorre, na narração de Úrsula Vidal, o alongamento da palavra “correm” concomitante ao movimento do carro – amarelo, como eram os táxis na década de 1990 em Belém. Em seguida, sai-se de um *zoom-out* para um *zoom-in* que mostra o motorista em seu veículo (segundo quadro) enquanto é narrado o que se passa na cabeça dele – pensando em voltar para casa e dormir.

No momento em que se diz “de repente, uma sombra se avultou em meio a tantas outras sombras da noite”, aparece o terceiro quadro com a moça levantando a mão para pedir o táxi. Nesse momento não é possível descrever a mulher com precisão dada a névoa e a distância, que representa a própria visão do motorista em relação à passageira. Mas é possível ver que o seu vestido não é tão incomum ou esvoaçante como descrito na história – ao ponto de dificultar a sua entrada no carro.

Na sequência seguinte:



Figura 16: segunda sequência de imagens de *A moça do táxi*. Fonte: AROUCK; PRADO,1999.

Antes de a mulher entrar no veículo é possível ver um pouco melhor a paisagem urbana atrás do avatar que a representa. No fundo há uma imagem que parece uma igreja de onde a mulher parece ter saído,mas, para mim, lembra muito mais um dos grandes mausoléus dos cemitérios de Belém – em especial o mais antigo: o da Soledade. A imagem também lembra a capela mortuária do Cemitério Santa Izabel, que pode ser vista do lado de fora de onde está sepultado o corpo de Josephina. Como afirmei no capítulo anterior, o valor da corrida também faz crer que a mulher foi apanhada em Santa Izabel, e as imagens da moça e do cemitério somente reforçam minha impressão. Existe, também, a possibilidade de a igreja ter sido escolhida ao acaso apenas para dar uma impressão ainda maior de sobrenatural.

Nesse instante percebo um choque entre a versão recriada e a animada. A equipe de animação preferiu aproveitar a imagem da própria Josephina Comte já consagrada e uma roupa parecida com a que está usando em sua foto na lápide onde está enterrada. Essa imagem não combina com a descrição feita pelo recriador de um vestido tão esvoaçante que dificultava a entrada no carro. Para manter o avatar mais próximo da moça do cemitério, a equipe decidiu ignorar o esvoaçante vestido descrito no texto escrito. Com isso, promove-se uma identificação maior por parte das pessoas que conhecem bem a história e a associam à figura de Josephina.

No entanto, a equipe acaba estancando a possibilidade de Josephina não ser a moça do táxi. Ao recriar a própria fotografia da moça presente no cemitério de Santa Isabel – Figura 3 do Capítulo II– os animadores terminam por engessar qualquer possibilidade de ela não ser a moça do táxi. A figura 17 não deixa dúvidas quanto à semelhança:



Figura 17: a moça do táxi. Fonte: AROUCK; PRADO,1999.

E eis uma diferença primordial entre o oral/escrito e as versões visuais de um mesmo texto: o travamento da visão acerca de uma personagem em uma única possibilidade visual: o ponto de vista do animador. Essas imagens que passam pelas nossas retinas podem até não se fixarem, mas, diferente do poema de Camilo Pessanha que compõe a epígrafe deste capítulo, elas não vão para nunca mais. Estarão sempre lá a cada “*play*” do suporte virtual, enquanto ele existir.

Na sequência que se passa dentro do carro, é possível ver um pouco melhor a imagem da moça e a semelhança (proposital) com Josephina Comte, incluindo o corte de cabelo, a flor no ombro e o crucifixo no pescoço, o que contrasta de forma latente com a figura do motorista e o seu táxi, ambos estilizados. Esse contraste entre o desenho estilizado (como o de um desenho animado) e o desenho próximo a uma pintura (como no caso da moça) acentuam o sobrenatural de maneira oposta. A narrativa animada encontra-se num universo pictórico que representa a realidade; o outro caso está mais próximo do fantasioso. A imagem mais próxima do “real” acaba aí representando o irreal, o imaginário em si, o sobrenatural.

A narração de Vidal é um episódio à parte na mesma cena. Ela consegue, ainda que com um timbre feminino, distinguir muito bem o que seria a voz do taxista e da moça em sua

narração. O tom cantado do taxista perguntando “– Pois não, senhorita? ” e a voz fina e pausada (quase que sumindo) da mulher dizendo “– São Jerônimo, 1967” demonstram não apenas a diferença entre motorista e passageira, mas uma diferença de classe social e, porque não dizer, de tempo. O excessivo recato no falar mostra-se em especial quando chega ao destino e diz não ter dinheiro e a moça diz “– Ah, o senhor não me queira mal”, que ajudado pelo texto, contribui para a ideia que se forma da mulher de outro tempo – um tempo em que se pedia às pessoas “não me queira mal”.

Na sequência seguinte, o taxista bate à porta onde, na noite anterior, teria deixado a moça e cobra a corrida. Além do movimento da boca e sincronia com a narração o movimento do esfregar dos dedos do taxista indica a cobrança da corrida à mulher desconhecida. Nessa primeira imagem da sequência, ainda que sem os movimentos dos carros na José Malcher os sobrados no fundo lembram muitos sobrados da cidade, no entanto, não os que ficam especificamente na avenida em questão, os quais têm um estilo mais contemporâneo. Por outro lado, as árvores no fundo lembram as grandes e centenárias mangueiras que ornaram a avenida com um verde intenso.

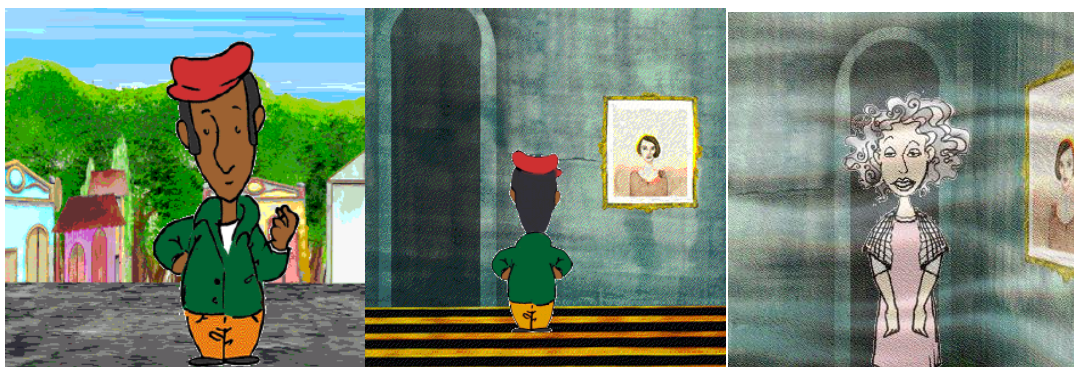


Figura 18: sequência final de imagens de *A moça do táxi*. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999.

A segunda imagem da sequência acima mostra o taxista entrando no sobrado a convite da dona da casa e se deparando com a fotografia da moça na parede. A cena descreve mais uma vez um casarão antigo com piso de tábua corrida e parede sem reboco, tal qual os antigos casarões da cidade.

Quando o taxista diz que a moça que deixou foi a da fotografia, a senhora que o havia convidado para entrar afirma que ela já havia morrido há trinta anos. Nesse momento, a mesma névoa utilizada no início para anteciper o tom de mistério é utilizada para destacar a situação sobrenatural. Ela vai aumentando à medida que a narrativa vai acabando e a voz da

narradora vai diminuindo de tom até que o silêncio coincida com o fim da narração e o completo apagamento da cena pela névoa.

Também, sugerindo outro tempo, a narrativa audiovisual de *A freira sem cabeça* começa com uma imagem que procura retratar o início do texto escrito. Uma tomada panorâmica do jardim em frente ao Colégio Gentil Bittencourt é mostrada com freiras, em vez de crianças, como hoje se vê quando se passa na Avenida Magalhães Barata.

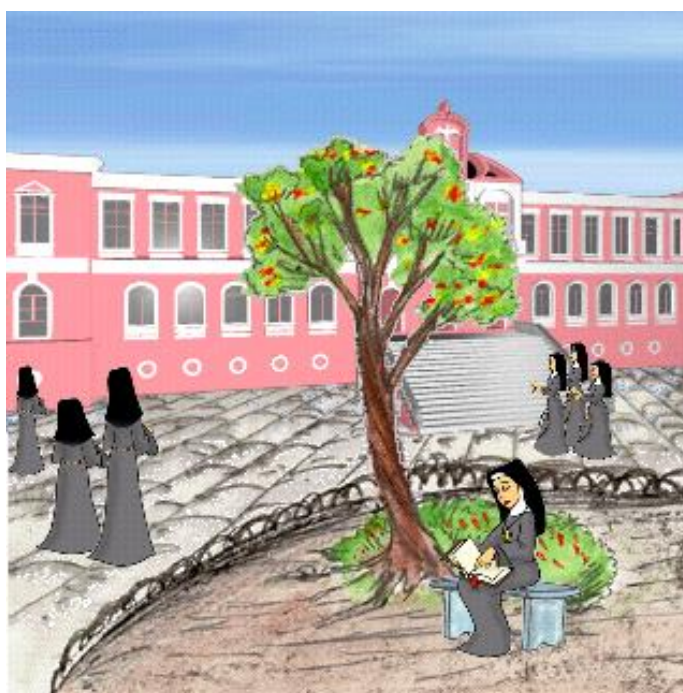


Figura19: imagem inicial de *A freira sem cabeça* Fonte: AROUCK; PRADO,1999.

A imagem inverte o ponto de vista mostrando o lado de fora do internato, fecha em *zoom-in* e mostra o rosto da freirinha no momento em que a voz da narradora afirma que por ali passava todos os dias um marinheiro de roupa branca e quepe azul marinho.



Figura 20: segunda imagem de *A freira sem cabeça* Fonte: AROUCK; PRADO,1999.

Devido a distância e aos pontos de vista em que a narrativa foi animada, ainda não é possível dizer muita coisa sobre as personagens – talvez apenas sobre a sua concentração à leitura do livro. Todavia, a fixação na figura da freira e do marinheiro reforçam a descrição narrada. Na sequência seguinte:

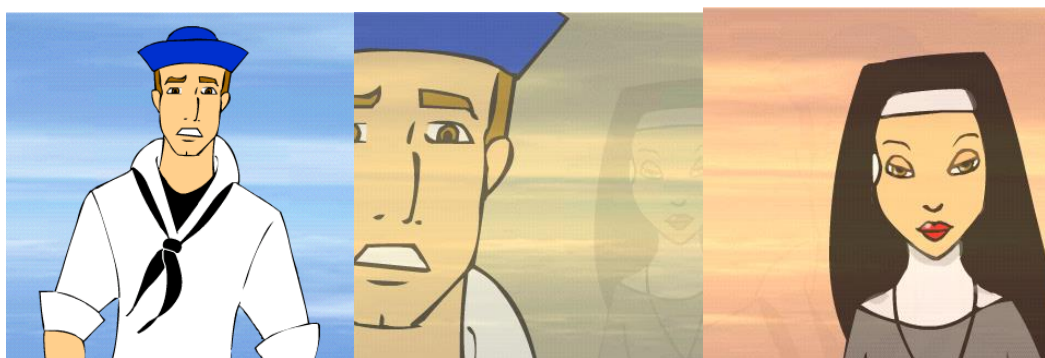


Figura 21: sequência de imagens de *A freira sem cabeça* Fonte: AROUCK; PRADO,1999.

A primeira imagem mostra o marinheiro de frente. Nessa, é possível ver um padrão de beleza masculina: um homem magro, com braços fortes, queixo quadrado. À medida que a

narradora diz que o tempo foi passando, e os olhares foram se cruzando, a imagem dele vai se diluindo e diminuindo de tamanho, ao passo que a imagem da freira vem de trás e vai ganhando destaque. Os olhares se cruzam no meio da tela e o marinheiro dá lugar à freira.

A moça é desenhada com suas vestes vocacionais, todavia, dois detalhes chamam atenção: os olhos e os lábios. Os olhos semifechados sugerem um olhar apaixonado e os lábios contrastam com as vestes porque foram pintados num vermelho intenso, o que pode representar a própria noção de pecado.

Na sequência seguinte:



Figura 22: segunda sequência de imagens de *A freira sem cabeça* Fonte: AROUCK; PRADO, 1999.

O olhar sugestivamente apaixonado transmuta-se em pesaroso e triste, e a imagem da freirinha entre duas velas acesas é, aos poucos, substituída por uma rosa – a própria rosa que segura? – que vai se despetalando até murchar completamente, simbolizando a morte da personagem.

Supondo que, por conta das animações, uma parte do público do *CD-ROM* seja infantil, mostrar a morte da personagem seria uma imagem muito forte. Nesse caso a flor murchando e se desfazendo é a metáfora desse momento.

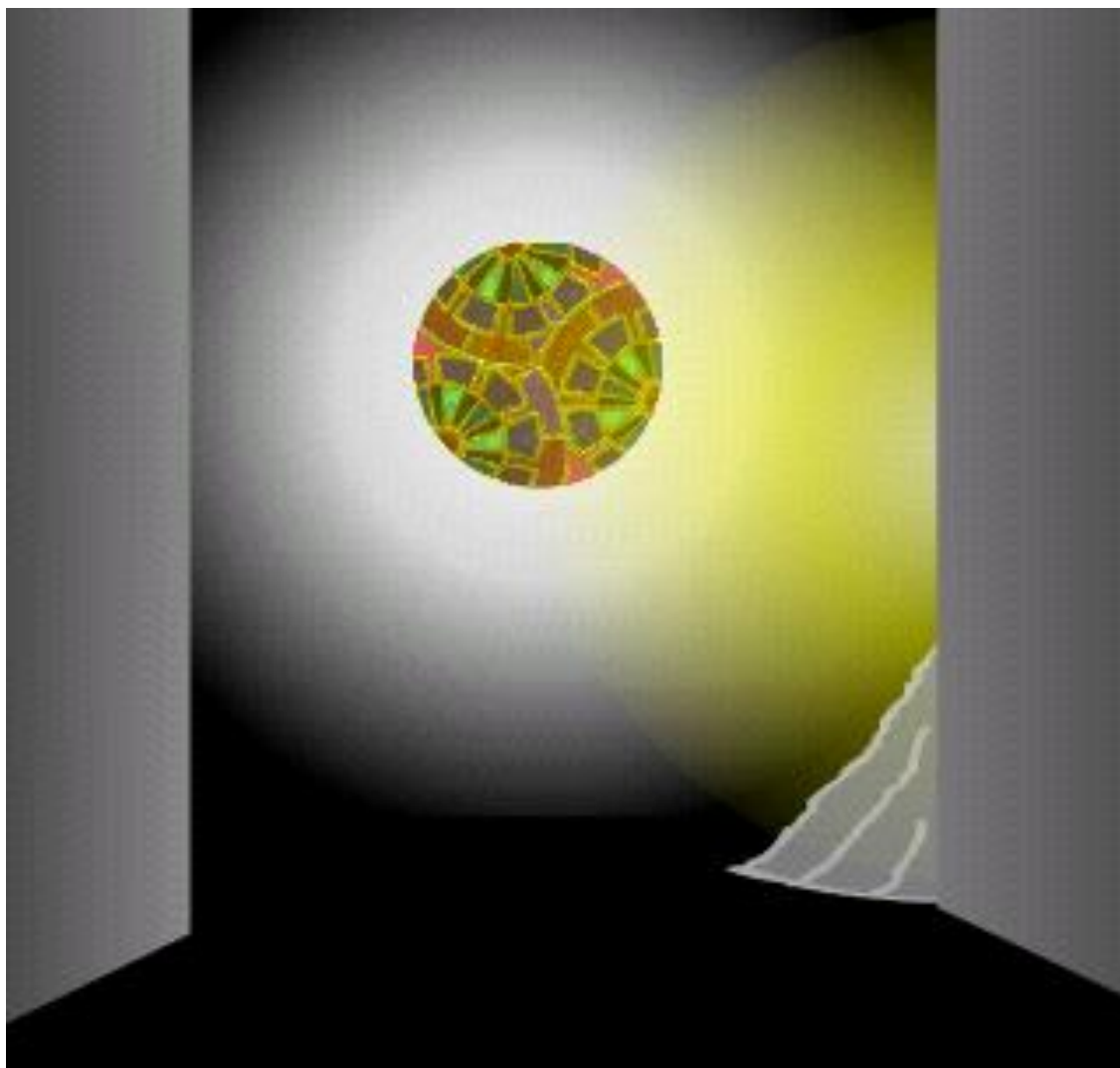


Figura 23: última imagem de *A freira sem cabeça* Fonte: AROUCK; PRADO,1999.

Na imagem final apenas uma parte da roupa da personagem aparece translúcida e num movimento vagaroso para fora da cena sugerindo a aparição fantasmagórica da freira sem cabeça do colégio Gentil. Mais uma vez o público infantil é poupado de ver nitidamente a imagem de uma freira sem a cabeça andando pelos corredores.

Nessa animação, mais do que nas outras, há um recurso comum ao programa *Flash* que é a transformação de uma imagem em outra. Nesse caso, basta ter uma imagem inicial e outra

final que o sistema se encarrega de fazer a transição de uma para outra – como a da freira e da rosa.

Por fim, *O machado enferrujado*:



Figura 24: *O machado enferrujado*. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999.

A narrativa audiovisual começa com uma tomada panorâmica do vilarejo bem no momento em que a voz desencarnada da narradora diz “o lugarejo estava em pleno desenvolvimento”. Na imagem, alguns lugares comuns podem ser identificados. Uma praçinha e uma igreja parecem ser elementos que não podem faltar numa descrição de interiores pelo Brasil. São espaços de convivência em que, de um lado o sagrado e de outro o profano parecem comungar em aparente harmonia. As bandeirolas antecipam uma particularidade do que se conta durante a narração: era dia do padroeiro.



Figura 25: segunda cena d'*O machado enferrujado*. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999.

A personagem atravessa a cena enquanto a voz diz: “mesmo assim o homem saiu para caçar e pegar lenha”. O andar calmo e o semblante despreocupado mostram uma pessoa descrente das tradições que a narrativa busca representar. O desdém refletido no rosto vai acentuar de certa forma o desfecho. A animação busca reconstruir o peso da lição que a narrativa, talvez desde o arquétipo, tenta ensinar.



Figura 26: sequência de Imagens de *O machado enferrujado*. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999.

Antes de ir realmente caçar e pegar lenha, o homem decide observar um grupo que estava jogando cartas e apoia o machado ao lado de onde havia sentado. A princípio nada muda de significativo na cena, a não ser os poucos movimentos das pessoas jogando e o caçador que senta e levanta logo em seguida dizendo “Vocês estão é com a vida ganha. Eu ainda vou caçar e pegar lenha” (AROUCK; PRADO, 1999).

Ao dizer essas palavras, uma das pessoas que estavam jogando diz: “Agora que você lembrou da lenha”, e ele estranha o comentário e afirma que acabara de sentar-se ali. O jogador o avisa que ele havia ficado ali por dez anos e quando não acredita o interlocutor pede para que olhe novamente para o machado:



Figura 27: machado enferrujado. Fonte: AROUCK; PRADO, 1999.

A princípio ele vê o machado completo do jeito que havia deixado, entretanto, à medida que o tempo passa, o cabo vai desaparecendo; a ferrugem e os carcomidos surgem. O processo de transição entre uma imagem inicial e outra final é o mesmo que foi usado *n'A freira sem cabeça*.

Ao final do processo o homem descobre que havia virado um encantado e que a cidade não comemorava mais o dia do padroeiro e sim o dia do Machado Enferrujado.



Figura 28: vilarejo Fonte: AROUCK; PRADO,1999

Para acentuar o contraste entre os dez anos que se passaram a imagem final mostra as casas surgindo uma a uma e preenchendo os espaços vazios da cena inicial demonstrando que o vilarejo havia crescido e mudado nesses anos todos.

Se a pequena localidade onde se passa a história do machado não era identificada o mesmo não acontece com a próxima narrativa que começa desde a transcrição afirmando que se passa em Marapanim. Ou melhor, na cidade, num tempo em que a luz elétrica ainda não era realidade e, por conta disso, era iluminada com lampiões a gás.



Figura 29: Marapanim Fonte: AROUCK; PRADO,1999

No entanto, o que se observa é que não foram desenhados lampiões (muito menos a gás) e sim luminárias. O próprio *link* referente à “Lampião a gás” trás uma descrição com imagens desses objetos:



Figura 30: Lampiões a gás Fonte: AROUCK; PRADO,1999

Na imagem acima, ornamentada com pequenas rodas de madeira na lateral e uma carroça de aspecto fantasmagórico ao fundo, além das figuras diferentes da que foi desenhada na animação o *link* traz informações históricas sobre o uso desses artefatos. Se os mesmos começaram a ser substituídos ainda no século XIX, a data de 1940, quando a luz elétrica realmente chegou à cidade, demonstra o atraso que algumas cidades do interior brasileiro viviam em meados do século XX.

Mas, o que para nós outros significa atraso para determinados encantados é sobrevida, já que, como visto no anteriormente o progresso acaba por apagar da memória coletiva determinados elementos e dar espaço a outros.



Figura 31: carrocinha fantasma Fonte: AROUCK; PRADO,1999

Tanto na figura 29 quanto na 31 os desenhos mostram que a animação não faz jus ao clima de mistério noturno tão destacado pela transcrição e pela recriação quando enfatizam a parca iluminação dos lampiões. Há, pode-se notar, um contraste entre os casas e os espaços públicos e o negro do céu estrelado. A própria aura em volta dos cavalos na imagem acima perde um pouco da função em contraste com a figura do cemitério ao fundo.

Nesse caso o elemento “escuridão” que deveria ajudar a formar o ambiente fúnebre de uma data como a de finados aliado a elementos religiosos como a igreja e o cemitério, perde sua função de símbolo de um temor fundamental que remete a um terror antepassado diante da aproximação da noite (DURAND, 2002, p. 91).



Figura 32: Sequência final de *A carrocinha fantasma* Fonte: AROUCK; PRADO,1999

Na última cena, quando a voz da narradora afirma que o progresso espantou a carrocinha, ela não mais vai para a igreja de São Raimundo, mas dispara a esmo pelas ruas tão iluminadas que parece dia. Como as imagens anteriores já estavam demasiadamente bem visíveis, creio que o maior clareamento não deixou escolha à ilustradora a não ser desenhar um ambiente diurno para contrastar com as imagens anteriores e demonstrar a chegada do progresso.

Por fim, as narrativas expostas aqui em formato digital não perderam sua essência. Ainda levam à reflexão ou ensinam de alguma forma alguns costumes como respeitar dias santos, não matar aulas na escola, tomar cuidado com a ganância etc. Esse pode ser um dos redutos de que Pelen (2001, p. 70) se pergunta:

[...] se a literatura oral dos nossos dias tende a diminuir, quais foram as instituições de produção e de reprodução do sentimento da comunidade que a substituíram. Seguindo qual dinâmica e por quê? Por outro lado, quais são os seus pólos de resistência?

O esforço acadêmico que deu origem ao *Caleidoscópico* é uma dessas instituições de reprodução do sentimento da comunidade e se será capaz ou não de substituir as atuais formas de transmissão, só o futuro poderá dizer.

Como observado durante as análises houve uma preocupação da equipe em promover uma identificação dos possíveis leitores paraenses – na medida em que se usou os estereótipos e imagens próximas aos originais – ao mesmo tempo em que houve um cuidado em explicar – a partir dos *links* – os elementos e detalhes da região desconhecida por pessoas de outras regiões e países.

O *flash*, programa base para a criação do *Caleidoscópico* é um aplicativo que conecta um conjunto de imagens bidimensionais em sequência. Mas, além disso, o recurso também foi utilizado nos botões de cada uma das ações dos possíveis usuários do dispositivo eletrônico. Ainda que tal ar de modernidade pare sobre o *CD-ROM*, a verdade é que o recurso que foi utilizado para a sua criação já se encontra defasado e em franco processo de desuso. Novas extensões como o *Java* - que faz tudo o que o seu antecessor fazia com a vantagem (dentre outras) de uma maior mobilidade na *internet* – já o substituíram e já são ameaçadas por outras que prometem melhores desempenhos.

No entanto, nenhum novo suporte é o redentor de uma determinada cultura ou tradição. Pensar dessa forma seria pensar como os primeiros folcloristas e seus desejos de resgate das tradições em suposto risco de se extinguirem. Antes que alguém se apresse em dizer que a defasagem do suporte inviabiliza este estudo, gostaria de lembrar que a obsolescência é um princípio dos mais básicos nos estudos das áreas de tecnologia: tudo que existe foi feito ou será feito para ser superado.

Portanto, ainda que estivesse aqui estudando o mais moderno dos suportes ele ainda assim seria superado por outro num futuro não muito distante. A questão não é nem nunca será sua pretensa superioridade – como disse, ele não é o que trará a redenção – mas a oralidade que por si só vai arrumando subterfúgios para permanecer e se expandir em outros ambientes, outras culturas e novos e diferentes recursos.

Não o *flash* em específico, mas as tecnologias de modo geral são o caminho por onde a cultura popular pode circular segundo McLuhan (1969), já que a juventude vive miticamente e em profundidade adquirindo sua educação por meio de informação classificada como uma planta baixa. Essa pode ser uma porta para acessar conquistas do passado desde que estudadas como forças ativas e não necessariamente benignas.

Nossas tecnologias, segundo o autor, nos forçam a viver miticamente ainda que continuemos a pensar fragmentariamente e em planos únicos ou separados entre si.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O APAGAR DAS LUZES

“Faltou luz mas era dia, o sol invadiu a sala
 Fez da TV um espelho refletindo o que a gente esquecia
 Faltou luz mas era dia... di-ia
 Faltou luz mas era dia, dia, dia

O som das crianças brincando nas ruas
 Como se fosse um quintal
 A cerveja gelada na esquina
 Como se espantasse o mal

O chá pra curar esta azia
 Um bom chá pra curar esta azia
 Todas as ciências de baixa tecnologia
 Todas as cores escondidas nas nuvens da rotina

Pra gente ver... por entre prédios e nós...
 Pra gente ver... o que sobrou do céu... o lá.”
O Que Sobrou Do Céu, Marcelo Yuka

Um trabalho como este requereu, além de tempo e dedicação, um esforço de análise de cada uma das fases que antecedem a criação do *CD-ROM do Caleidoscópio Amazônico*. Em se precisar de tempo, dedicação e esforço analítico não há conclusão única a partir de um ponto de vista.

A primeira dessas conclusões diz respeito justamente ao método de coleta do objeto de pesquisa que passa primeiramente por deixar um pouco de lado os termos “método”, “coleta”, “objeto” e “pesquisa”. Caso se deseje uma experiência estética próxima ao Etnotextual é preciso que se vá a campo esquecendo, inclusive, a palavra “campo” como sinônimo de “delimitação de corpos de pesquisa”, pois esta carrega em si o peso e a distância imposta pelo academicismo.

Se, por outro lado não se é um pesquisador e deseja-se ter a mesma experiência, que cultive em casa o hábito de contar aos filhos histórias variadas. Converse melhor com os mais velhos. Que saia para beber com os amigos. Até mesmo na “cerveja gelada na esquina” que parece espantar o mal, em meio às piadas mais ingênuas, a fruição e o prazer estético existem

em estado latente, basta olhar atentamente ao redor e ver que estamos imersos em algum tipo de cultura que faz uso da oralidade para se perpetuar.

Mas a crítica deve sempre vir acompanhada da autocrítica. “Falo” de uma posição privilegiada, de uma distância “segura” em relação ao fazer alheio. Não sou um pesquisador de campo, mas, mesmo não o sendo, sou um pesquisador da poética do cotidiano. E é desta posição que digo a importância do contato próximo e com o mínimo de intermediação possível, embora saiba que minha subjetividade sempre estará presente na escuta, na transcrição.

O fazer do pesquisador está nesta intenção de distanciamento e o meu, nesta tese, aproximou-se muito mais ao do antropólogo na medida em que “a escrita etnográfica configura-se na própria tríade autor/tradutor/texto na conformação da prática investigativa ao oportunizar a sistematização de seus pensamentos interiores e a construção de ações estáveis em relação à cultura e à sociedade pesquisada”. (ECKERT & ROCHA, 2005, p.4). Esse exercício me possibilitou sistematizar as narrativas do *Caleidoscópio*, dando ênfase ao movimento, imagem e som.

De imediato veio à minha mente uma composição da banda O Rappa que para mim é bastante significativa e serve de epígrafe a estas considerações finais. Na canção, depois de uma queda de energia, as pessoas passam a ver a vida que existe ao redor e descobrem as suas relações mais prosaicas como num momento de epifania. Junto com essas peculiaridades da vida cotidiana, a cultura também é redescoberta. O chá que cura azia se opõe às mais diversas formas de alopatias e tudo o que um e outro representam. A ciência de baixa tecnologia é, portanto, a própria cultura popular pautada muitas das vezes no empirismo e num saber que independe de tecnologias avançadas.

Canclini (2015) trata da questão do popular e da mídia a partir da perspectiva do mercado dos meios de comunicação de massa. Neste estudo, procurei tratar de outro ponto de vista, o acadêmico, cuja diferença cabal são os objetivos. Se, para o mercado, a cultura popular contemporânea é constituída a partir dos meios eletrônicos, o acadêmico, neste caso, parte do tradicional ao eletrônico, fazendo uso das mídias como objeto de circulação, divulgação e representação/encenação do seu ponto de vista em relação às poéticas orais.

Se, para o mercado e para a mídia que o serve, o popular não interessa como tradição que perdura, para o acadêmico a mídia é uma maneira que aquele tem de se perpetuar, um novo caminho que percorre para se manter vivo, transmutando-se do oral para o digital.

Duas teses de doutorado distintas me parecem representar bem essa diferença. A de Claudia Freitas Pantoja e a de Mauren Pavão Przybylski. A primeira, *A tradição teletranscrita: oralidade e propaganda em Hoje é dia de Maria* (2014) trata da minissérie *Hoje é dia de Maria* e a segunda, *Das materialidades da Literatura: a reinvenção da vida e o acervo de narrativas orais urbano-digitais* (2014), dos narradores da Restinga (bairro da periferia de Porto Alegre) que usam a internet como meio de divulgação de seus costumes.

No trabalho que faz referência à minissérie, Claudia Freitas parte da mídia ao tradicional, fazendo percurso inverso ao de Mauren Przybylski que parte dos narradores orais ao que produzem em meio eletrônico. A tese de Pantoja trata de um objeto de mídia muito mais arraigado aos humores do mercado e seus objetivos, por isso, para ela, o percurso de investigação parte do produto final e vai ao encontro do popular. A de Przybylski parte do convívio com a Restinga para entender o processo de transposição para o ambiente virtual.

Esta tese, por outro lado, partiu do acadêmico e das relações deste com o popular para adentrar o campo das novas tecnologias. Por isso tratei dos métodos de coleta, passei pelos de gravação – dando um breve mergulho na questão das mídias – e transcrição para poder chegar, enfim, ao processo de produção do *CD-ROM*. Para seguir esse percurso, não poderia ter melhor objeto de pesquisa, visto que tive, à minha disposição todo o acervo IFNOPAP e sua documentação disponível, sem a qual este trabalho não seria viável.

O próprio “desenvolvimento” da arte popular se dá a partir de transformações (CANCLINI, 2015, p. 366). Portanto, uma pretensa morte dela seria um grande contrassenso. O ambiente acadêmico e o novo suporte são, portanto, espaços de transformação do popular.

Não existem grupos de indivíduos propriamente folclóricos; o que há são situações mais ou menos propícias para que o homem participe de um comportamento folclórico (BLANCH, 1988, p. 29 *apud* CANCLINI, 2015, p. 220). Somos capazes de nos integrarmos a diversas práticas sociais. As acima citadas e muitas outras estão em nosso cotidiano e podemos percebê-las como uma experiência estética ou fazer de conta que elas não existem como tal.

Mas é importante deixar claro que o apego a esses recursos como o da gravação e da transcrição, pautada na mesma, foi o melhor método de análise que pude engendrar com base no material de que dispunha. Para este estudo as diversas mídias e suas transposições midiáticas foram importantes, sem elas não haveria como mensurar as mudanças porque as narrativas passaram de um suporte a outro.

Todavia, se o pesquisador em campo precisa de espontaneidade e deseja um proximidade maior com o Etnotexto que pretende estudar, a melhor forma de fazer a entrevista – que nesse caso não seria mais uma entrevista – é através da convivência o mais próximo possível da comunidade sem auxílio do gravador e deixando que a própria memória do pesquisador se confunda com a da comunidade, selecionando os fatos que o seu inconsciente assimile e deixe aflorar no papel.

Aos pesquisadores que se preocupam muito mais com detalhes verbais de uma contação não há como deixar de usar o gravador. No entanto, recomendo, mais um vez, que este seja usado de maneira sábia e discreta (e não indiscriminadamente), voltando a recomendação de se usar *smartphones*. Entretanto, ainda que se use um aparelho para gravação ainda assim é imprescindível o convívio direto e relativamente longo com a comunidade.

Outra questão que permanece uma incógnita para mim é saber por onde circularam ou ainda circulam as cópias do *CD-ROM* e o uso que se fazem delas. Certo é que mil cópias foram para a sede da UNESCO em Paris. Ainda que fosse até lá, à sede da instituição, não saberia por onde procurar ou a quem perguntar. Em 2000, ano seguinte ao lançamento na capital francesa, o prefeito de Óbidos (PA) comprou mais mil exemplares. No entanto, tentei, em vão, contatar o prefeito da época ou o secretário de educação e cultura para saber para quais escolas foram mandados os exemplares e qual o uso feito por professores e alunos.

Pesquisando na *internet* encontrei num catálogo *Instituto Nacional de Estadística e Informatica* do Peru do ano de 2010 uma menção ao *Caleidoscópio Amazônico* (INEI, 2010). Ao que parece o *CD-ROM* além de Paris e Óbidos andou circulando por outras “Amazônias” e quem sabe outras paragens que nem posso imaginar. Esta esperança me deixa empolgado.

Mas a pergunta inicial permanece: o etnotexto distante do Etnotexto ainda mantém sua força de legitimação? Ainda que se possa reconhecer as narrativas do *Caleidoscópio Amazônico* como pertencentes ao cancionero popular elas foram ressignificadas e já não têm a missão de demarcar as fronteiras entre o natural e o sobrenatural de uma comunidade em específico; ou estabelecer as regras de convivência de um determinado grupo; ou ainda, definir o papel dos atores do cotidiano. Todavia, ao mesmo tempo, elas ainda guardam relação com o Etnotexto de que são derivadas e simulam essas instâncias de legitimação de outras sociedades agora distantes em tempo e espaço mesmo com essa mudança de função.

Isso comprova que a oralidade amazônica ainda vive em som, imagem e movimento, expandindo seus horizontes e influenciando outros meios que fazem uso dela para criar algo

novo. E ainda que esses novos meios concorram por espaço com os antigos na vida das pessoas, um acaba fazendo uso do outro num processo de retroalimentação constante num ciclo e num reciclo ininterruptos.

Nesse sentido, as narrativas que haviam começado um processo de desenraizamento passaram por processos de reenraizamento por onde passaram. Sejam os meios acadêmicos ou escolares por onde circularam os áudios e transcrições, sejam os lares ou demais lugares por onde passaram as cópias dos *CD-ROM*.

O desenvolvimento moderno não apaga as culturas populares tradicionais porque essa ampliação modernizadora não conseguiu extinguir o folclore e os estudos mostram que nas últimas décadas as culturas tradicionais se desenvolveram transformando-se (CANCLINI 2015, p. 215). Por outro lado, as culturas camponesas e tradicionais não representam a maior parte da cultura popular e os meios eletrônicos são, em parte, responsáveis por isso, bem como o turismo, as migrações, religiosidade, dentre outros (CANCLINI, 2015, p. 218).

O popular não se concentra nos objetos porque é um mecanismo de escolha, e mesmo de invenção, projetado em direção ao passado para legitimar o presente (BLACHE, 1988, p. 27 *apud* CANCLINI, 2015, p. 219). E, falando da influência interacionista e etnometodológica: todos os objetos são dramatizações dinâmicas da experiência coletiva (2015, p. 219).

O *Caleidoscópio*, dessa forma, é a encenação não de uma, mas de várias experiências coletivas agrupadas que concentra o popular num patrimônio de bem estável voltado para o passado para legitimar o presente.

As pessoas de hoje não precisam menos dos mitos do que os de outrora (ZUMTHOR, 2010). No entanto, a aldeia (comunidade) que antes era um espaço restrito e limitado pela geografia agora é outra, uma “Aldeia Global” lugar (ou não-lugar) do “tudoaomesmotempoagora” onde o tempo cessou e o espaço desapareceu. O *CD-ROM* é essa materialidade que mesmo afastada do Enotexto ecoa os tambores de tribos distantes ainda que os escutemos na solidão dos nossos computadores (MCLUHAN, 1969).

Nesse sentido, a produção de um objeto midiático como o *Caleidoscópio Amazônico* é pertinente na medida em que não se exime do popular em prol do acadêmico ou tecnológico. Essas instâncias não são antagônicas e, portanto, não se excluem mutuamente, ao contrário, funcionam como complementares na contemporaneidade. Com a legitimação cada vez mais presente do ambiente digital, quem procura separá-los e não admite a possibilidade da relação

ecumênica entre elas não está valorizando a cultura em si e cai na armadilha do logocentrismo.

Claro que se tivéssemos um ecumenismo maior, desde as primeiras fases do projeto, talvez tivéssemos um objeto cultural mais próximo do Etnotexto que busca representar. Mas esse produto novo não seria uma espécie de Etnotexto em sí?

Da mesma forma que não podemos dizer que as comunidades são apenas aquelas que vemos nos bairros pobres, interiores pequenos, grupos excluídos... Não podemos dizer que não há Etnotexto além desses ambientes. O que há são pontos de vista e formas distintas de valorização das narrativas.

Tomando como exemplo a Literatura Brasileira contemporânea, sabe-se que existem muitas produções advindas da periferia, que se instauram a partir da oralidade, vide os saraus como o de Sérgio Vaz entre outros, que surgem a partir do flunar desses escritores para além dos muros da periferia. A eles, já é atribuído um papel no cânone, mas isso não vem ao caso aqui, nem no contexto desta tese... serve apenas para mostrar a amplitude que queremos dar ao sentido de comunidade (aliás, várias são as teorias que refletem acerca deste conceito, quem sabe exploraremos em um possível desdobramento deste trabalho em artigos, livro ou num pós-doutorado).

O *CD-ROM* é um etnotexto em relação às comunidades de onde se afasta. Mas é um Etnotexto em si mesmo. Representa essa relação cultural mista de acadêmico e popular, ao funcionar como um mediador entre esses elementos. Dita suas regras e limites, não sendo qualquer texto nele permitido; há vários posicionamentos prévios que vão refletir em seu conteúdo, quais sejam: as posições de pesquisador, revisor, técnico, bem como as de membro da comunidade ou acadêmico, ainda que se pense o produto como uma aldeia paulatinamente globalizada.

Jean Caune (2014) afirma que cultura e comunicação são como faces de uma fita de Möbius onde se passa de uma face à outra sem se dar conta disso. Eu diria que no caso específico do *Caleidoscópio* temos um átomo com, no mínimo, três órbitas – ou pelo menos as três principais que se podem ver ao longe: acadêmica, popular e tecnológica; e uma infinidade de elétrons.

Cada um de nós, pequenos elétrons, começamos nosso percurso pela órbita com que mais temos afinidade, mas damos saltos quânticos de um anel a outro sem nos darmos conta disso. E eis que de repente o tecnológico descamba para o popular ou acadêmico e sem mais

nem menos nos vemos às voltas com a tecnologia novamente. Tudo isso em som, imagem e movimento.

REFERÊNCIAS

- Acervo IFNOPAP.** Belém: UFPA, 1994.
- Achegas para técnica e ética da coleta.** 1994. Belém: UFPA, 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história.** Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- ALEIXO, Fernando. Corporeidade da Voz: aspectos do trabalho vocal do ator – **Cadernos da Pós-Graduação IA/ UNICAMP** – Ano 6, v. 6. n. 1, 2002.
- ALENCAR, José de. **Senhora (1875).** São Paulo: Ática, 1988.
- ALMEIDA-SILVA, Rita de Cássia. **CD-ROM Povo Parakanã.** [s. l.: s. n.], 2005.
- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil.** Belo Horizonte: Autêntica, FALE/UFMG, 2004.
- ALMEIDA, Renato. **Manual de coleta folclórica.** Rio de Janeiro: Ver Curiosidades, 1965.
- AMARAL, Amadeu. **Tradições populares.** São Paulo: Hucitec, 1976.
- Amazônia revelada: os descaminhos ao longo da BR-163 (filme).** Thieres Mesquita. Brasília, CNPq, 2005. 90 min. son. color.
- AMADO, Janaína. **O grande mentiroso.** Disponível em: http://www2.fct.unesp.br/docentes/geo/necio_turra/PPGG%20-%20PESQUISA%20QUALI%20PARA%20GEOGRAFIA/AMADO%20-%20O%20grande%20mentiroso.pdf. Acesso em 21 fev. 2016.
- ARAÚJO, Alceu Maynard de. **Folclore nacional I: festas, bailados, mitos e lendas.** São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- AROUCK, Osmar; PRADO, Ana. **Caleidoscópio Amazônico: uma aventura de imagens e cores.** Belém: UFPA/UNAMAZ/UNESCO, 1999. CD-ROM.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas.** Rio de Janeiro: Sedegra, 1960.
- AVELAR, Humberto; GLENES, Sérgio. **Juro que vi.** Série de desenho animado. Produção: Patrícia Alves Dias. Aprox. 13'. Rio de Janeiro, 2010.
- BABY; OLIVEIRA, Alencar de; PAZ, Wilsinho; COSTA, Noel. Pará. O mundo místico dos Caruanas, nas Águas do Patu-anu. In: **Sambas de enredo 1998.** Estéreo. 74'52''. Rio de Janeiro: EMI, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem (1929).** Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARATA, Ruy Guilherme Paranatinga e Paulo André. **Nativo.** Belém: Continental, 1978.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994 [1936]. p. 197-221.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura.** Belo Horizonte: UFMG, 1998.

- BICO, Ingrid; MÜLLER, Ingo. **Sepultura de “Moça do táxi” atrai curiosos em Belém.** Disponível em: <<http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2013/11/sepultura-de-moca-do-taxi-atrai-curiosos-em-belem.html>>. Acesso em: 02 nov. 2013.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media.** Cambridge: MIT Press, 2000.
- BOMMEIHY, José Carlos. **Manual de história oral.** São Paulo: Edição Loyola, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico.** 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BOTELHO, Jorge Mário. Oralidade e escrita, como práticas sociais. **Amarantes e Depois.** São Gonçalo, RJ, Ano I, n. 1/2, 2002, p. 57-74.
- BRANCO, Camilo Castelo. **Amor de Perdição.** Edição Ilustrada. São Paulo. Editora: Porto Editora, 1984.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação?** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CÂMARA CASCUDO, Luis da. **Literatura oral no Brasil.** 3. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- CANCLINI, Nestor Garcia. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELLUZO, Ana Maria de Moraes (Org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina.** São Paulo: UNESP, 1990.
- _____, **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015 [1997].
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.
- CARPENTER, Edmund Snow. Eskimo. **Explorations**, n. 9, Toronto, 1960, p. 66-67.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade.** São Paulo: Terra e Paz, 1999.
- CAUNE, Jean. **Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação.** São Paulo: UNESP, 2014.
- CAYMMI, Dorival; Danilo; FALCÃO, Dudu. Caminhos do mar. **Caymmi, amor e mar.** Estéreo. 65'93''. Rio de Janeiro: EMI, 2001.
- CHAVES, Nilson; LIMA, Vital. Tempodestino. In: CHAVES, Nilson. **Em dez anos.** Rio de Janeiro: Outros Brasis, 1992. CD.
- COSTA, Eduardo Alves da. **No caminho com Maiakóvski.** São Paulo: Geração, 1985.
- COUTO, Mia. **Se Obama fosse africano?** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Antes de nascer o mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador.** São Paulo: UNESP, 1999.
- _____. **Armazém literário: autores, idéias e tudo o que cabe num livro.** Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/al2305200192.htm>>. Acesso em: 07 set. 2006.
- CLÜVER, Claus (2006). Inter textus/ inter artes/ inter media. **Aletria**, n. 14, jul-dez, p.11-41.
- DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultura francesa.** São Paulo: Graal, 1996[1984].
- DELEUZE; GUATARRI. **O que é a Filosofia?** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1993.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. **Gramatologia.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

- DUARTE, L.F. Pouca vergonha, muita vergonha: sexo e moralidade entre as classes trabalhadoras urbanas. In: **Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais**, 6, 1984, Águas de São Pedro – SP Anais... São Paulo: ABEP, 1984.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. “Constituents of a Theory of the Media” em MONFORT, Nick e WARDRIP-FRUIIN, Noah (eds.), *The New Media Reader*, Cambridge – Massachusetts, MIT Press, 2003.
- FARES, Josebel Akel. **Imagens da mitopoética amazônica**: um memorial das matintas pereras. 1997. 180 fls. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém.
- _____. Noções geográficas para entender a leitura dos espaços encantados. In: SIMÕES, Maria do Socorro. **Revisitando o Marajó**: um arquipélago sobre a ótica da ciência, educação, cultura e biodiversidade. Belém: EDUFPA, 2006.
- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido**: a poesia oral em sincronia. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- _____. **A voz em performance**: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos a cultura oral pantaneira. Assis, 2002, 340 fls. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista (UNESP): Assis, 2003.
- _____. **Entre histórias e tererés**: o ouvir da literatura pantaneira. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- FOULCAUT, Michael. **Em defesa da sociedade**: curso no College de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREITAS, Claudia Pantoja. “Era uma vez...” do oral para a tv: a apropriação dos contos populares na microssérie *Hoje é dia de Maria*. In: **Trânsitos da voz**: estudos de oralidade e Literatura. Eudes Fernando Leite e Frederico Fernandes Leite (org). Londrina: Eduel, 2012.
- _____. A tradição teletranscriada: oralidade e propaganda em *Hoje é dia de Maria*. 2014. 291 folhas. Tese de Conclusão de Curso de Doutorado em Letras/Estudos Literários – Universidade de Londrina, Londrina, 2014.
- GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa. In: **Intermedialidade e estudos interartes**. São Paulo, Humanitas, 2012.
- GESSINGER, Humberto; LICKS, Augusto. Exército de um homem só. **O papa é pop**. Estéreo. 49’55”. Porto Alegre: BMG, 1990.
- GLOBOTV. **Mais Você**: Conheça um pouco da culinária típica do Pará. Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/mais-voce/v/conheca-um-pouco-da-culinaria-tipica-do-para/3882110/>. 14’, digital. Acesso em: 15 mar. 2015.
- GROTOWSKI, Jerzy. 1993. Tu eres Hijo de Alguien. **Máscara** – Cuaderno ibero-americano de reflexión e escenología. México, n. 11, ano 3, p. 69-75, jan 1993.
- HABIB, Salomão. **A música e o Pará**. *Compact Disc*. Digital. 53’45”. Belém: SECULT, 1997.
- _____. **Tó Teixeira**: o poeta do violão. Belém: Violões da Amazônia, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

- HARTMMAN, Luciana. Memória, mentira e esquecimento entre contadores de “causos” gaúchos. In: EWALD, Felipe Grune; FERNANDES, Frederico; ALVES, Juliana Franco; HENRIQUE, Waldemar. **Uirapuru**. In: *Canção Amazônica* (1934). Disponível em: <http://www.cev.ufmt.br/portal/concursos/ufmt2010/documentos/musica/canto/Uirapuru.pdf>. Acesso em 12 jul 2016.
- JARDIM, Marcelo Rodrigues; PASCOLATI, Sônia. (Org.). **Cartografias da voz: poesia oral e sonora, tradição e vanguarda**. São Paulo: Letra e Voz, 2011. p. 142-156.
- IBGE. Contagem da população 1996. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/contagem/>. Acesso em: 21 nov. 2014.
- INEI. **Plan de respaldo de información institucional**. Disponível em: <http://docplayer.es>. Acesso em 13 mar. 2014.
- JARDIM, Marcelo Rodrigues. **Cartografia de poéticas orais da região Sul do Brasil: os estudos folclóricos e a poesia oral (1945-1995)**. Londrina, 2011. 210 fls. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina: Londrina, 2011.
- JÚNIOR, Halisson. Anatomia de um boto. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10204334063494794&set=pb.1325694716.-2207520000.1445954375.&type=3&theater>. Acesso em: 21 set. 2014
- JUPP, T. C.; ROBERTS, Celia; COOK-GUMPERZ, Jenny. Language and disadvantage: the hidden process. In: John J Gumperz (Ed.). **Language and social identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. p. 232-256.
- LAREDO, Salomão. **Chapéu virado**. Belém: Salomão Laredo Editora, 1997.
- LEITE, Mário Cezar S. **Águas encantadas de Chacororé: natureza, cultura, paisagens e mitos do Pantanal**. Cuiabá: Cathedral Unicen Publicações, 2003.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- LIMA, Zeneida. **O mundo místico dos caruanas e a revolta de sua ave**. Belém: CEJUP, 1991.
- LOTMAN, Iúri. **Tipologia della cultura**. Milano: Bompiani 1975.
- LOUREIRO, João de Jesus. **Obras reunidas: poesia I**. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.
- _____. **O espelho quebrado e o imaginário**. Paris, 1994, 354 fls. Tese (Doutorado em Cultura Amazônica) – Université Paris-Sorbonne, Paris, França, 1994.
- MCGANN, Jerome (1991). **The textual condition**, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg**. São Paulo: Editora Nacional, 1972.
- _____. **O meio são as mensagens**. São Paulo: Record, 1969.
- MANOVICH, Lev. **New media from Borges to HTML**. Cambridge: The MIT Press/Massachusetts: London, England, 2003.
- MAUÉS, Raimundo Heraldo. Catolicismo popular e pajelança na região do salgado: as crenças e as representações. In: SANCHIS, Pierre (Org.). **Catolicismo: unidade religiosa e pluralismo cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- _____. Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. **Estudos avançados**. São Paulo, v. 19, n. 53, abr. 2005.
- METÁ METÁ, **Orunmilá**. Digital 4’06’’. São Paulo: Desmonta, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1ppqYHBEIM>. Acesso 01 mar. 2016

- MIKA. Popular song. In: **Origin of love**. Digital 40'31''. Compact Disc. Wilmington: Casablanca Records, 2012.
- MIRANDA, Wander Melo. Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). **O discurso crítico na América Latina**. Rio Grande do Sul: Unisinos, 1996.
- MONTEIRO, Walcyr. **Visagens e assombrações de Belém**. Belém: Smith, 2007.
- MORAES, Eneida de. Tanta gente. In: **Aruanda e banho de cheiro**. Belém: Cejup, 1990.
- Multiletras**. Belém: UFPA, 2005. Disponível em: <<http://www.ufpa.br/multiletras>>. Acesso em: 15 fev. 2012.
- NELSON, Theodor H. (1965). A File Structure for the Complex, the Changing and the Indeterminate. **Association for Computing Machinery**: Proceedings of the 20th National Conference, 84–100. Ed. Lewis Winner.
- NETO, José Victor. **Memória insone**: narrativas orais dos vigias de Castanhal. 2005. 125 fls. Trabalho de conclusão de curso. (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal do Pará, Castanhal, 2005.
- NOBRE, Antônio. **O futuro climático da Amazônia**. Disponível em: <http://www.icv.org.br/wp-content/uploads/2014/10/Futuro-Clim%C3%A1tico-da-Amaz%C3%B4nia.pdf>. ARA, 2014. Acesso em 07jun2016.
- O RAPP. **Instinto coletivo**. *Compact Disc*. Digital. 110'51''. Rio de Janeiro: Warner Music, 2001.
- ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Campinas: Papyrus, 1998.
- ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. São Paulo: Olho d'água, 1992.
- PACHECO, Carlos. **La comarca oral**: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992.
- PELEN, Jean-Noël. Memória da literatura oral: a dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. **Projeto História**. São Paulo, v. 22, p. 49-77, 2001.
- PEREIRA, Paulo Silva (2015). “Barroco Digital: remediação, edição textual e arquivo”. In: **Colóquio Letras**, n. 188, jan-abril.
- PERRAULT, Charles. Pele de asno. In: **Contos de mamãe ganso**. São Paulo: L&PM, 2012 [1697].
- PESSANHA, Camilo. **Clepsidra**. São Paulo: Ática, 1992.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. **As ciladas da diferença**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- PIZARRO, Ana. **Amazônia**: as vozes do rio. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.
- PORTAL DE POÉTICAS ORAIS. **O tejo do jacaré**. 2013. Disponível em: <http://www.portaldepoeticasorais.com.br/site/?pg=escutar&id_audio=35>. Acesso em: 21 fev. 2014.
- _____. **O tejo**. 2013. Disponível em: <http://www.portaldepoeticasorais.com.br/site/?pg=escutar&id_audio=35>. Acesso em: 21 fev. 2014.
- PORTELA, Manuel. Introdução. In: **Revista de Estudos Literários**: literatura do século XXI. n. 2, 2012, Coimbra.
- PROPP, Vladimir. **A morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 2006.

PRZYBYLSKI, Mauren Pavão. **Das materialidades da Literatura**: a reinvenção da vida e o acervo de narrativas orais urbano-digitais. Tese de Doutorado em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interarte**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

RANIERI, Alexandre. Rosa Caleidoscópica: discutindo a noção de etnotexto em narrativa oral amazônica do *CD-ROM Caleidoscópio Amazônico*. In: **Revista Boitatá** n. 14, ago-dez 2012, p.1-16. ISSN: 1980-4504.

_____. A formação do acervo IFNOPAP: método ou prática. In: **Revista Boitatá** n. 17, jan-jul 2014, p.1-16. ISSN: 1980-4504.

_____. A circulação dos romances das décadas de 80 e 90 do século XIX na bibliotecas virtuais. Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará. Belém: UFPA, 2007.

REGAN, Jaime S. J. **Hacia la tierra sin mal**: la religión del Pueblo en la Amazonía. Iquitos: Ceta, 1993.

REVISTA BOITATÁ. n. 14, ago-dez, 2012. Disponível em: <<http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/revista/edicao/numero-14-semester-ago-dez-2012/15>>. Acesso em 3 jun. 2015.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papyrus, 1995. Tomo II.

ROCHA PITTA, Danielle Perin. L'imaginaire comme méthode d'appréhension des cultures complexes. **Bulletin de Liaison Des Centres de Recherche Sur L'imaginaire**, Dijon (França), v. 1, 1998.

ROJO, Roxane. Textos Multimodais. In: **Glossário Ceale**. Disponível em: <http://ceale.fae.ufmg.br>. Acesso em 26 dez. 2015.

SABINO, Fernando. **O encontro marcado**. São Paulo: Sabiá, 1978.

Santo do dia: São Raimundo Nonato, modelo de santidade. Disponível em: <http://santo.cancaonova.com/santo/sao-raimundo-nonato-modelo-de-santidade/>. Acesso em: 01ago2016.

SCIENCE, Chico. Monólogo ao pé do ouvido. In: **Da lama ao caos**. CD/LP. 50 min. Rio de Janeiro, 1994.

SCOTT, Joan. **La citoyenne paradoxale: les féministes françaises et les droits de l'homme**. Paris: Albin Michel, 1998.

_____. História das mulheres. In: BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

SEPÚLVEDA, Sebastião. **O Areal**. Documentário. 54'. Português. Ntsc Estéreo. Chile e Brasil, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). **Narrativa**: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

SIMÕES, Maria do Socorro. **Entrevista**. [06/01/2014]. Entrevistador: Alexandre Ranieri. Belém: [s. n.], 2014. Gravação digital 1h30min estéreo.

_____. Memória e marcas de enunciação na voz do contador de narrativas amazônicas. In: GRUNER, Felipe et al (Orgs.). **Cartografias da voz**: poesia oral e sonora: tradição e vanguarda. São Paulo: Letra e Voz. Curitiba: Fundação Araucária, 2011.

- _____. **Pergunta sobre o IFNOPAP.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <galvao@ufpa.br> em 26 fev. 2014.
- SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDER, Christophe. **Abaetetuba conta...** Belém: CEJUP, 1995a.
- _____. **Belém conta...** Belém: CEJUP, 1995b.
- _____. **Santarém conta...** Belém: CEJUP, 1995c.
- SOUSA, Inglês de. **Contos amazônicos.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- TEIXEIRA, Tó. **Lá vem o tio Tó:** composições de Tó Teixeira. MPC3 344. Belém: Discos Marcos Pereira, 1976.
- VIDAL, Úrsula. **Perguntas.** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <ursulavidal01@gmail.co> em 18 fev. 2015.
- VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão:** o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas, 1997.
- WEIL, Simone. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1946.
- YUKA, Marcelo; O RAPP. O que sobrou do Céu. **Lado B lado A.** *Compact Disc.* 62'33''. Rio de Janeiro: Warner Music, 1999.
- ZERO QUATRO, Fred. Computadores fazem arte. In: **Da lama ao caos.** Recife: Chaos, 1994. Digital, 55'23''.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- _____. **A letra e a voz:** a literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993
- _____. **Escritura e nomadismo.** São Paulo: Ateliê, 2005.

ANEXOS

ANEXO A – PRODUÇÕES ACADÊMICAS

PRODUÇÕES ACADÊMICAS

Pós-Graduação (Teses e Dissertações)

Dois Projetos de Tese de Doutorado foram elaborados em 1999. As professoras Isabel Cristina Rodrigues e Fátima Cristina Pessoa, alunas do Doutorado Interinstitucional em Estudos Lingüísticos (UFMG/UFPA), estão desenvolvendo seus trabalhos na linha de pesquisa Ensino/Aprendizagem do Português. Ainda no ano de 1999, três dissertações de Mestrado foram defendidas: “Itinerário poético: do era uma vez ao agora” – Letras/UFPA, elaborada pela prof^a. Renilda Bastos; “O imaginário em narrativas paraenses – Letras/UNICAMP, defendida por Patrícia Garcia; “Mito sebastiana e narrativas amazônicas” – Letras/UFPS, defendida por Ana Alice Filizola. A dissertação, em fase de elaboração, de Lúcia Santana, aluna do Mestrado Interinstitucional em Estudos Literários (UFMG/UFPA), trabalha as narrativas infantis com base no acervo do *Campus* de Belém.

As narrativas também serviram de base para várias dissertações defendidas entre os anos de 1996 a 1998.

Atualmente existem sete Projetos de Dissertação sendo viabilizados no Curso de pós-graduação em Lingüística, na UFPA, na linha de Pesquisa Descrição do Português, na área de Sociolingüística Variacionista, dos alunos: Marilucia Barros de Oliveira, Raquel Silva Lopes, Orlando Cassique Sobrinho Alves, Simone Negrão de Freitas, Rosana Siqueira, Alessandra Martins Matos Vasconcelos e Alcides Fernandes de Lima, já foram defendidas as dissertações de Ana Alice Felizola (Mito Sebastiana e Narrativas Amazônicas – UFPA), Benedita Martins Cruz (Memória e Performance em Narrativas Oraís da Amazônia Paraense), José Anchieta Silva (A Compreensão e a Produção de textos por Alunos Surdos – UFPA), José Guilherme Fernandes (Narrativas Oraís: um recorte da cultura Amazônica – UFPA), Josebel Akel Fares (Imagens da Mitopoética amazônica: um memorial das matintas pereras – UFPA), Jossecléa Fares (Mitos da Água nas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense – UFPA), Maria Clara Telles (O Imaginário em Narrativas Oraís da Amazônia Paraense – UNICAMP-SP), Renilda Bastos (Itinerário Poético: do era uma vez ao agora – UFPA), Scarlet Yone O’Hara (Caleidoscópio Amazônico – Cores do Imaginário – UFPA), Tânia Pantoja Pereira (Reminiscência Ibéricas em Narrativas Oraís da Amazônia Paraense – UFPE).

TCCs, Comunicações e Oficinas
(Graduação – Trabalhos de Conclusão de Curso)

Belém

Ana Francisca Miranda Pereira (O Vocabulário nas narrativas Oraís da Amazônia Paraense: aspecto etimológico-semântico- UFPA), Edmilson da Silva Queiroz (Os Espaços nas Narrativas Oraís – UFPA), José Ribamar Pinheiro Filho (Redução dos Ditongos Oraís no Português Falado em Belém – UFPA), Juscelen Alves de Souza (A Metamorfose em Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense – UFPA), Luís Cláudio Pereira da Silva (Um Cronótipo da Oralidade – UFPA), Márcia Almeida da Cunha (O Marcador **Olha** nas narrativas Oraís Paraenses – UFPA), Maria de Nazaré Monteiro e Silva (A Herança Indígena no Vocabulário Popular Paraense – UFPA), Maria do Socorro Progênio (Os Marcadores Discursivos **só que** e **agora** nas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense – UFPA), Tânia Pantoja Pereira (O Erotismo nas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense – UFPA), Thais Marluce Gomes Marques (O Processo de Criação Dramática e as Narrativas Oraís – UFPA), Veruza Mourão (Contar Histórias: uma ação interativa – UFPA).

Abaetetuba

Antônio Nazareno Santa Maria Faria, Geila Meire Araújo da Silva & João Hamilton de Araújo e Silva Melo (O Estudo do Espaço e do Tempo na Literatura Lendária do Município de Abaetetuba. Refletidos nas Narrativas Oraís Populares – UFPA).

Santarém

Alcilene Pinheiro do Amaral & Roserina Pires Corrêa (A Importância da Contextualização na Produção Textual – UFPA), Célia Fátima Passos Curbani & Zair Henrique dos Santos (A Personagem na Lenda do Boto).

Marabá

Cristina Soares, Elis Jane Rodrigues, Jaqueline Reis Alves & Rosa M. Brás (Narrativas Oraís Populares: uma prática de produção e reprodução– UFPA).

SUBPROJETOS

Análise de estrutura Narrativa

Coordenadores: Christophe Golder & Maria do Socorro Simões

Modalidade: Pesquisa & Ensino.

Propõe-se a elaborar uma tipologia dos gêneros narrativos populares presentes no corpus e estudar os recursos discursivos e extra-discursivos utilizados por contadores. Coordenadores e bolsistas do subprojeto apresentaram trabalhos em reuniões científicas (ENEL 94/95; ABLIP 94/96; ANPOLL 96; seminários de IC.UFPA 95, 96 e 97; SBPC 95; e GELNE 97) e publicaram artigos na revista MOARA nº. 5 – revista de pós-graduação em Letras. O subprojeto desenvolveu investigação relevante sobre temas relacionados com sintaxe narrativa, nos moldes da semiótica greimasiana, como: “estatuto vereditório” e “objetos de valor”. Há, ainda, muito a investigar. Coordenadores e bolsistas pretendem dar continuidade à proposta inicial, privilegiando narrativas recolhidas em outros campi, uma vez que se trabalhou inicialmente com o material recolhido em Belém e Abaetetuba. São objetivos específicos desse subprojeto: a) organizar e descrever as formas narrativas presentes no “corpus” recolhidos em Bragança, Santarém e Castanhal; b) determinar se essas narrativas formam um conjunto organizado (sistema de gêneros); c) deduzir das observações de campo e das variações individuais dos textos aspectos da arte pessoal dos informantes.

Oficina de Recepção e Produção de Textos: do oral ao escrito.

Coordenadores: Ana Lygia Almeida Cunha & Cristina Lobato de Castro

Modalidade: Pesquisa, Ensino & Extensão.

O subprojeto busca auxiliar na incorporação do Português falado nas práticas escolares, considerando aspectos pragmáticos da língua falada sobre o texto escrito e, assim, oferecer ao aluno possibilidades de tomar consciência das lacunas que ora se observam no ensino da língua portuguesa, através da elaboração de material didático apropriado e da experimentação de estratégias “alternativas” de uma abordagem textual da língua materna. Esse subprojeto objetiva: a) propor oficinas de produção de textos (em 97, foram organizadas algumas oficinas na UFPA, com participação da comunidade); b) aproveitar a produção das oficinas para elaboração de material didático e paradidático, que poderá ser utilizado por professores do Ensino Fundamental e Médio.

Os Marcadores Discursivos nas Narrativas Oraís Populares

Coordenadora: Megan Parry de Castro Duque Estrada.

Modalidade: Pesquisa & Ensino

O subprojeto propõe-se a analisar as características, as funções e os usos dos Marcadores Discursivos nas narrativas oraís paraenses. Elaborar um esquema de utilização dos Marcadores Discursivos de acordo com as suas características e funções nas narrativas oraís paraenses e identificar o padrão interativo-entoacional dos Marcadores Discursivos nessas narrativas. São seus objetivos: a) analisar as características dos MDs em narrativas oraís paraenses; b) analisar as funções dos MDs em narrativas oraís paraenses; c) elaborar um esquema de utilização dos MDs, de acordo com as características e funções das narrativas oraís paraenses; d) identificar o padrão interativo-entoacional de MDs discursivos em narrativas oraís paraenses.

Vocabulário Popular da Amazônia Paraense

Coordenadora: Telma de Carvalho Lobo.

Modalidade: Pesquisa & Ensino.

O subprojeto tem como meta principal contribuir para o conhecimento da realidade dialetal brasileira a partir da organização do vocabulário da fala popular paraense. Assim sendo, o subprojeto propõe-se a organizar cientificamente em forma de glossário esse riquíssimo acervo da fala paraense e assim contribuir, sobretudo, para o conhecimento da realidade lingüística do Pará.

Na primeira fase foi levantado o léxico de feição paraense nos livros, publicados pelo Projeto IFNOPAP, *Santarém conta...* e *Belém conta...*. Na Segunda fase pretende-se dar continuidade à pesquisa com o levantamento do léxico de Abaetetuba Conta... e de um corpus que será selecionado a partir do acervo de mais de 5000 narrativas.

Banco de Dados IFNOPAP Para Estudos Lingüísticos

Coordenadora: Fátima Cristina Pessoa Rocha.

Modalidade: Pesquisa & Ensino.

O subprojeto propõe-se a trabalhar com as transcrições das narrativas oraís populares da Amazônia paraense, tendo como modelo o proposto pela análise conversacional,

privilegiando os depoimentos recolhidos no município de Belém. O resultado desse trabalho será organizado e comporá um Banco de Dados que possa subsidiar estudos na área da lingüística.

Narrativas Oraís Populares Como Recurso Didático

Coordenadores: José Guilherme Fernandes & Ana Alice de M. Filizola.

Modalidade: Pesquisa, Ensino & Extensão.

O subprojeto propõe-se a conceber e elaborar material didático, a partir do corpus recolhido pelo Projeto Integrado. Inicia-se com a elaboração de critérios para a seleção de narrativas suscetíveis de serem aproveitadas para futuras publicações, tais como, cartilhas, cadernos de exercícios e outros textos para o ensino da língua no Ensino Fundamental. Pretende-se, ainda, produzir material didático do tipo audio-visual, a partir do qual se utilizará uma série de atividades pedagógicas, por meio de encenação, ilustração, música, etc.

Ouçá os Mitos: uma abordagem didática

Coordenadoras: Scarleth O'Hara Arana & Maria de Fátima do Nascimento

Modalidade: Pesquisa, Ensino & Extensão.

O subprojeto visa aumentar a capacidade oral-escrita dos alunos do Ensino Fundamental, através da versão dos mitos da Amazônia, tendo como base o corpus coletado pelo Projeto IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Narrativas orais Populares da Amazônia Paraense). Para viabilizar a proposta descrita, o percurso metodológico resume-se em: a) produção de material didático (kits – composto de pasta com três livros ilustrados, fita k-7 com três narrativas gravadas e manual de orientação de uso do kit); b) utilização e posterior avaliação dos kits por professores e alunos do Ensino Fundamental. Apesar das dificuldades da Universidade Brasileira, o subprojeto produziu um kit experimental do material e teve a sua importância avaliada e julgada favoravelmente pela Secretaria de Educação do MEC.

A Re-invenção da Amazônia: a hipérbole e o pretexto

Coordenador: Romero Ximenes

Modalidade: Pesquisa & Ensino

Trata-se de um subprojeto na área de Antropologia que se propõe a realizar uma leitura intertextual entre as narrativas orais e os textos de superestimação do contexto amazônico.

Era Uma Vez...: a representação simbólica no imaginário da criança

Coordenadora: Laura Maria Araújo Alves

Modalidade: Pesquisa & Ensino.

O subprojeto dispõe-se a traçar um perfil do imaginário da criança e a sua relação com o contexto amazônico.

Na primeira fase, coordenadora e pesquisadores fizeram um levantamento bibliográfico sobre o tema em análise para melhor instrumentalizar as discussões sobre o assunto.

Foi realizada pesquisa de campo contemplando crianças na faixa etária entre 05 e 10 anos, em escolas da rede privada, da rede pública (estadual e municipal). Resultados já foram apresentados em encontros científicos-acadêmicos e realizado, com sucesso, um “workshop” com participação efetiva dos bolsistas de iniciação científica, no Centro de Educação (UFPA), em maio de 1997.

Há muito mais a ser realizado e a nova versão propõe-se a dar continuidade a um trabalho que já apresenta resultados satisfatórios, mas, ainda não conclusivos.

O Narrador: emprego e função das várias formas do narrador nas narrativas tradicionais e modernas e nas narrativas populares do amazônida paraense

Coordenador: Gunter Karl Pressler.

Modalidade: Pesquisa & Ensino.

O subprojeto pretende levantar a questão do conceito e função do narrador, a partir do ensaio de W. Benjamin: “O Narrador”, no contexto de uma reflexão teórica sobre a origem e a estrutura da narrativa (oral); pesquisar as várias formas do narrador nas narrativas tradicionais populares e eruditas em geral e nas narrativa orais do amazônida paraense em comparação com as formas do narrador nas narrativas modernas, a fim de traçar esquemas e uma tipologia do narrador. Esse subprojeto tem por objetivos: a) levantar a questão do conceito e da função do narrador, a partir de W. Benjamin.; b) verificar as características do narrador e suas várias formas de discurso dentro do campo da teoria literária; c) levantar as várias formas do narrador nas narrativas tradicionais e nas narrativas orais do amazônida paraense; d) traça um esquema e uma tipologia do narrador.

A Representação Simbólica das Narrativas Populares na Amazônia Paraense como Linguagem de Informação

Coordenadora: Maria Odaísa Espinheiro de Oliveira.

Modalidade: Pesquisa & Ensino.

O subprojeto visa contribuir para o conhecimento da linguagem documental como criação social e de recuperação da informação em discursos narrativos populares. Essa meta será viabilizada através da seleção e análise de termos populares das narrativas do acervo *Abaetetuba conta...*, *Belém conta...* e *Santarém conta...*. Registrar-se-ão os termos culturais da linguagem concebida como criação simbólica da cultura da comunidade a partir dos discursos narrativos em estudo. Assim se tentará construir a linguagem documental para recuperação da informação das comunidades da Amazônia paraense.

Memórias Lusitanas em Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense: sensualidade e erotismo

Coordenadoras: Germana Maria Araújo Sales & Elisabeth Vidal.

Modalidade: Pesquisa & Ensino.

O subprojeto tem como principal meta verificar nas narrativas populares da Amazônia paraense as possíveis influências das narrativas medievais lusitanas. Para tanto, será feita uma leitura intertextual privilegiando a produção da Professora Carolina Michêlis de Vasconcelos, e os textos dos livros *Santarém conta...*, *Abaetetuba conta...* e *Belém conta...*. A Partir dessa verificação procurar-se-á mostrar, mais especificamente, a presença de sensualidade e erotismo nessas duas manifestações narrativas.

Atiaia: proposta de adaptação de narrativas oraís populares ao Ensino Especial

Coordenadoras: Maria do Socorro Simões & Scarleth O'Hara Arana.

Modalidade: Pesquisa, Ensino & Extensão.

A proposta desse subprojeto assemelha-se à do “Ouça os mitos: uma abordagem didática”, com a diferença do público alvo a que se destina. Trata-se de produção de material didático para educação especial, com a utilização da várias linguagens (vídeos, braile, ilustrações, adaptação de corpo e fonte para visão subnormal, língua de sinais, etc.) O projeto teve seu mérito julgado pela Secretaria de Educação Especial do MEC e pelo UNICEF. Estamos ultimando o primeiro kit, a partir de uma narrativa: “Pressa de preguiça”, composto

de uma versão em braile, uma para visão subnormal, história em quadrinhos e proposta de vídeo com a utilização de storyboard. Esse subprojeto não fará parte do orçamento dessa versão do IFNOPAP, por se tratar de orçamento incompatível com as normas do edital. Ele é aqui referido por se tratar de uma proposta, a partir do acervo do Projeto Integrado, em análise.

Multimídia: educação e cultura

Coordenadores: Maria do Socorro Simões & Abdelhak Razky

Modalidade: Pesquisa, Ensino & Extensão.

O subprojeto propõe-se a dar suporte à UFPA, em diversas áreas do conhecimento, através da criação de um grupo de pesquisa competente em concepção, organização, produção e divulgação de produtos multimídia. O subprojeto propiciará a profissionais, de diversas áreas do conhecimento, condições de produção de material com informações técnicas e pedagógicas/histórico/sócio/culturais, com vista as suas três atividades: ensino, pesquisa e extensão.

Vale ressaltar que esse subprojeto está sendo referido neste documento por participar das propostas mais gerais do IFNOPAP (O Imaginário nas Formas Oraís Populares da Amazônia Paraense), mas o seu orçamento não foi incluído do orçamento geral do Projeto Integrado, por já ser uma proposta aprovada pela SUDAM, com apoio financeiro daquela instituição.

ANEXO B – NARRATIVAS DO ACERVO IFNOPAP

V01-VIII

??

O medo, me fez, correr uma vez, quase eu morria (risos)...é no tempo, da bisa né? diziam que ficava, uma mulher riscando terra ali, em frente a igreja né? uma [menina] só de peçinha né? aí pôxa, ali em frente a igreja aparecia essa menina, em frente ao hospital aparecia um [touro] sem cabeça, nessa rua do Mac assim, era um cemitério. E eu morava nesse tempo, com a tia miloca, a mãe do Julinho da Bete, conhece? Eu morava pra li, [pra beira do corvo]onde eles moram hoje, e eu ia pra festa do Guanabara, na festa do guanabara, naquele tempo, o pessoal saia, ficava naquele silêncio, não [tinha ninguém na rua], né? quando foi uma noite eu sai, do guanabara eu vim me embora, chegou em frente a cosampa, eu pensei “meu Deus! Será que eu vou pela rua do mac?” Mas pôxa tem um cemitério bem ali não é? Um cemitério perto do sesp mesmo, se eu vou pela doutor Assis tem um padre sem cabeça, no sesp que aparece [tudo com leite né?] o hospital da IDAI né? naquele tempo da IDAI, se eu for pela beira, a menina tá escrevendo lá, na frente da igreja, pôxa fiquei pensando, quando chegou ali, em frente a casa do seu Renato, pensei, eu vou nessa aqui na doutor Assis, que é rua direto, na casa da titia, naquele tempo, as calças bocas de sino, né? larga né? metia uma nesga bem grandona, na minha, o sapatão alto, sai, aí em frente, a calçada chegava, chegava em frente ao sesp, lá pra frente era só moinha, de inverno, quando chegou ali em frente, aonde é a receita, da delegacia da fazenda, eu olhei certo lá pro hospital, de lá não tirei mais o olho, aí foi, foi, quando eu passei em frente ao hospital, parece que eu enxerguei um negócio, aí eu corri, antes de eu correr, eu ouvi uma coisa assim, fuá, (risos) eu andava pra trás pros lados, pra frente, pra trás, cima, nada, todo jeito era fuá, aí eu corri, aí eu corri, e desci da terra firme né? passei onde tinha a moinha, fuá, fuá, atrás de min, meu Deus, do céu, na moinha meu pé, atolou, até aqui assim, quando eu puxei o sapato ficou, aí eu corri um pedaço, voltei, “não mas deixei meu sapato”, voltei, num tinha nada, aí corri, corri, cheguei na porta da casa, a titia, fui me jogando brofite! na sem [fala] a titia veio disse:

_Tu ainda está porre ainda? Tá chegando a uma hora dessa, incomodando porre?

Aí eu queria falá, mas não podia, só fazia gesto pra ela, aí ela me carregou, a Elza, foi lá me carregou, me colocou, aí que eu me levantei que fez, fuá, eu disse “titia tem um bicho aqui atrás de min!” (risos) aí ela disse:

_Mas que bicho?

_Um bicho, que veio desde o sesp, até aqui atrás de min, que faz fiap, fiap..... aí foi vê era minha calça que tinha molhado, ela batia assim, fiap, fiap, fiap..... o medo, né? o medo, o medo do padre sem cabeça, fez eu correr, o medo que faz a gente vê, muitas das vezes, né?

ED02CYcen280195-XI

434

Era um homem pobre, ele era muito pobre, ele tinha um compadre rico, aí ele sempre ia lá comprar coisas, o compadre sempre, e chegava e falava pra ele, que ele não tinha com que pagar e tal... Aí um dia ele ... , a mulher dele tinha muito filho, a mulher dele brigava com ele e dava porrada nele, e ele saía, ia caçar e vinha, até que um dia ele disse assim:

- Hoje, eu não vou caçar, eu vou andar pelas estradas.

- E foi embora de estrada afora, e encontrou um homem num burrinho, aí disse:

- Tô andando por aqui!

Ele disse:

- É amigo, eu não tenho nada que lhe dá, eu vou lhe dar essa burra, você chega em casa com esta burra, cê dá bem milho pra ela, você deixa ela comer bem, até deixar, e depois, você pega o chicote, e dale nela, dale mesmo muito, aí que ela vai botar dinheiro, muito dinheiro pro senhor.

Ele disse:

- Tá!

- Mas não passe na casa do seu compadre!

Aí ele montou na burra e saiu, entrou por outro caminho, disse:

- Eu não vou passar na casa do meu compadre.

Quando ele espanta, lá vai passando na porta do compadre, aí o compadre:

- Ei, compadre, de onde que o senhor vem, aí com uma burra?

Ele disse:

- É compadre, eu vim daqui, agora vou passando por aqui.

Ele disse:

- Encoste aqui!

Aí ele encostou, aí ele pã, agora botou uma dose pra ele, ele tomou, e aí foi dando outra, e mais outra, e mais outra, e aí ele foi perguntou pra ele:

- Compadre, como foi pro senhor arrumar essa burra?

Ele disse:

- Ah compadre, isso aí foi um amigo que me deu, essa burra tem uma serventia muito grande.

Ele já tava porre. Aí ele disse:

- A gente dá milho pra ela, deixa ela comer até deixar, depois, pega o chicote e mete a peia nela, que ela bota dinheiro e muito.

Disse:

- E é compadre!

Disse:

- É!

Aí ele embebedou o compadre, o compadre caiu e dormiu, ele agarrou e trocou a burra, deixou essa que ele vinha e botou pra lá, trouxe outra igualzinha e deixou lá onde ele tinha amarrado a burra. Aí quando foi umas horas o compadre se acordou.

- Compadre, cadê minha burra?

- Tá aí compadre!

Ele amontou na burra e saiu. Ele chegou lá a mulher disse:

- É marido, tu já vem e não traz nada!

- Espera aí mulher, menino, bota milho pra essa burra.

Aí os meninos botaram milho, a burra comeu, comeu, comeu, que até deixou, ele pegou o chicote, deu, deu,.deu, nessa burra, que até rebentou o cabresto e foi embora e não botou dinheiro nem nada, e a mulher ficou braba com ele.

- Tá certo!

Aí quando foi noutro dia , ele disse:

- Agora eu não vou por esse caminho, eu vou por esse.

Aí foi embora, quando ele espanta que não, já vai passando no mesmo caminho que ele ia, que ele foi no outro dia, olhou, lá vinha o amigo dele.

- Oh, meu Deus lá vem meu amigo! E agora o que ele vai dizer?

Aí quando ele foi chegando ele disse:

- É, o senhor passou na porta do seu compadre?

- Passei!

- É isso mesmo, agora eu não tenho nada pra lhe dar, eu vou lhe dá essa cacho de banana, esse cacho de banana, você tira uma, nasce duas, tira duas nasce quatro, se tirar tudo, tudo nasce.

Aí ele pegou o cacho de banana.

- Mais não passe na porta de seu compadre!

Aí ele sai por outro caminho.

- Eu não vou passar na porta do meu compadre, hoje!

Aí quando ele espanta lá vai passando na porta do compadre.

- Mais isto tá danado!

Aí o compadre:

- Ei compadre, o senhor já vai aí de novo com um cacho de banana bonito?

Disse:

- É!

Aí:

- Encoste aqui!

- Não compadre, eu tô de pressa.

- Não, encoste aqui, eu tenho um negócio aqui pra lhe dá e tal.

Aí encostou, logo que ele dava era uma dosezinha pra ele, e ele começava a beber, aí dormia.

Ele disse:

- Compadre, e esse cacho de banana?

- Ah compadre, esse cacho de banana, foi um amigo que me deu, esse cacho de banana, a gente tira uma nasce duas, tira duas nasce quatro, se tirar tudo, tudo nasce.

Aí ele embebedou bem ele, e ele dormiu, ele pegou o cacho de banana ,botou lá pro lado e trouxe outro igualzinho e botou lá, aí quando ele acordou:

- Compadre, cadê meu cacho de banana?

- Tá aqui!

Aí ele entregou pra ele, saiu e foi embora. Chegando a mulher disse:

- Marido, tu já vem pra cá, com esse cacho de banana, que isso não dá uma pra cada ... não sei o que?

- Mulher, espera aí que vocês já vão se fartá de comer banana.

Aí arriou o cacho de banana lá, cada um tirou uma , acabou as bananas, disse:

- Isso é o diacho, é o compadre que tá fazendo isso, agora amanhã, não vou mais por esse caminho, vou por outro caminho, bem longe lá do meu amigo.

Aí no outro dia ele saiu, andou, andou, quando ele espanta ... lá vai passando pelo mesmo caminho, que o amigo andava, quando ele olhou, lá vem o amigo, aí ele disse:

- Oh amigo, cê passou de novo na porta de seu compadre?

Aí ele disse:

- Passei!

- Não tem jeito não!

Disse:

- Agora, eu só tenho essa toalha aqui, eu vou lhe dá, essa toalha, o senhor chega na sua casa, alimpe bem a mesa, estenda essa toalha e diz assim: “toalha põe mesa”, que ela orna uma mesa de tudo quanto é de comida, aí você come, quando terminar, junte ela direitinho, dobre e guarde.

- Tá certo!

Aí ele pegou a toalha.

- Mas, não passe na porta de seu compadre!

Aí ele disse:

- Tá!

Aí foi embora. Quando ele espanta que não, vai passando na porta do compadre, o compadre chama ele, aí ele encosta, e começa a beber, começou a beber, quando ele já estava bêbado...

- Compadre, e essa toalha, que toalha bonita?

Ele disse:

- Ah compadre, essa toalha, foi meu amigo que me deu, essa toalha a gente espalha em cima da mesa e diz: “toalha põe mesa”, ela orna uma mesa com tudo quanto é comida.

Ele disse:

- E é compadre!

Ele disse:

- É!

Aí ele se embebedou e dormiu, pegou a toalha guardou, foi ver outra igual e deixou lá , quando ele acordou:

- Compadre, cadê minha toalha?

Disse:

- Tá aqui!

Entregou pra ele e saiu, aí quando a mulher viu:

- Marido, tu já vem pra cá sem nada marido?

- Pera aí, vocês já vão se fartá!

Aí ele estendeu a toalha na mesa, aí:

- Toalha põe mesa!

Nada, nadinha, aí ela se danou e meteu a porrada nele, aí ele saiu e foi dormir lá por dentro dos matos, disse:

- Amanhã eu andar noutros caminhos, mas não vou mais me encontrar com meu amigo.

Aí ele saiu, quando foi, andou andou, quando ele chega em certas partes, ele olhou, lá vai o amigo dele, disse:

- Oh meu Deus, lá vem meu amigo de novo!

- Ei amigo, mas o senhor não tem jeito não, foi passar na porta de seu compadre!

- Fui!

- E agora, não tenho nada que lhe dar, vou lhe dar esse cajado, você bota ele pra dançar, empina ele no meu da casa e diz: “dança cajado”, ele dança, dança, dança, até quando você não quiser mais, aí o senhor diz:

- Basta cajado!

Ele cai , mas não diga assim:

- Apara cacete!

Porque ele dá cacetada até ...

Ele disse:

- Tá!

Aí pegou o cajado e foi embora. Aí quando vai passando de novo, na porta do compadre, aí o compadre disse:

- Ei compadre, encoste, encoste aqui compadre, porque o senhor vai passando e não encosta aqui.

- Ah, compadre eu tô de pressa, eu quero chegar logo.

Disse:

- Encoste aqui!

Aí ele encostou, aí ele deu a dose pra ele e começou a beber e dormiu ... quando ele perguntou pelo cajado né, ele disse assim:

- Ah compadre, esse cajado foi meu amigo que me deu, ele disse que esse cajado, a gente empina ele no meio da casa e diz:”dança cajado”, ele dança, dança, dança, e quando a gente não quer mais, a gente diz: “para cacete”, aí ele para.

- Ah, é né compadre!

Disse:

- É!

Aí quando ele dormiu, ele pegou o cajado e botou pra lá, pegou outro igualzinho e botou lá, quando foi, ele se acordou.

- Compadre, cadê meu cajado?

- Está aqui!

Aí pegou o cajado, e foi embora. Chegou lá a mulher ficou brigando.

- Ah marido, tu já vem pra cá e não traz nada e tal.

- Espera aí, vou botar esse cajado pra dançar.

Empinava o cajado e o cajado caia, ele não dançava nem nada, ele disse:

- Bem, agora o que pode acontecer é vocês me matar, mas eu não vou mais sair daqui pra canto nenhum.

Se deitou lá e foi dormir . Aí quando foi no outro dia o compadre fez convite na cidade pros amigos dele, que ele tinha um cajado que dançava muito bem, e ele ia botar esse cajado pra dançar pros amigos dele ver, e tal, tá certo! Aí se juntou na casa só gente rica, grande e tal, encheu o salão, e ele botou o cajado pra dançar, o cajado dançou, dançou, dançou, aí um foi e disse:

- Compadre, tá bom de parar, porque já é muito tarde, e depois o senhor faz o convite pro povo miúdo também assistir o cajado dançar.

Aí ele disse:

- Tá, para cacete!

Cacete pá nele, o outro gritava de lá.

- Para cacete! pá ...

Deu em tudinho, em tudo, aí veio a mulher dele, olhou assim, por cima de uma janela e disse:

- Para cacete!

Aí ele pá, e ela caiu pra lá, aí ele chamou o criado.

- Vai na casa do compadre, pra ele vir mandar parar esse cacete dele, que ele não quer parar.

Aí o criado ia lá, chamava, chamava:

- É para o senhor ir lá em casa, mandar parar o cacete, que não quer parar!

Aí ele disse:

- Tá, eu já vou lá!

Aí ele vinha e gritava, aí ninguém podia mais falar, porque todo mundo já estava caído, aí até que veio chegou e disse:

- Compadre, eu mandei lhe chamar, pro senhor mandar parar esse seu cacete, que tá danado aqui ...

E o cacete pá nele. Aí chegou disse:

- Basta cajado!

O cajado caiu. Aí disse:

- Bem compadre, eu vou lhe entregar tudo que eu tenho do senhor aqui.

Foi buscar a burra, foi buscar a toalha, foi buscar o cacho de banana, e o cajado, entregou.

- Pode levar tudo que é seu daqui, que eu não quero mais!

Aí o homem pegou e levou tudinho pra lá, quando foi de manhã, ele foi disse:

- Pode botar milho pra burra.

Aí botaram, aí a burra comeu, comeu, acabou pegou o chicote, meteu o chicote na burra, aí foi dinheiro, dinheiro que amontoou, soltou a burra, a burra foi embora.

A toalha botaram na mesa, era comida de todo jeito, banana, já os meninos não queriam mais, tirava e nascia, tirava e nascia, aí ele disse:

- Bem agora tá todo mundo de barriga cheia, agora vou botar o cajado pra dançar.

Aí botou o cajado pra dançar, e o cajado, dançou, dançou, dançou, ele disse:

- Eu vou me deitar aqui um pouco, quando não quiserem mais, mande ele parar.

Aí os meninos lá todinhos, achando graça, e a mulher e tudo e o cajado dançando, disse:

- Tá bom de mandar parar!

- É mesmo!

- Para cacete!

Aí o cacete pá, aí um gritava daqui, da colá, e a mulher dizia:

- Para cacete!

- Marido, marido, vem parar esse cacete, que ele tá quase nos matando aqui.

E ele lá, dando um tempo, até que ele veio, chegou e disse:

- Basta cajado!

E o cajado caiu.

- Vocês viram quanto é que dói, as porradas que vocês me batiam? Pois é agora que o cajado vingou, tá, e agora pra diante acabou-se.

Assim, ele ficou rico, e compadre ficou esbrechado.

Informante: Ana do Carmo Sousa, 63 Anos

Doméstica

Rua, S/Nº

Santa Maria Do Pará

O COMPADRE POBRE E O COMPADRE RICO

...O compadre foi debulhar uns litros de feijão [...]

Diz que o camarada, ele não gostava de trabalhar, mas gostava de comer bem. E chegou uma situação, que ele conseguiu enganar todo mundo, né, na região onde ele morava. Ninguém confiava mais. Se ele tomava emprestado, não pagava. Se comprava não pagava.

O último a enganar foi um compadre dele. Mas a esposa do compadre, é... falava muito pra ele, que não se enganasse com aquele homem, que ele não pagava nada a ninguém. Mas, pela amizade que tinha, ele conseguiu destruir uma parte... quase uma quarta parte do tesouro que possuía com esse compadre dele. Quando ele viu que não recebia mais e nem o compadre tinha mais a quem enganar, ele falou pra mulher:

-Mulher, eu vou surgir que morri. Você é... Amanhã é... espalha à vizinhança que eu morri. E só assim nós vamos poder sobreviver aqui nessa região. E eu tenho que arrumar com que vir de novo, de volta, dizendo que ressuscitei. E... continuo enganando, que trabalhar eu não vou. Não tem condição.

Combinado...

No outro dia cedinho [...] O pessoal passou na vila. A mulher levantou e deu alarme que o marido tinha falecido. Todo mundo encostou e o compadre rico, pois era vizinho dele. Quando a comadre chegou lá, que falou, ele chorou. Ele teve desgosto. Mas desgosto porque o compadre tinha morrido não, é porque ele devia um tostão pra (pra) ele, de outro empréstimo. Ele chegando lá falou... Olhou ele, disse:

-É compadre é uma tristeza... Meu compadre morreu... Só que é uma pena que meu tostão, pelo menos esse tostão, outro que eu emprestei, eu ia receber de qualquer jeito...

Pegou no tamborete, sentou-se pertinho do (do do) corpo e ficou muito pensativo... Porque que é quem devia tanto a ele tinha morrido.

Nessa ocasião, toda vizinhança apareceu, pra fazer o velório. E o compadre sentado no tamborete ao lado, muito triste. Mas não é por causa da morte, mas sim por causa de dinheiro.

Até que... quando foi cinco horas da tarde, resolveram levar ao cemitério pra sepultar. Mas quando chega [...] distante, as pessoas que levaram também... eram trabalhadores... desocuparam da roça, chegaram pra levar ele. Cansados, era muito longe.

Chegaram lá no cemitério, cansados. Foram cavar a cova, quando um falou que deixasse pra sepultar amanhã, porque já estava tarde e aí, combinaram. Deixaram o corpo entre uma cova e outra e foram pra rua tomar umas pinguinhas, né, pra criarem coragem, pra no outro dia fazerem a cova e sepultar (o) a pessoa.

Quando eles saíram pra rua, o falecido ficou muito animado, porque provavelmente ele ia levantar a noite. Era uma oportunidade pra ele ir embora, né, porque ele ia se descartar. Deixaram ele no meio das covas, de duas sepulturas, pra ele foi muita oportunidade ele ficando lá, que não estava nada de morto.

Só que tinham cinco ladrões, que tinham roubado o dia inteiro. E eram acostumados... virem na... (na) de noite no cemitério, fazer partilha dos roubos. Onde eles roubavam muito ouro, era prata, enfim só mais jóias. E dinheiro não era tanto. E era de costume toda noite: doze horas pra uma da madrugada, eles iam ao cemitério. E lá faziam a partilha. Porque no cemitério não se anda de noite.

E ele estava lá muito tranqüilo e já vendo que era a hora dele sair, pois o dia... ele ouvia movimento do pessoal que passava na estrada.

Quando se aproximou doze horas, ele disse consigo:

-Agora eu saio do caixão e vou fazer minha nova vida. Essa é minha oportunidade!

Só que, quando ele estava arrumando pra sair, sentiu que alguém chegou no portão do cemitério. E ...e... rapidamente, seis homens entraram dentro do cemitério e foram no rumo donde ele estava. Ele foi, falou assim consigo:

-Eu vou ficar bem quieto aqui com meu caixão, que esses homens provavelmente daqui para o dia amanhecer saem, e... e eu faço minha virada.

Mas os caras roubaram tanto, que vieram contar o dinheiro bem perto dele. Só que, quando eles estavam acabando de contar o dinheiro, um ladrão - o chefe disse:

-Olha, aqui tem uma coisa que nós não podemos de maneira nenhuma nem vender e nem dar, essa espada de ouro que eu roubei de um (de um... de um) capitão da marinha. Essa nós não podemos vender, nem trocar e nem dar, porque somos pegos. Combinaram com o chefe. O chefe disse: -Nós temos que arrumar um meio...

Quando eles pensavam, a lua deu uma meio clareada, um disse:

-Olha um caixão! Provavelmente tem um defunto dentro desse caixão.

Aí, o chefe disse:

-Boa oportunidade! Certamente, pessoas que vieram sepultar, já era tarde... deixaram. Nós pegamos essa espada e socamos nas costelas dele. E amanhã ele será sepultado e nós estaremos livres.

Combinado... combinado. O... marcharam para o lado do caixão. Quando chegaram lá, eles (eles) abriram a tampa do caixão. Que... quando eles abriram a tampa do caixão, o cara sabia que dessa vez morria mesmo, que quem que escapa com a (a) espada nas costelas, né! Foi e disse assim:

-Eu já morri uma vez e pretendo duas!

Com isso os ladrões, espatifaram de dentro do cemitério. Levaram cruces no peito, caindo. Uns pularam o portão, e outros caíram lá, quase cinco quedas.

E resultou que fugiu todo mundo, e deixando o ouro e também a espada. E pra ele foi uma boa oportunidade, que os ladrões correram deixando tudo e ele apanha.

Mas o compadre rico, que tinha coragem, também estava pela rua. Resolveu ir ao cemitério de noite, pra ver como que andavam as coisas.

Quando chegou lá, entrou no cemitério. Ele (estava) sentou em cima do caixão do cara. O compadre foi e olhou e disse assim:

-Compadre, você parece que vive(ce)u.

Ele respondeu:

-Compadre, se é meu compadre, venha mesmo. Porque eu agora estou rico. Eu apenas morri. Fui no outro mundo... voltei... E agora eu tenho riqueza pra te pagar o que te devo e aos outros que eu também fiquei devendo.

O compadre ficou muito animado. Voltou... se abraçaram e deram às pazes e começaram a contar o dinheiro.

Quando contaram o dinheiro, que foi uma fortuna muito grande, o compadre rico disse assim:

-Compadre... Mas uma coisa ainda falta! É que você já partiu o ouro, as (as, as) jóias...E aquele tostão derradeiro que eu lhe emprestei?

Ele foi respondeu:

-Compadre, se eu já te dei, já morri. Sofri grande dor. Fui ao outro mundo... Voltei... Estou te dando hoje uma riqueza mais do que o senhor possui. E o senhor ainda me cobra um tostão! Não tem condição! Nós vamos desentender por causa disso...

Nessas alturas, um dos ladrões - mais antigo, mais sabido da quadrilha - veio se aproximando, pra ver se tinha [...] lá no cemitério. Como é que estava chegando lá, encostou no portão, escutou a discussão para o lado do (do, do) cem... (da, do) do caixão, da sepultura. A briga estava é... pelo um tostão.

-Não compadre! Você me paga um tostão e está resolvido.

O outro dizia.

-Não, eu já te dei essa riqueza. Não precisa mais te dar um (um) tostão. Vamos acabar com isso!

Enquanto o ladrão, preparado, estava no cemitério, no portão escutando a discussão, os outros chegaram mais perto. Aproximaram de uns vinte metros, e olhavam para o chefe, né. O chefe vai e volta e disse:

-Meninos, nós vamos fazer o seguinte: nós vamos cair fora todo mundo. Praticamente nosso roubo, hoje, foi perdido, porque nós topamos um dia que as almas do cemitério, que moram aqui, tudo se reuniram. E entre eles já tem uma briga muito grande. A briga maior, até, do que mesmo de quem nós roubamos nesse caso; se nos encontrássemos. E as almas são tantas, que não dá mais um tostão pra cada uma. Então, nós não podemos mais esperar por nada aqui...

ANEXO C – A PROPÓSITO DO CALEIDOSCÓPIO

A PROPÓSITO DO “CALEIDOSCÓPIO”

Sir David Brewster que nos desculpe, mas nem sempre precisamos recorrer a sua incrível engenhoca para divisar um infinito mundo de imagens e de cores.

Para conseguirmos variadas e indescritíveis imagens da Amazônia paraense não necessitamos de espelhos encerrados em tubo fechado, ou dos extremos finalizados por um disco com um pequeno orifício através do qual seja possível observar as imagens. Na verdade, o caleidoscópio, constituído de uma caixa cilíndrica em que se colocam pedaços de vidros de cor, vidrilhos, sementes, fios, etc. para que se possa divisar as figuras regulares estreladas, obtidas por reflexões nos inclinados e que podem modificar-se indefinidamente por rotação do tubo cilíndrico em torno do seu eixo, tem o seu encanto e a sua função. Por conseguinte, as nossas reverências a Sir David Brewster por sua criação, e é com o respeito que lhe devemos, que reafirmamos: na Amazônia paraense, não dependemos desse maravilhoso tubo cilíndrico para deleitarmo-nos com a visão de imagens e cores. Em verdade, só precisamos deslocar o nosso olhar. A beleza e a diversidade de cores não se deve a qualquer instrumento que venha a permear o ponto de observação do sujeito e o objeto em foco. A beleza reside no objeto em si.

A Amazônia é um conglomerado de imagens e cores que surpreende e seduz a cada observação, por mais irresponsável e desavisada que seja esta mesma observação. Se a opção, no entanto, for por um olhar atento, então, não há como cingir em palavras as possibilidades de apreensão.

“Caleidoscópio Amazônico: uma aventura de imagens e cores” corresponde ao deslocamento do nosso olhar pela Amazônia paraense, na tentativa de captar índices da magia e do encanto dos seus mitos, referenciados na pesquisa realizada pelo IFNOPAP.

As primeiras imagens captadas são de Belém. Belém uma cidade de contrastes. Belenenses e visitantes dividem-se entre apelos de ordem diversa. O velho convive com o novo, o antigo com o moderno, o sublime com o grotesco, a ficção com a realidade... e assim a vida transcorre por essas plagas. Ora o colorido se desprende de fatos/imagens de contornos bem definidos, ora as cores se projetam de visões ditas estranhas; contudo, na prática de referi-las, todos se habituariam a sua presença no dia a dia paraense. É certo que grande parte do encanto de Belém reside nesses contrastes... Assim sendo, vamos encontrar, entre as suas histórias, reflexos de uma vida urbana que se divide entre imagens e cores de uma “Moça do Táxi” e de uma “Freira sem cabeça”.

O nosso Caleidoscópio traz-nos, também, imagens e cores de Santarém e toda a exuberância da urbe plantada às margens de uma dádiva natural de rara beleza: o Tapajós. Em seguida, vislumbramos de Altamira o mistério de “O machado enferrujado” e os medos de “A cobra grande”.

De Castanhal vêm-nos duas pequenas pérolas: “O fundo do rio”, que além de imagens e cores têm sons imprevisíveis, e “A carrocinha fantasma”. Ainda nesse corredor, de Castanhal rumo ao Nordeste do Pará, chegamos a Bragança. A cidade tem um encanto particular, com sabor de passado... e é desse passado que emergirão duas histórias com marcas de colonização européia: “O Lobisomem”, antigo mito do “velho mundo” e “Uma certa aliança”, título sob o qual se disfarça um tema caro a Perrault - pele de asno.

Abaetetuba privilegia o “eterno feminino” através das histórias “Bela e triste” e “Rosa”. Não há como desconhecer a riqueza de imagens e o intenso colorido dessas duas narrativas.

Finalizamos com Marabá.

Do Sul do Pará não se tem, apenas, a visão desmerecida das disputas pela terra, e isso pode ser constatado com a leitura das histórias “O encantado” e “Rainha do mar”, sendo que a primeira é uma das mais instigantes versões do mito amazônico da cobra grande.

O Caleidoscópio detém aqui o seu giro sobre a Amazônia paraense, contudo há muitas possibilidades de um retorno em que se privilegiará, mais profusamente, imagens e cores de todas as microregiões do Pará.

Maria do Socorro Simões

Histórias contadas em Belém

O canto da mulher loira

Aquela senhora conta essa história e diz que é verídica.

Aconteceu na região do Cotijuba. Lá foram dois homens pescar. Eles eram pescadores mesmo e quando chegaram lá... a ilha chamava-se “Vai quem quer”... Eles lá pescando, de repente, ouviram um canto. Era um canto bonito! Aquele canto era lindo mesmo! Um canto que não existia de tão lindo...

Aí, um deles perguntou:

_ Quem é que está cantando?

E o tempo passou... sem resposta.

Ele deixou o companheiro pescando e se dirigiu para o lugar de onde vinha o canto. Aquela música era maravilhosa. Depois de remar um pouco, ele viu... Era uma mulher muito bonita. Uma linda mulher loira de cabelos longos e ondulados. Os cabelos caíam sobre os ombros e quase cobriam os seios. Aqui em cima ficavam os seios e para baixo o seu corpo se transformava em uma longa cauda de peixe.

Ela estava sentada sobre um rochedo e segurava um espelho em que se refletia toda aquela beleza. E penteava-se e penteava-se... E cantava e cantava...

Em minutos ela percebeu que estava sendo observada, então falou com o pescador, que, encantado, não conseguia desgrudar os olhos daquela beleza de mulher. Mulher? Bem, ele já não estava tão certo de que se tratava de uma mulher.

Ela disse:

_ Oi, o que o senhor está fazendo aqui?

_ Eu vim pescar.

Aí, ela disse:

_ Eu sou encantada. Eu fiquei encantada aqui, mas o senhor pode me salvar.

_ Posso?

_ Pode! O senhor pode me salvar.

E continuou:

_ Tal dia... numa quinta-feira, o senhor vem e traz uma corda e um pedaço de madeira. Ah, sim, traga uma tesoura, também. A madeira precisa ser bem forte, de preferência uma maçaranduba e a tesoura deve ser bem amolada. Aí, o senhor vem e espera a primeira onda, quando ela vier, arrebrandando na praia, o senhor corta com a tesoura. Espera a segunda onda, quando ela vier se aproximando, o senhor joga a corda e, na terceira onda, o senhor dá uma cacetada.

_ Está bem.

Depois dessa conversa o pescador despediu-se da mulher loira e foi embora. No dia marcado, ele voltou.

Os pescadores sempre saem de madrugada para pescar, mas ele, nesse dia, saiu mais cedo. Então, a mulher dele reclamou:

_ Pôxa, fulano, tu vais saindo tão cedo.

Nesse momento, o pescador lembrou que a moça loira pediu que ele não contasse para ninguém sobre o encontro e trato feito.

Quando pegou a corda, a madeira e a tesoura, a esposa dele perguntou:

_ Para quê isso?

_ Para fazer uma boa pesca. Ele respondeu e se foi.

No caminho, o pescador ia recordando as palavras da mulher loira: “a primeira o senhor corta, a segunda joga a corda, à terceira, cacetada ...”

Chegando no lugar marcado, ele ficou aguardando, de repente... lá vem a primeira onda , ele cortou. Quando veio a segunda, ele jogou a corda, a água dava, assim, na cintura dele; a terceira já era muito grande, cobria ele. Então, o pescador ficou com medo e correu... correu...

Aí, ele ouviu aquela voz:

_ Redobrate meus encantos.

O tempo passou...

Um dia ele voltou àquele lugar para pescar. O mesmo canto foi ouvido e a mesma voz:

_ Você redobrou meus encantos...

Adaptação da história contada por Sandra Correa.

Pesquisadora: Maria Luísa Ferreira

A freira sem cabeça

O Colégio Gentil Bittencourt, localizado na Av. Magalhães Barata, antiga Ipiranga, funcionou muito tempo como internato. As internas do Gentil vinham de todas as partes do Estado e, às vezes, eram meninas da capital mesmo. Havia um grande número de freiras no colégio.

Conta-se que houve um tempo em que uma freirinha ficava sempre, lá na frente do colégio, olhando para o movimento da avenida. O colégio era cercado por um gramado muito bonito e ela ficava sentada nos bancos do jardim, ora lendo, ora meditando, ora entregue aos seus pensamentos...

Aquela avenida foi sempre muito movimentada. Passam muitas pessoas e muitos carros por lá. A freirinha não percebeu, mas havia um marinheiro que costumava passar em frente ao colégio e ficava olhando através da grade a beleza do jardim e a imponente edificação do colégio. Às vezes, ele sentava na grade, que cerca o terreno, e ficava horas a fio observando...

A freirinha, a partir de certo momento, deu-se conta da presença do marinheiro e passou a freqüentar o jardim nos mesmos horários em que o moço de farda branca e quepe azul-marinho ficava espreitando o jardim.

Os olhares se foram cruzando, os suspiros se tornaram mais profundos e demorados e o “friozinho” da coluna passou a perturbar o antigo sossego da menina antes destinada a tornar-se a “esposa” de Cristo.

À medida que o tempo passava, ia ficando cada vez mais difícil controlar as emoções e afastar-se dos jardins do colégio. Os votos de vida recolhida e devota ficavam tão mais pesados agora e ela cada vez mais angustiada e triste.

As colegas de internato perceberam que algo estava acontecendo com a noviça, mas a discrição da freirinha apaixonada não lhes permitia saber ao certo quais os seus reais problemas.

Dividida entre o dever cristão e a paixão amorosa, a freirinha foi ficando cada vez mais triste, até adoecer e morrer...

Diz-se que a freirinha morreu por amor ao marinheiro... E, hoje, fala-se da aparição de uma freira, sem cabeça, nos corredores do Colégio Gentil Bittencourt: trata-se da freira que perdeu a cabeça por amor...

História contada pela informante Mary Maia.
Recolhida e adaptada por Maria do Socorro Simões.

A moça do Táxi

Essas histórias correm em Belém...

Todos já ouviram falar de um motorista que, depois de uma longa jornada de trabalho, se sentindo fatigado, decidiu descansar...

Sem conseguir mais distinguir, com clareza, as imagens que desfilavam na paisagem urbana, que se desdobrava ante os olhos sonolentos, pensou :

- Vou me recolher.

Atravessava com certa preocupação o túnel de mangueiras, de um verde escuro tão habitual, quando uma sombra avultou-se em meio as tantas outras sombras da noite...

- Ainda, mais essa! E eu que já me sentia no quentinho dos lençóis! Mas, nesses tempos de vacas magras, como rejeitar passageiro...

Meio a contragosto, parou. E ainda precisava ser delicado... àquela altura.

- Pois não, senhorita!

Em movimentos lentos, dificultados pelo volume de tecido do esvoaçante vestido branco , respondeu a passageira:

- São Jerônimo, 1967.

- Por favor, a senhorita que dizer: Governadora José Malcher, não é.

- Para mim, ela será sempre: São Jerônimo...

A corrida seguiu sem contratempos.

No número indicado, o motorista parou e após alguma hesitação, informou o preço da corrida:

- Deu oito reais, senhorita.

Silêncio, por alguns minutos. Então, com a voz meio trêmula, de quem se desculpa:

- Ah, o senhor não me queira mal, mas não tenho o suficiente para lhe pagar. O senhor poderia passar, amanhã, durante o dia. E, desculpe-me por essa falta.

- Não há de que, senhorita. Amanhã, dou um passadinha...

No outro dia, após as duas primeiras corridas, o táxi estacionou em frente ao número 1967.

Uma senhora, de ar distinto, abriu a porta em atendimento aos três toques de campainha.

- Pois não, o que o senhor deseja?

- Olhe, eu só vim receber o dinheiro da corrida.

- Corrida, senhor? Que corrida?

- É que a senhorita, a senhorita que eu deixei aqui, ontem à noite, disse que não tinha dinheiro. Ela disse pra eu passar hoje... e

- Desculpe, senhor, mas aqui não mora nenhuma senhorita.

- Mas, como?...Eu tenho certeza! Tenho toda a certeza. Eu deixei aqui... ela estava toda de branco... assim, com um vestido, assim, todo rodado. Era sim, branco e largo, muito largo... Aí, quando eu parei o táxi, ela disse logo que não podia pagar a corrida, e...

- Senhor, entre, por favor.

Meio desconfiado... o motorista entrou.

- Espere um pouco, senhor. Sabe, quero que o senhor repita essa história, porque, sabe... é meio estranho, aqui moramos: meu marido e eu. Acho que houve um engano...

- Não, minha senhora, não houve engano nenhum...

E parou de repente... imaginara ter resolvido o problema. Dentre alguns retratos que pendiam da parede, no fundo da sala, estava o da sua passageira noturna.

- Pronto, senhora! Foi aquela! Aquela do retrato da esquerda. Foi ela que eu trouxe, ontem à noite.

- Sinto muito... mas o senhor não pode tê-la trazido, aqui, ontem à noite... Ela morreu há trinta anos...

Adaptação da história contada por Graça Santana
Recolhida pela pesquisadora Lúcia S. da Silva

Histórias contadas em Santarém

Parece mentira mas não é

As noites no Tapajós são quase indescritíveis... Se elas são de luar, então, é quase uma visão divina... O brilho das águas verdes transparentes confundem-se com o prateado do límpido luar do interior do médio Amazonas. O encanto dessa paisagem melhor se define, quando emoldurada pela vegetação que cresce à beira d' água.

O pescador estava impaciente, naquela noite, em particular.

O tempo passava... e nada de pesca. Enquanto aguardava, impaciente, que algum peixe se acercasse da sua canoa, pensava nas crianças que ficaram em casa, esperando por um apetitoso jantar.

De repente... um barulho, um redemoinho, um reboiço...

Mas que decepção! Eram eles... Sempre eles... os botos.

- Mas como, eu esperando peixe, e lá vem esses botos atrapalhar a minha pesca.

Depois de longa espera... quase a desanimar, o pescador resmungou:

- “É, quer saber duma coisa? Eu vou dar uma arpoada num boto desse...”

Foi : zás...trás ... Acertou o boto em cheio.

Mas, que azar! O boto deu um salto e se foi...e, de quebra, ainda levou a zagaia.

O pescador resolveu esperar um pouco mais... quem sabe o boto voltaria e traria sua zagaia de volta.

Olhou o imenso Tapajós, perscrutando no que a vista alcançava...

Surpresa! Não estava só. Lá vinha uma canoa, no meio do rio, e um homem, em pé, remando lentamente, aproximava-se.

- Boa noite, amigo.

- Boa!

- Então, você machucou um amigo meu.

- Eu? Engano seu, amigo. Estou sozinho aqui, e não vi ninguém, por estas bandas.

- Foi você, sim. Você não zagaiou um boto?

- Um boto, sim. Mas um companheiro seu, não.

- Pois é. Foi isso mesmo. O boto é o meu companheiro.

O pescador ficou pasmo.

- Bem, você vai comigo, porque ninguém consegue tirar a sua zagaia. Entre na minha canoa.

O pescador não pode se negar. Obedeceu a ordem, sem argumentar.

Tudo parecia tão estranho e natural, ao mesmo tempo.

O pescador foi conduzido ao fundo do rio. Lá estava, implantado em meio a mais bela paisagem aquática, um verdadeiro reino dos botos.

O boto ferido estava sendo submetido a um tratamento cirúrgico para retirar a zagaia. O doutor, um tracajá, não estava tendo sucesso e, o pescador precisou usar a sua peixeira para livrar o animal da incômoda lâmina.

Terminada a operação “tira zagaia”, o boto que conduziu o pescador até o fundo do rio, propôs a levá-lo de volta.

O doutor tracajá, agradecido pela ajuda, quis acompanhá-los.

Quando já estavam à superfície da água, o pescador passou para a sua própria canoa e não resistiu...

Pensou nos filhos ansiosos por um bom jantar e, então, puxou o tracajá ...

E como ele mesmo disse:

- “...naquela noite, nós jantamos o doutor, no duro”.

Adaptado da história contada por Francisco Bezerra

Pesquisadora: Edigleida S. Cunha

Célia e o boto cor-de-rosa

Ele era loiro e de olhos azuis e ela não resistiu aos seus encantos...

Certa noite, ela estava dormindo. Ele veio sorrateiramente e a levou.

Durante meses procuraram por Célia. Ela não foi encontrada em nenhum lugar.

Quando já desistiam de encontrá-la, ela apareceu.

- Onde você estava?

Perguntavam.

- Estive no fundo do rio, com meu namorado.

Aquela moça mudou. Desde que ela voltou, não foi mais a mesma. O seu olhar estava sempre tão distante. O rio era o alvo de todas as suas atenções. Então, os seus pais resolveram sair daquele lugar.

Na viagem que empreenderam para uma outra localidade, aconteceu o inesperado.

Enquanto viajavam rumo a Igarapé-Mirim, próximo de Belém, todos perceberam que um boto acompanhava a embarcação.

Certa noite, ante o olhar de todos, Célia levantou-se de sua rede e atirou-se no rio. Foi ao encontro do seu namorado: o boto cor-de-rosa.

Adaptação da história contada pelo Índio Galiby.

Recolhida pela pesquisadora Edigleida S.Cunha

Histórias contadas em Altamira

O machado enferrujado

O lugarejo estava em pleno desenvolvimento.

Naquele dia, todos festejavam o padroeiro da região. Era dia de festa, mas o homem saiu para caçar e tirar lenha.

Quando se dirigia para a mata, passou em frente a um grupo que se divertia jogando cartas. Ele deitou o machado no chão e ficou apreciando o jogo.

Daqui a pouco, o homem levantou e disse:

- Sabe, vocês estão com a vida ganha. Eu ainda vou ali no mato pegar lenha e caçar...

Nisso, um deles diz:

- Então, agora que você lembrou da lenha?

- Como assim?

- Que nada rapaz, faz dez anos que você sentou nesse machado, dizendo que ia tirar lenha.

- Você está enganado. Eu cheguei aqui nesse instantinho. Vocês nem terminaram a partida.

- Engano seu. Olha só o machado. Vê se não passaram dez anos.

Que espanto! Pois não era que o machado estava todo enferrujado... e só a lâmina, o cabo tinha desaparecido no tempo.

A cidade tinha desenvolvido e comemorava a festa do machado enferrujado. Tudo tinha mudando. Só ele estava no mesmo lugar.

Ele era um encantado.

Adaptada da história contada Antônio Semeão Batista

Pesquisadora: Sandra Silva

A cobra grande

Indajá era um mariscador de profissão. Ele pegava todo o tipo de peixe.

Uma vez ele vinha descendo aí do igarapé Troari, era a boquinha do noite... De repente ele viu aquele movimento na água. E aquilo vinha pra cima dele, inchando a água e se aproximando... Ele se sentiu ameaçado. A canoa estava cheia de peixe e mantimentos. Inajá não teve outra saída, rumou a canoa para o capim da beira do igarapé.

De lá, ele ficou observando. O monstro já estava na superfície da água. Os seus olhos eram grandes e brilhavam como dois faróis na escuridão da noite.

Ela se movimentava lentamente, rodeando a beira e Indajá se aperreava no meio do capim cheio de formigas, mas nada podia fazer. O medo tomava conta dele, cada vez que ela focava aquelas duas tochas de fogo no rumo da canoa.

Essa cobra foi vista depois abaixo de Vitória do Xingu.

Dizem que ela vive hoje no igarapé, perto daquela ponta. Dá para enxergar daqui o lugar e recebe o nome de Ponta da Serra.

Esse monstro já foi visto por muita gente do lugar. Quando ela aparece, vai levando tudo: tronco de árvore, pedra, barranco e deixa a água sempre em reboição.

Ela criou-se lá e é enorme. Fica sempre dentro d'água, porque não consegue se locomover na terra, de tão grande que é.

Adaptação da história contada pelo informante Abel da Conceição Pereira

Pesquisadora: Dilma Rodrigues Sales

Histórias contadas em Castanhal

O fundo do rio

Ela era ainda uma menina, mas ouvia aquelas histórias e ficava pensativa sobre a verdade do que se contava.

Morava às margens do rio e muitas vezes surpreendeu-se olhando para as lonjuras além da curva, lá onde as ondas faziam um extenso remanso.

Outras vezes o seu olhar se detinha logo na beirada. Ela olhava lá no fundo... bem no fundo e , um dia, de dentro d' água, ouviu, nitidamente, o canto do galo.

O galo cantava no fundo do rio.

Como podia ser aquilo?

Ela nunca soube, ao certo.

A sua bisavó dizia que ali havia alguma coisa encantada. Os antigos ouviam as batidas de um carpinteiro, trabalhando a madeira. As pessoas estavam na superfície, mas ouviam os barulhos feitos pela ferramenta do carpinteiro . Vinham tantos sons lá do fundo do rio.

O tempo passou...

As ribanceiras foram caindo. Não se ouve mais nada.

E o rio já não está mais tão fundo.

Adaptada da história contada pela informante:

Maria de Nazaré Bittencourt da Silva

Pesquisador: Eliane Pereira Soraya

A carrocinha fantasma

Houve um tempo em que não havia luz em Marapanim.

As ruas eram iluminadas por lampião a gás.

Os moradores da cidade assistiam, todas as noites, a um espetáculo : saía do cemitério uma carrocinha, toda iluminada.

Quando as pessoas se aproximavam dela, silenciava o trotar dos cavalos e a batida das rodas nos pedregulhos soltos da rua. A luz apagava-se e a visão desaparecia.

Os mais antigos diziam que ela rumava para os lados da igreja de São Raimundo. A porta do templo se abria, a carrocinha entrava e desaparecia...

Até por volta de 1940, isso acontecia sempre, às vésperas do dia de finados. Daí se dizer que eram as almas penadas que vinham fazer as suas penitências.

Então, veio o progresso e espantou a carrocinha iluminada que desfilava pelas ruas de Marapanim.

Adaptada da história contada pelo informante. 461

Pesquisador Ana Cristina Borges

Histórias contadas em Bragança

O Lobisomem

Aquela estrada era sempre evitada pelos notívagos da região. Dizia-se que dos lugares mais soturnos do caminho vinham barulhos estranhos, e isso deixava a todos curiosos sobre o que acontecia naquelas noites. Era comum as pessoas encontrarem no dia seguinte, às noites assombradas, pegadas estranhas, a vegetação machucada e grandes clareiras em torno da estrada.

Sempre curiosas para descobrir o mistério da estrada, nos arredores de Bragança, as pessoas começaram a investigar os seus próprios vizinhos e até mesmo os parentes.

Certa noite, uma senhora observou que o seu marido estava todo preparado para sair. Ela perguntou o que ele ia fazer, numa noite tão esquisita como aquela, sem uma viva alma e cheia de silêncio. Ele não respondeu e saiu apressadamente.

Ela cedeu aos seus impulsos e o seguiu.

A noite estava muito escura e a nesguinha de lua, que brilhava lá no fundo do céu, não foi suficiente para lhe indicar o caminho que ele seguiu. Ela ficou intrigada, mas continuou andando por entre os arbustos, esgueirando-se no meio da vegetação rasteira e de repente...

- Virgem, o que é isso? Deixa, deixa...

Alguma coisa, que corria, grunhia, tentava alcançá-la e segurá-la. Ela conseguiu por algum tempo manter-se longe e quando já se aproximava da casa subiu na cerca, aliviada.

Mas que desagradável surpresa: o animal avançou sobre as suas pernas e ainda conseguiu arrancar um pedaço da saia.

No outro dia, ao meio-dia, quando o marido voltou do trabalho, ela contou o ocorrido na noite anterior.

Após o almoço, ele deitou no colo dela e adormeceu.

Foi então que ela viu, presos, entre os dentes do marido, os fiapos da sua saia.

Adaptado da história contada por Otávio Sousa da Silva
Pesquisador: Sindomar Rodrigues da Silva

Uma certa aliança

O casal tinha uma filha muito bonita. Ela foi crescendo e tornou-se uma moça de beleza incomparável. Os pais amavam muito aquela filha.

Um dia, a mãe adoeceu e foi ficando cada vez mais fraca. Então, na véspera de morrer, ela chamou o marido e entregou-lhe a sua aliança de noivado, dizendo:

- Tome a minha aliança e só case com a mulher em cujo dedo couber a minha aliança.

Passou-se algum tempo e, um dia, a filha ficou observando o pai que brincava despreocupadamente com a aliança da sua mãe.

- Pai, me empresta aqui essa aliança.

Então, ela colocou a aliança no seu dedo e aliança encaixou direitinho.

- Filha, você vai ter que casar comigo.

A moça começou a chorar, por não admitir tamanha loucura.

- Como, pai, eu posso casar contigo? Eu sou a sua filha.

- Você vai ter que casar. Foi assim que a sua mãe determinou.

Ela era afilhada de Nossa Senhora e, então, pensou em pedir apoio a sua madrinha.

Nossa Senhora a aconselhou.

- Concorde com o seu pai. Não vai adiantar teimar com ele. Faça o que vou lhe dizer. Peça a seu pai que compre os tecidos para fazer seus vestidos de festa para o casamento. Um tecido deve ter imagens do céu, com estrelas, nuvens e astros; o outro deve ser semelhante ao mar com peixinhos, conchas e corais e o último terá paisagem do campo com tudo que há de belo no campo: plantas, frutos, flores e muito verde.

E a madrinha continuou as instruções:

- Quando as vestes ficarem prontas, você pede para ir buscá-las na costureira. No retorno a sua casa, você vai encontrar, próximo à igreja, uma burrinha. Você vai montá-la e obedecer ao que ela lhe mandar fazer.

Tudo foi feito, segundo as instruções dadas por Nossa Senhora.

Depois de montar a burrinha, a moça foi levada para muito distante do lugar em que morava com o seu pai. Então, ouviu a voz da burrinha:

- Agora você desce daí e me mata.

- Por que eu lhe mataria? Você me livrou de um grande mal e recompense tudo isso com a morte. Não, eu não vou fazer isso.

- Bem, se você não quer me matar, pelo menos desça daí e corte as minhas unhas.

- É, isso eu posso fazer.

No momento em que ela cortava as unhas do animal, ele dobrou os joelhos sobre a terra e morreu. Daí, ela ouviu uma voz:

- Tire o couro da burrinha e cubra-se com ele, para livrar-se de um triste destino. De hoje em diante, esta vai ser a sua veste.

Assim surgiu a menina Pele-de-burro.

Pele-de-burro precisava sobreviver. Foi aí que procurou um emprego para garantir o seu sustento.

Naquelas redondezas só conseguiu trabalho pesado: tinha que cuidar e limpar a pocilga, os estábulos, alimentar os animais, estocar o feno...

Mas Pele-de-burro era muito caprichosa. Cuidava de tudo com tanto esmero, que os donos da fazenda, em que se empregara, ficaram impressionados .

Desde que Pele-de-burro começou a trabalhar no lugar, tudo prosperou. Os animais estavam sempre limpos e bem alimentados .

Próximo daquela localidade, morava o filho dos fazendeiros. A mãe resolveu mandar Pele-de-burro trabalhar na casa do seu filho. Havia, contudo, uma recomendação : ela não devia abrir a porta de certo compartimento.

Após organizar todos os objetos da casa, Pele-de-burro, traída pela curiosidade, resolveu abrir aquela porta. Surpreendeu-se com o grande número de livros. A porta se fechou atrás dela, então a moça não teve alternativa a não ser limpar e arrumar todos aqueles livros.

Quando o dono da casa chegou, ficou encantado com a organização conseguida por Pele-de-burro.

Estava havendo um grande acontecimento na região e o moço estava se preparando para participar dos três dias festa. Pediu, então, a Pele-de-burro que preparasse uma roupa, para que ele pudesse se apresentar muito bem para a sociedade.

A serviçal passou o terno do seu patrão, com os mesmos cuidados que tinha com tudo o que fazia. Na hora dele preparar-se, pediu que a moça trouxesse a sua roupa. Pele-de-burro trouxe-lhe um par de meias. Ele ficou intrigado com a desobediência e brigou seriamente com ela.

Ele se vestiu e saiu para a festa.

Passados alguns instantes, Pele-de-burro ficou imaginando o quanto não seria agradável poder dançar e divertir-se um pouco. Afinal, a sua vida tinha sido, sempre, de tanto sacrifício.

Tirou a pele de burro que lhe cobria o belo corpo e retirou dos seus pertences o vestido que tinha as imagens do céu com todos os astros.

Encaminhou-se para o local em que as pessoas dançavam. Quando entrou no salão, todos olharam para aquela moça, ao mesmo tempo tão linda e tão elegante. O moço, de cuja casa ela cuidava, dirigiu-se a ela e pediu que fosse o seu par naquela noite.

Dançaram a mais não poder. Ele estava deslumbrado com tanta beleza e leveza . Depois de horas dançando, ela utilizou um artifício para se livrar do cavalheiro e voltar a casa. Disse estar com dor de dente e pediu que ele providenciasse uma medicação.

Assim, ela conseguiu voltar para casa. No dia seguinte, ouviu do seu patrão a história de uma desconhecida que lhe aparecera na festa e o encantara. Ele não sabia nada da moça, sequer o seu nome, a única informação de que dispunha é que ela morava na rua das meias.

Na segunda noite, repetiu-se o que acontecera na anterior, com uma diferença: quando o moço pediu a Pele-de-burro que lhe trouxesse o terno, ela trouxe um lenço. Embora intrigado, ele não deu muita atenção, afinal o seu interesse era tentar encontrar o seu par da noite passada.

Pele-de-burro voltou à festa. Dessa vez estava deslumbrante no seu vestido de mar com ondas, corais, algas e peixinhos. O artifício da segunda noite foi a de que estava com dor de cabeça. Antes de afastar-se para providenciar um remédio, o moço ficou sabendo, apenas, que ela morava na rua do lenço.

No terceiro dia, repetiu-se a história. Durante o dia, as lamúrias por ter perdido de vista a dama misteriosa e à noite, novos preparativos para a última festa. Pele-de-burro,

quando solicitada para trazer as vestes do patrão, traz-lhe as botas. Ele sequer prestou atenção à desobediência, estava ansioso para encontrar a sua dama e tentar descobrir mais sobre ela, naquela última oportunidade.

Dessa vez Pele-de-burro substituiu a sua pele por um belíssimo vestido de paisagens campestres.

A ansiedade do moço por descobrir quem era aquela arrebatadora criatura que lhe encantara por três noites e a preocupação dela em voltar para casa antes de ser descoberta transformaram a última noite em momentos de magia e sobressaltos. Num último instante ela conseguiu se desvencilhar dos braços amados com a desculpa de estar com sede.

Desiludido o moço dirigiu-se para casa com a única informação que lhe ficou na última noite: ela morava na rua das botas.

Abateu-se um profundo desânimo sobre aquele moço. Tudo o que antes lhe dera prazer, tudo o que lhe despertara interesse passou a ser ignorado pelo belo jovem, cujo único desejo era encontrar a dama misteriosa.

Já quase desfalecido, jazia em seu leito, quando observou Pele-de-burro varrendo o quarto. De vez em quando, ao movimentar-se, a moça deixava aparecer nesgas de um de seus belos vestidos.

Pedi, então, que ela retirasse a pele de burro para que ele pudesse descobrir quem era a moça que se escondia atrás daquela desprezível capa.

Depois de contar as suas desventuras, Pele-de-burro confessou, também, a sua paixão. E foram felizes...

Informante Leonica Correa Campelo

Pesquisador Silene Ferreira Brito

Histórias contadas em Abaetetuba

Bela e triste

Aquele senhor tinha o hábito de andar pelas paragens mais distantes . Ele gostava de estar em contato com a aragem amena e o cheiro agradável do mato .

A história conta que, certa vez, ele se distanciou dos lugares já conhecidos e deparou-se com um verdadeiro paraíso, tal a beleza local: um vasto gramado se distendia a perder de vista, árvores colossais e um multicolorido de flores silvestres encantavam a qualquer um . De repente, o seu olhar foi ao encontro de uma visão deslumbrante - um poço de água colorida. Dentre as tantas belezas, já contempladas, nas suas investidas pela mata, nada se assemelhava àquela descoberta.

Aos poucos, diante do seu olhar, foram desfilando as maravilhas daquele poço particular: peixes, de todos os tamanhos, formatos, espécies e coloridos, vegetação, crustáceos, moluscos, quelôneos...

Ele pensou por um instante e decidiu-se: iria buscar seus apetrechos de pesca. Havia tanta fartura ali...

À noite ele se dirigiu ao poço colorido. Durante horas ficou à espera, nem um peixinho sequer mordeu a sua isca. Já meio desiludido, resolveu deixar a pesca para um outro dia, quando se preparava para ir embora, passou uma espécie de arrepio por todo o seu corpo, ficou por alguns instantes paralisado...

Naquele estado de torpor, sentiu como se alguma coisa ou alguém o observasse. O seu olhar foi se deslocando para a direita e eis a visão inesperada: lá estava uma moça linda, sentada sobre uma pedra .

Cabelos longos, lisos e loiros caíam e cobriam, em parte, o seu corpo branco e nu...

Meio desconfiado, sem saber o que dizer nem fazer, o descobridor de maravilhas pensava em se retirar, quando ouviu aquela voz mansa e suave:

- Não volte ainda para a sua casa, ouça o que tenho a lhe dizer. Este lugar é encantado. Os peixes, os vegetais e todos os animais que vivem aqui não devem ser tocados... Eu e meu cavalo branco guardamos tudo isso para que ninguém destrua, mas preciso de sua ajuda. Apesar de viver neste paraíso sou muito triste e gostaria de que alguém me desencantasse. Tenho somente meu cavalo, os peixes e a paisagem como companheiros e não me sinto livre, por favor, liberte-me desse encanto.

Ainda muito assustado, o pescador perguntou:

- O que posso fazer por você, linda moça?

- Volte aqui amanhã, à meia-noite. Traga um porção de água benta. Quando se aproximar do poço, jogue um pouco da água na sua cabeça e o resto atire para trás. Só há uma exigência: não conte para ninguém o que viu, nem o que ouviu, nem o que vai fazer.

Dito isso, ela desapareceu.

Mais que perturbado com a inusitada experiência, o pescador se afastou daquele lugar.

No outro dia, sem poder se conter, chamou um amigo e relatou os fatos da noite anterior. Naquele exato momento sentiu uma terrível dor de cabeça e em poucos minutos morreu.

Aquele lugar permanece lá, até hoje, encantado e guardado por uma mulher bela e triste.

Adaptado da história contada por Odenilda R. dos Santos
Pesquisadora: Ruth Dias

Rosa

Os dois casais vinham do Carronife para a cidade, numa pequena embarcação. Era noite e, à grande distância, viram como que uma luz atravessando o rio. Ao aproximarem-se perceberam que era uma espécie de navio e lá parecia haver uma animada festa: ouviam-se gargalhadas, barulho de pratos, copos e talheres, conversas . Um grande burburinho indicava que todos estavam comemorando algum acontecimento.

Os esposos que vinham na pequena embarcação pediram as suas mulheres que procurassem não olhar para aquele navio. E sobretudo a que estava gestante. Essa que esperava um bebê de sete meses, recolheu-se a um pequeno camarote, para evitar a tentação de olhar o navio. A outra, meio teimosa, e porque não achava que algo justificasse deixar de olhar aquela animação, aproximou-se do balaústre e apreciou tudo aquilo. Então, o seu marido alertou-a para o fato de que ela estava tendo uma ilusão : não havia nada de navio e festa. Na verdade, toda aquela aparição era, apenas, a encantada ilha da Pacoca.

A moça teimosa, tampouco, sabia que estava grávida de um mês e o quanto a sua atitude teria influência na vida do seu filho.

Na verdade, nasceu uma filha e chamou-se Rosa.

Ela era uma menina muito especial.

Sempre recolhida, menina de poucas palavras, Rosa quase não tinha amigos. Toda a sua comunicação se fazia com a mãe.

Desde muito cedo pegou o hábito de ir ao mato e de lá trazer ervas aromáticas. Ficava horas fazendo infusões , ajustando odores, testando essências e disso resultavam deliciosos perfumes.

Ao dom de fazer perfumes somou-se o de produzir remédios caseiros e, dessa maneira, Rosa ia ajudando os que eram acometidos de algum mal menos complicado.

Apesar de ter uma vida distante das diversões da comunidade, às sextas-feiras, Rosa transmutava-se. Pegava uma xícara de cachaça e dirigia-se ao trapiche. Lá chegando, dançava, cantava e assobiava e depois atirava a cachaça ao rio. E foi sempre assim...

Um dia o seu avô adoeceu. Ficou muito fraquinho e resolveram chamar um pajé para curá-lo, porque ela não conseguiu ajudá-lo com as beberagens.

Depois de fazer todos os seus rituais para salvar o avô, o pajé dirigiu-se à mãe de Rosa e disse:

- Eu quero a menina que está no quarto.

Tratava-se de Rosa. Os pais se negaram a entregá-la. Então o pajé utilizando-se dos seus poderes, artifícios e instrumentos - penas e maracás -, “amarrou os guias” da moça.

A partir daquele dia, Rosa começou a definhar. Foi perdendo as forças e a vontade de viver. Não se interessou mais pelas ervas aromáticas, nem pelos perfumes e remédios que antes produzia.

Todos lamentaram que uma moça morresse aos dezoito anos, só porque tinha dons especiais e se revelasse mais poderosa que um pajé.

Histórias contadas em Marabá

Um encantado

Dizem que ele foi atirado ao rio, quando ainda era um tenro menininho. Nada se sabe de como, porque, nem quando aconteceu e nunca mais se falou mais qualquer coisa sobre o ocorrido.

O tempo foi passando e o caso parecia ter caído no esquecimento.

A vida rotineira do lugarejo era, de vez em quando, quebrada por uma festa. Em geral, rapazes e moças compareciam para divertir-se e namorar.

A partir de certo tempo, contudo, as festas começaram a ter outro interesse para as moças. É que agora se podia contar com a figura de um belo visitante. Ele se fazia presente em todas as festas. Era amável, gentil, bom dançarino e dançava com todas as damas, sem exceção. Os dias de festa passaram a ser esperados com ansiedade pelas meninas do local.

Os rapazes do lugar estavam meio preocupados com a concorrência e começaram a investigar o jovem galã.

Não havia qualquer informação mais concreta sobre ele: sem referência de morada, família, procedência... Até as moças ficaram curiosas sobre o moço e passaram a inquiri-lo, mas não obtiveram bons resultados.

Os moradores daquele lugarejo, de tempos em tempos, encontravam, na beira do rio, um couro de cobra. Aquele couro aparecia e desaparecia, sem explicação.

Com um pouco mais de atenção, verificaram que o aparecimento e desaparecimento do couro coincidia com os dias de festa da cidade. Então, ficaram atentos. Certa noite, seguiram o rapaz e descobriram que ele, após as festas, se encaminhava para a beira do rio, entrava no couro de cobra, transformava-se num terrível monstro e atirava-se nas águas.

Todos ficaram preocupados com as moças do lugar, afinal, elas estavam tão entusiasmadas com ele e poderiam vir a ser vítimas de algum mal.

Decidiu-se, então, que a moça que dançasse a última música com o rapaz, numa certa noite previamente combinada, tentaria prendê-lo no salão para dar tempo dos homens se prepararem para matar a cobra.

De acordo com que tinha sido acordado, a moça alongou a conversa para retê-lo e, aí, ela ficou sabendo que ele era aquela criança que fora lançada na água, quando ainda era tão pequena. Uma cobra o recolheu, amamentou e ele se tornou um encantado.

Comovida com a história do rapaz, a moça o ajudou a fugir, sabendo que nunca mais o veria, porque, segundo ele, cada vez que relatava os acontecimentos de sua vida, precisava mudar de lugar, para poder sobreviver. A não ser que se quebrasse o seu encanto, mas até agora ele não encontrara alguém com coragem suficiente para fazê-lo...

O belo rapaz, bom dançarino, gentil e galante continua aparecendo nas festas, para encanto das moças ribeirinhas... na Amazônia paraense.

Rainha do mar

Ela precisava buscar água para beber, encher as vasilhas e lavar a louça.

Com um pote sobre o ombro e a filhinha no colo, dirigiu-se às margens do rio Xingu.

Havia uma relva macia perto da ribanceira; com o costumeiro cuidado materno forrou a relva com uma toalha e deitou a filha, enquanto enchia o pote.

Precisou subir um pouco o lado esquerdo, para pegar água mais limpa, mas, em poucos minutos, já com o pote cheio, retornou ao local em que deixara a filha.

Um grito terrível se despreendeu da sua garganta:

_ Minha filha!!! Minha filha!!!

Por longo e longo tempo se ouviu um eco a repetir: “minha filha, minha filha” ...

Nunca mais se ouviu falar daquela criança. Nunca mais se viu um sorriso, nem alegria no rosto daquela mãe...

Um dia, a avó daquela triste mãe lhe disse:

_ Vamos tentar encontrar a tua filha. Compra uma vela branca e um prato e, sexta-feira, à meia-noite, vamos soltar a vela acesa. Ela nos levará a sua filha.

No dia combinado, aquela mãe esperançosa de encontrar a sua filhinha foi às margens do rio cumprir o ritual. Mal o prato deslizou por sobre a água... um grande redemoinho se fez e no centro do movimento das águas apareceu uma mulher branca, de cabelos negros, vestida de luz...

- O que você deseja, mulher?

- Eu só quero encontrar a minha filha. Ela desapareceu há treze anos e desde então a minha vida perdeu o sentido. Eu só quero a minha filha...

- Sinto muito, mulher, aquela filha não era sua. Ela sempre foi minha... Eu sou a rainha do mar e ela, hoje, é Diana, a princesa do mar. Um dia ela tomará o meu lugar, na defesa dessa natureza marítima...

Naquela noite, a mãe adormeceu cheia de amargura. Em meio aos sonhos e sobressaltos noturnos, apareceu uma linda jovem vestida de branco, cercada de conchas e pérolas e disse-lhe:

- Mãe, não se atormente. Não estou fisicamente ao seu lado, mas estarei sempre com você. Você sentirá. Quando a saudade apertar, encaminhe-se, ao por-do-sol, para a ribeira do rio e ver-me-á nas espumas da primeira onda...

Adaptada da história contada pelo informante Maria José da Silva
Pesquisador Jovina Cristina Soares