

SILÊNCIOS, CHEIROS, SONS E TOQUES RITMADOS PELO BATIMENTO SANGUÍNEO DOS RAPSODOS

STILLS, SMELLS, SOUNDS AND RHYTHM BY RINGS BEAT HITS RHAPSODY OF BLOOD

Hiran de Moura Possas (PUC-SP)¹

Resumo: Provocado por vozes teóricas que demonstram preocupações angustiadas para uma suposta extinção das narrativas ancestrais sufocadas pelo advento da palavra impressa ou do mundo contemporâneo, construo exercícios de escrita compreendendo que o poeta rapsodo ainda não ficou privado de uma faculdade que lhe parecia segura e inalienável: sua capacidade de intercambiar experiências. Pelo contrário, operando pelos meandros de um intenso interfluxo semiótico, pouco perceptível à sensibilidade dos estudos fundamentados em racionalidades indolentes, essas vozes desconstróem binarismos como aqueles separando o corpo do espírito, tecendo narrativas merecedoras de análises de maior complexidade. Na busca de argumentos que coloquem a prova as questões levantadas, há o desejo de analisar esses contágios e manipulações de séries corpo-semióticas e seus desdobramentos para o labor artístico desses artífices silenciosos. Pela necessidade de investigação para o objeto proposto, foram realizados os seguintes cuidados metodológicos: pesquisas bibliográficas pertinentes às temáticas à questão; exploração deste material teórico para a sistematização da complexidade dos objetos propostos para estudo; realização de entrevistas na busca do registro de narrativas para análise, e tratamento exaustivo às leituras realizadas refletido nesse exercício escrito-epistemológico.

Palavras-chave: Silêncio; gestos; oralidade; performance.

Abstract: Taunted by voices that demonstrate theoretical concerns distressed for a supposed extinction of the ancestral narratives stifled by the advent of the printed word or the contemporary world, writing exercises build understanding that the poet bard has not yet been deprived of a college that seemed safe and inalienable: its ability to exchange experiences. Rather, the intricacies of operating an intense interflow semiotic, barely noticeable to the sensitivity of Studies on rationales indolent, these voices deconstruct binaries as those separating the body of the spirit, weaving narratives worthy of more complex analyzes. In the search for arguments to prove that put the issues raised, there is the desire to examine these contagions and manipulations of series-semiotic body and its implications for the labor of artistic craftsmen silent. For an investigation to the object proposed, we performed the following methodological steps: literature searches relevant to the thematic issue; exploration of this theoretical material for the systematization of the complexity of the objects proposed for study; interviews in search of the record narratives for analysis and thorough treatment of the readings made reflected this writing exercise-epistemological.

Keywords: Silence; gestures; orality; performance.

¹ Doutorando em Comunicação e Semiótica PUC/SP – hiranpp@hotmail.com.

“Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra da arte”.

Merleau-Ponty

“[...] No início é o silêncio. A linguagem vem depois [...] quando o homem, em sua história, percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo [...]

Eni Puccinelli Orlandin

Dentre todos os ruídos da natureza, a voz humana sempre mereceu de minha parte uma atenção especial, principalmente a voz dos poetas rapsodos, artífices de um crisol cultural abrigando os inúmeros “Era uma vez” ainda ecoados, em plena modernidade, testemunhando a sobrevivência de um todo orgânico capaz de seduzir e de transportar plateias para outras dimensões, se expressando, não só por suas cordas vocais, como também por uma sinergia de recursos, que numerosas ciências tentam compreender, especialmente a linguística, a sociologia, a antropologia e a literatura.

Nessa perspectiva, recolho algumas peças de minha memória para citar o primeiro encontro com as redes de sentido da região das ilhas de Ananindeua². Circunavegando nas instâncias do imaginário e do simbólico, os imprevistos das marés durante a viagem de rapeta³ - único meio de transporte para a localidade - deixaram-me preocupado e, ao mesmo tempo, atraído pelo repertório das explicações expostas pelo condutor do barco. As fases da lua e os assoreamentos naturais ou os causados pelas mãos humanas estariam fazendo as margens comprimirem os rios e os igarapés, favorecendo o desaparecimento da biodiversidade dos mangues. Prescindindo a idealizada paisagem idílica com as minhas expectativas exóticas, destacavam-se paisagens humanas repletas de experiências para serem compartilhadas.

Uma delas, o discurso do silêncio, um dos traços característicos das performances dos contadores de “causos” e de assombrações das ilhas de Ananindeua, é nesse microcosmo da Amazônia paraense algo valoroso e que supera compreensões redutoras qualificando-o como “resto” ou “excrecência” da linguagem. Ele supera este sentido passivo, atravessa as palavras – existindo entre suas “frestas” – repleto de intencionalidades “[...] Quando o homem, em sua história, percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo [...]” (ORLANDI, 2007, p. 28).

² Cidade localizada na região metropolitana de Belém-Pará.

³ Denominação dada à pequena embarcação motorizada.

Nas performances em questão, interrupções marcadas pelo silêncio indicam uma tomada de fôlego para significar. Silenciosamente, os narradores checam as reações de seu “auditório”, reorientando estrategicamente as histórias.

Eu já fui mundiado pelo curupira. Eu passei mal, não queria comer... Eu ‘tava’ caçando, [o narrador interrompe a fala e faz silêncio] eu caçava muito e a carne sobrava e dava pra todo mundo [...] Meu sobrinho foi malinado pelo curupira. Fez saliência com ele. Atacou ele na casa dele. Ele ficou todo arranhado e as paredes também. Ele mundiou e depois morreu. Aí subi na árvore pra ver melhor a caça e deixei lá em baixo a espingarda e o terçado. Foi meu mal [o narrador deixa derramar lágrimas]. Ele veio, era baixinho, cabeludo e o corpo era cheio de bolhas, me olhou. Dava um grito horrível: Uhhhhhhhh. Era horrível! O cheiro, meu deus! As minhas carnes ‘tremia’. Ele teve pena de mim. Eu custei ‘pra’ ficar normal. Nunca mais eu cacei. Eu fui benzido. O pajé de Remanso disse: - Não encara mais ele. A reza me curou [...] Eu dou graças a Deus de ‘tá’ vivo. Ei? [o narrador faz silêncio]. Outra vez fez a gente se perder. A gente andava, andava e não achava o caminho de casa. Era o nosso fim. Aí, eu lembrei do meu avô e tive força para ter uma ideia. Se vocês quiserem eu conto?! Vocês querem? Peguei cio titica e enrolei bem. Aí eu joguei para traz sem olhar. Passou um tempo, ele se distraiu com o encanto do cio. Aí a gente conseguiu fugir. Se quiserem eu mostro como é. Querem? [faz silêncio] o cio titica não serve só pra encantar, ele é usado na nossa arte. O pessoal diz que é mentira, mas eu garanto: é verdade e aconteceu comigo [...] Fala pra todo pessoal que é verdade. Eu ‘tô’ vivo! (SILVA, 2008)

O silêncio no “causo” acima procura apagar outras palavras ou se manifesta em práticas de silenciamento de outros discursos. Dizer e silenciar caminham juntos. Há, sem dúvida, um recorte ou uma tentativa de interdição no dizer e no fazer. Quem tem segurança para relatar o fato e encarar as forças espirituais do mato são os antigos, a voz da experiência. Percebo a história dividida em dois momentos. No primeiro, o “causo” retrata a versão mais difundida e conhecida sobre o curupira: o narrador traduz o curupira como uma criatura que faz os visitantes da mata perderem o caminho, em uma experiência inconsciente marcada por um transe ou loucura, como aconteceu com o personagem narrador ao ser “mundiado”. No segundo momento, após ficar em silêncio, o que para Orlandi (2007) não pode ser confundido com passividade - o corpo vai mudando constantemente de expressão. O narrador rasura a imagem tradicionalmente difundida pelo imaginário amazônico ao curupira, uma criatura

semelhante ao Cíclope, transformando-o em estuprador. Agora, esse encantado é revestido de uma imagem mais humana e mais horrenda: seu corpo é repleto de bolhas; seu cheiro é insuportável e suas práticas sociais são tão violentas quanto às páginas de jornalismo policial. Além desta transformação imposta à criatura, há uma reelaboração da experiência sobrenatural de experimentar ser mundiado⁴. Esse transe passa a estar associado à vergonha, por parte da “vítima”, em compartilhar com comunidade o fato de ter sido vítima sexual de uma “assombração”.

Percebo o silêncio e sentido caminhando juntos. Concentrado e em repouso, o narrador reformula “sua” história – faz o tempo parar – dotando-a de maior “veracidade”; na segunda versão, há o acréscimo de uma vítima, o sobrinho do narrador; um lugar, a casa; e o testemunho do depoente. Constatei um propósito de silenciar qualquer manifestação de dúvida sobre a autenticidade do fato e o claro projeto de domesticar ou institucionalizar os sentidos.

Sua principal característica, uma “invisibilidade” discursiva, não anula o silêncio como enunciação, ao contrário, ele reside, passa, não durando entre as palavras: “[...] Ele escorrega entre a trama das falas [...]” (ORLANDI, 2007, p.32).

Em muitas situações, dentre as quais, nos momentos em que fui apresentado para alguns narradores, não houvera palavras, mas sim longos silêncios, mais tarde compreendidos como um momento de reavaliação de atos e de propósitos.

Historicamente, a Linguística debruçou-se sobre o silêncio concebendo-o como eclipse ou implícito, em uma tentativa de sedimentá-lo, impondo margens e limites chamados por Orlandi (2007) de língua em seu estado gasoso.

Problematizar o silêncio, nos estudos literários, é repensar o sentido da linguagem que não se faz sob a forma de uma linha reta, mensurável, calculável e segmentável: repensar o silêncio, a meu ver, é traçar um limite à redução de significância ao paradigma da linguagem verbal. Isso significa propor uma descentração do verbal.

Retornando ao narrador Otacilio Silva, um artífice do silêncio, outra questão pode ser categorizada pela expressão política do silenciamento. Usando como exemplo a ditadura brasileira, Orlandi (2007) nos diz: “[...] censura e resistência trabalham na mesma região dos

4 Mundiado é um termo da região amazônica significando: encantar, enfeitiçar, entorpecer

sentidos [...]”. Deste modo, a proibição promove o nascimento de outros sentidos – o do ouvinte - que desmistifica a ideia de que o projeto ideológico do narrador-actante seja o mais agudo: “[...] os sentidos ‘criam pernas’ (ou ‘asas’) e são surrupiados de um discurso para o outro [...]” (ORLANDI, 2007, p.117).

Assim sendo, nem todo “auditório” se convenceu da versão apresentada pelo narrador. O sentido é errático e migra de uma região para outra. O silenciamento não alcança sucesso absoluto. Alguns ouvintes, mesmo em silêncio, não acreditam na história apresentada. Certas reações, principalmente as gestuais, indicam contestações. Na proibição, estão os outros sentidos. Aquilo que bem ou mal não foi dito, mas significou.

“[...] Esse é o risco dos sentidos. Não há discurso estanque que os torne de todo ‘controláveis’ nem discurso que garanta uma correspondência estrita aos lugares (oposições) em que são produzidos. Uma vez postos em circulação, eles podem se deslocar por qualquer ponto dos processos discursivos [...]” (ORLANDI, 2007, p.117).

A polifonia da voz pelo silêncio também deságua na metacomunicação do “não dito” através das expressões faciais, corporais, gestuais e tímbricas. Em várias situações, o silêncio pareceu determinar outros sentidos dos narradores. Seu Antônio Farias (2008) diz que “nem todos sabem fazer silêncio”, talvez esteja justamente comunicando o controle da sinergia das ausências de suas palavras com seu corpo. Quando faz silêncio, seu coração pulsa, seu corpo sua, suas expressões mudam e no retorno da sua voz, o timbre se ajusta às necessidades do momento. As histórias contadas para “deixar o povo triste”, a voz precisa ser trêmula, o corpo deve ficar desfalecido, o olhar fica perdido, mas, ao ter a necessidade de “alegrar a povorada”, seu Farias (2008) faz sua voz ficar mais audível, seu corpo vibra e o “suor invade a camiseta”.

Dor e silêncio parecem irmãs nas ilhas de Ananindeua. O luto pela perda de um dos mais antigos moradores-narradores, seu Tarcísio, foi traduzido pela frase insistente “[...] hoje não falo. ‘Tou’ de luto e sem vontade de falar pelo ‘Tarcísio’ [...]” (FARIAS, 2009). O gesto, na época foi compreendido como subtração de palavras.

Os estudos sobre o silêncio na Literatura escrita são tímidos, quem sabe pela hercúlea tarefa de abraçar com a palavra, o impossível. A vocalidade é privilegiada nesse aspecto, porque um grito é uma forma de fazer com que o silêncio seja ouvido. As encantarias das ilhas de Ananindeua deixam de estar em silêncio, como veremos ainda nesse exercício de

escrita justamente quando dão a materialidade de sua existência com seu grito: “[...] A Matinta faz ziiiiiiiiiiiiiiiiiiiiipiuiiiiiiiiiiiiiiiii! [...]” (SILVA, 2008).

Simbolicamente, o silêncio se faz por atos ou experiências-limite, sendo “[...] prelúdio de abertura à revelação [...] grade cerimônia [...]” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p.834). O jovem, vítima sexual do curupira, silenciou sua vida se entregando à depressão. Sua atitude, nos ‘causos’, foi considerada uma saída nobre, silenciando comentários indecorosos sobre seu gesto sacrificial: “[...] Por todos, pagou um. Ele deu sua vida para nós [...]” (SILVA, 2008).

Palavras também transpiram silêncio. “[...] contar não é coisa pra qualquer um [...]” (FARIAS, 2008). Os intérpretes da região das ilhas de Ananindeua selecionam e silenciam certas passagens da história, impondo certos limites para o que pode ser dito para um estranho. As histórias que tanto aprendi a apreciar não foram contadas em encontros únicos. Muitos dos seus capítulos me foram negados e silenciados inicialmente. Astuciosamente, aquilo que a semiótica greimasiana chama de breagem, um convite periódico a desvendar quaisquer que sejam as passagens dos “causos”, fora sempre utilizado: “[...] outro dia eu te conto tudo, mas tem que voltar [...]” (FARIAS, 2008).

Estes capítulos ainda não findaram e essas vozes não se calam mesmo caladas. Os silêncios desafiam os estudos que ainda tentam territorializar principalmente a Literatura no terreno do escrito. As fronteiras do dito e do não dito ou entre o escrito e o oral são permeáveis de “[...] sentidos que não têm donos [...] cada um o quer para si [...]” (ORLANDI, 2007, p.134).

Os corpos não podem ser associados simplesmente à matéria orgânica, de modo que estão constantemente sendo reinventados a partir de seus diálogos com as transformações mundanas, nos revelando, através de suas marcas, um eu em particular e coletivo:

[...] um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno. Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos [...] enfim, um sem limite se possibilidades sempre reinventadas e a serem descobertas (GOELLNER, 2003, p.29)

No corpo dos contadores de “causos” e de assombrações das ilhas de Ananindeua reside metaforicamente a sede de uma escritura verbalizada também pelo gesto: lágrimas, suores, ornamentos, provocações tácteis, expressões de medo, reprovação, contentamento, acrobacias e “espasmos” involuntários são um lugar de expressão ou simplesmente carne se fazendo texto. Lá se inscrevem “textos” em que o verbo poético se faz pela carne ou a carne se faz de verbo:

Merleau Ponty (1994) traduz o que para mim é uma certeza nas narrativas orais: o corpo é uma obra de arte e sua linguagem uma poética, desenhando um estético fruto de musculaturas e sensações reagindo na interação dos intérpretes com os ouvintes.

Em conjunção com a voz, os gestos têm a capacidade de simbolizar: lágrimas parecem ser e provocar emoções; suores, tensões; apelo táctil, checagem e convite para a atenção do ouvinte: “[...] a língua do gesto é também a do sopro, ela provoca uma espécie de reserva pré-linguística [...]” (ZUMTHOR, 1993, p.241).

O contador de “causos” Antonio Farias, independente da narrativa que interpreta, lança mão de sua memória táctil-cinestésica mais acurada nos últimos anos do que sua memória visual⁵, para descrever detalhes sobre as encantarias da região, antes pouco mencionados. Suas experiências tácteis foram estendidas para o imaginário, evocando situações, como o “desprazer” de tocar o curupira. A estatura do encantado é pequena; seu corpo é repleto de bolhas, algumas “espocadas”; parece ter um só olho, mas “muito grande”; o corpo também é coberto de pelos grossos, “igual macaco”.

Essa descrição proveniente das experiências tácteis do narrador se assemelha às descrições do Ciclope, criatura da tradição grega, de aparência física semelhante à descrita para o encantado da Amazônia, um lado negro e tirano para a criação ou simplesmente estado assaz ou primitivo da própria humanidade.

Quando retratada pela memória táctil, a encantaria do boto, segundo seus narradores, indica uma maneira “infalível” de reconhecer o “bicho” “disfarçado” de gente. O simples aperto de mão ou tocar nas costas do “bicho” apontam para uma pele muito lisa, quase escorregadia, e uma coluna muito “torta”, porque “[...] é de tanto o bicho vergar o corpo ‘pra’ nadar [...]” (FARIAS, 2008).

⁵ Na passagem de 2008 para 2009 o narrador foi acometido de um glaucoma, segundo ele, incurável.

Uma particularidade sobre a aparência física do narrador Antonio Farias, além de sua cegueira, é a companhia de seu inseparável “cajado”. Na verdade, é um simples “cabo de vassoura” usado para facilitar sua locomoção. Uma paisagem signo, interessante por significar, para familiares e moradores do lugar, um símbolo de liderança ou de um guia, pastor do seu “rebanho”. Não é à toa que seu cabo de vassoura, que se faz cajado, ter apontado e ainda aponte, sem ainda ter “errado”, para a indicação dos líderes comunitários da comunidade do Igarapé Grande. O tato também está presente na ação de narrar. Otacílio Silva, morador da comunidade de João Pilatos, checa a atenção do seu ouvinte tocando-o periodicamente. Os toques violentos, apertados apontam para necessidade de uma atenção maior para suas palavras. O aperto gentil e delicado é uma afirmação de contentamento com a atenção que lhe é dirigida.

Em algumas narrativas sobre a encantaria dos “Iaras”, os gestos não parecem mera dublagem mímica da voz, mas sim um texto paralelo e complementar, para aquilo que a voz não dá conta de narrar. O corpo fala para desenhar o tamanho do “bicho”, a proporção de seus dentes incomuns; os olhos grandes que não piscam; e para um corpo parecido com curvas femininas, mas, ao mesmo tempo, musculoso e repleto de cicatrizes graças às redes de pesca.

A teatralização do cotidiano ou o jogo do corpo operado por esses narradores retrata topograficamente uma reconstrução cultural, em que se inscrevem experiências ancestrais e contemporâneas, superfície repleta de marcas que denunciam quem são, como se identificam e como se posicionam diante da vida.

Os estudos literários parecem não avançar sobre a questão, principalmente quanto à questão do corpo, um discurso sem palavras.

[...] é ele [o corpo] que sinto reagir. Ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos [...]: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena (ZUMTHOR, 2000, p.28).

Pitiús, café torrado, mata molhada, enxofre, madeira molhada, fumaça e fumo são alguns ingredientes que fazem parte das memórias olfativas dos contadores de “causos” e de

assombrações das ilhas de Ananindeua. Considerando o sentido pioneiro e também talvez o mais ignorado pela ciência, esse mundo enigmático, complexo e, para alguns, irracional, perpassa para o mundo estético, desafiando seus artífices a traduzir, pela palavra, as paisagens olfativas.

Certos odores caracterizam o contato dos narradores com as encantarias, como a do narrador Otacílio Silva com o curupira, uma experiência olfativa repulsiva, pelo fato da criatura apresentar um odor proporcional a sua perversidade. Algo semelhante, segundo suas palavras, ao odor desferido pelo enxofre, simbolicamente relacionado à presença de Lúcifer. Esta associação só reforça o intento do narrador em intensificar a perversidade do curupira ao compará-lo ao demônio. O cheiro da criatura ainda se faz presente na memória do seu narrador. O odor desagradável evoca lembranças de um encontro não restrito com curupira, mas sim com a própria morte: “[...] Era horrível! O cheiro, meu Deus! As minhas carnes ‘tremia’ (SILVA, 2008).

As paisagens olfativas despertam emoções, como o medo da morte, e comportamentos conscientes ou inconscientes até então ignorados pelos narradores. Não é qualquer um que sente, pelo cheiro, o curupira, pois é preciso experiência, e principalmente coragem até então ocultada pela imediatez do medo: “[...] Foi preciso ter medo pra “mim” “ganhá” coragem (SILVA, 2008).

Alguns cheiros estimulam outros sentidos, dentre os quais, o de mato molhado com o café torrado, convite para o regresso a casa para a refeição e ao “cochilo” depois do almoço ou até mesmo regresso ao passado, desenterrando principalmente as memórias da infância. O óleo queimado anuncia a chegada das rapetas e dos pais regressando depois do trabalho.

A subjetividade dos odores estimula a criatividade das narrativas, trazendo, para os palcos literários, textos nasais tecidos pelo “último sentido, o menos “nobre”, o menos “necessário”, o mais imperceptível e o menos pesquisado.

A dificuldade de capturá-lo ou percebê-lo, nas produções literárias escritas ou até mesmo orais, se justifica pela inexistência de semânticas para o cheiro e domínio lexicais para traduzi-lo, sendo as comparações e as metáforas os recursos mais utilizados para sua expressão: “[...] o “chero” da matinta é igual de tabaco misturado com catanga do “suvaco”

[...]” (SILVA, 2008). Essas paisagens odores evocam e caracterizam personagens. Pitiús anunciam a presença dos Iaras; fumaça evoca a Matinta ; enxofre caracteriza o curupira.

Nos múltiplos diálogos mantidos com esses poetas rapsodos, a ausência de um odor característico é a indicação da inexistência de um determinado encantado: “[...] aqui não tem saci. Isso é coisa da televisão. Não tem “chero” disso aqui [...]” (SILVA, 2008). Ter cheiro na região das ilhas de Ananindeua é ter existência.

Cheiro e cultura são parceiros indissociáveis, principalmente no trabalho dos pescadores. Odores ligados à matéria em decomposição podem ser um indicativo de que poderia ser melhor não se lançar às supostas mórbidas tormentas anunciadas. “[...] Não ia ‘pra’ pesca porque minha mãe falava que tava um cheiro de podre [...]” (SILVA, 2008).

Em sintonia com as considerações da pesquisadora Maria Eunice Moreira (2009) é preciso revisar a definição de poesia diante dessas experiências olfativas descritas, pois: “[...] Poesia é, como aí designa Paul Zumthor (e hoje já nos parece tão claro) [...] um conjunto de textos ditos poéticos como atividades que os produziu: o corpo, o gestos, os meios [...]” (ZUMTHOR, 1993, p.293). As paisagens olfativas demonstradas pelos narradores em questão são expressões criadoras que convidam e testemunham a compatibilidade dos cheiros com a literatura, talvez evocando dos narradores e de seus “leitores” emoções camufladas e o lado mais instintivo da humanidade.

Aprendi a falar da região das ilhas de Ananindeua escutando um repertório de sons especialmente o universo sonoro dos contadores de “causos” e de assombrações.

Não poderia desprezar a presença insistente das onomatopeias no discurso performativos dos narradores desse microcosmo cultural, ainda que os estudos linguísticos e literários contemporâneos ofereçam pouca atenção sobre um fenômeno tão presente na linguagem cotidiana, e ao fato de serem paisagens sonoras carregadas de conotações sociais, às vezes irreproduzíveis, em um exercício de escrita, como nas transcrições das narrativas orais em questão.

Estes ruídos monossilábicos se reduplicam nas narrativas, assemelhados aos sons provocados pelos efeitos sonoplásticos percebidos no cinema e nas histórias em quadrinhos. Há, através dessas paisagens sonoras, uma ambientação de trama do discurso, que nas palavras de Matoso Câmara (1977) não podem ser compreendidas como imitação fiel e direta

dos ruídos, mas sim uma interpretação aproximada por meio dos recursos oferecidos pela língua.

A presença do ser imaginário - o curupira - sob a ótica de seus narradores se concretiza com “o seu pronunciamento”: “Uhhhhhhhh [...]” (SILVA, 2008). Sendo mais um artifício do narrador para propiciar uma ilusão de realidade, procurando suprir seu vocabulário simples, a partir da recriação de um som ou ruído, substituindo a descrição exausta de uma cena ou sobre os detalhes da aparência das encantarias.

O imaginário se reveste de “racionalidade” quando é dada voz ao curupira. A criatura e sua narrativa ganham ares de “verdade” ou vivem agora na interseção do real com o imaginário. Vislumbra-se pela imaginação, algo realmente presente no jogo social dos moradores: a existência de um estuprador. Percebi também, no uso das onomatopeias, empréstimos linguísticos característicos de sujeitos de territorialidade permeáveis. O *pei pei* que o narrador Antonio Farias utiliza no seu relato, é uma pequena amostra de eventos sonoros típicos da televisão: “[...] minha espingarda costuma fazer pei pei pei, mas se calou quando viu o curupira [...]”. (FARIAS, 2008).

Estados de espírito e situações emocionais se materializam nas onomatopeias, criações governadas pelo fantástico, demonstrando um direito de antecedência do imaginário sobre quaisquer “verdades laboratoriais”⁶

Esses “barros” dos artífices das poéticas oralizadas nas ilhas de Ananindeua, matéria bruta de uma manifestação criadora, desafiando o entendimento e a promoção de estudos de complexidade.

BIBLIOGRAFIA

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 2009.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FARIAS, Antonio. Ananindeua: 12 de abril de 2008. Entrevista concedida a Hiran de Moura Possas.

⁶ Expressão usada por Bachelard ao se referir ao pensamento ocidental.

FARIAS, Antonio. Ananindeua: 22 de junho de 2009. Entrevista concedida a Hiran de Moura Possas.

GOELLNER, Silvana. *A produção cultural do corpo*. In: LOURO, Guacira Lopes et al. *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

CÂMARA JR. J. M. *Dicionário de linguística e gramática*. Petrópolis, Vozes, 1977.

MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MOREIRA, Maria Eunice; SILVA, Daniela; MANDAGARÁ, Pedro. *O cânone em questão*. Porto Alegre v. 2 , n. 1 , p. 114 - 116, julho 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/viewFile/6459/4695>>. Acesso em: 29. dez. 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: editora da UNICAMP, 2007.

SILVA, Otacílio. Ananindeua: 12 de abril de 2008. Entrevista concedida a Hiran de Moura Possas.

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

_____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Hucitec/Educ, 2000.

[Recebido: 21.nov.11 - Aceito: 15.mar.12]