

A intergenericidade poética em contos da tradição oral

Poetic intergenericity in tales of the oral tradition

Nádia Barros Araújo*¹

Resumo: Neste estudo buscou-se apresentar uma análise literária de contos da tradição oral, provenientes do acervo literário dos contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá, Chapada Diamantina, Bahia. Para tanto, parte-se das reflexões epistemológicas de Aristóteles (1992), Rosenfeld (1994) e Staiger (1977), sobre o entrelaçamento e diálogo entre os gêneros épico/narrativo, lírico e dramático - a intergenericidade poética. Evidenciou-se por meio das análises de quatro contos da tradição oral, a presença do enlaçamento, da interpenetração entre os gêneros líricos, épico/narrativo e dramático, assinalando assim para o fato dos gêneros literários aparecerem misturados, mesclados. Bem como, percebeu-se que por meio desse imbricado diálogo entre os gêneros são revelados traços da cultura, da história, dos contextos geográficos, sociais e políticos tanto dos sujeitos enunciativos (contadores tradicionais) quanto da sua coletividade.

Palavras-chave: intergenericidade poética; contos da tradição oral; contadores tradicionais.

Abstract: In this study sought to present a theoretical literary analysis based on the epistemological reflections of Aristotle (1992), Rosenfeld (1994) and Staiger (1977), on the intertwining and dialogue between the epic/narrative, lyrical and dramatic genres - the poetic intergenericity, present in tales of oral tradition, from the literary collection of traditional storytellers from the city of Tapiramutá, Chapada Diamantina, Bahia. In the analyzes carried out, the presence of the interpenetration between the lyrical, epic/narrative and dramatic genres was evidenced, thus pointing to the fact that the genres literary works appear mixed. As well, it was noticed that through this intertwined dialogue between the genres, traits of

¹ Mestre em Educação e Diversidade pela Universidade do Estado da Bahia – UNEB (2016), Doutoranda em Ciências da Linguagem pela Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP (2021-2024), e-mail: nadiabarros.gestar@gmail.com, orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2102-2455>, Professora da Rede Estadual do Estado da Bahia.



Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL –ISSN 1980-4504
DOI: 10.5433/boitata.2022v17.e47405

culture, history, geographic, social and political contexts are revealed, both of the enunciative subjects (traditional accountants) and of their collectivity.

Keywords: poetic intergenericity; tales of oral tradition; traditional accountants.

Boitató, Londrina, 2022
Recebido em: 24/01/2023
Aceito em: 09/06/2023



BOITATÁ, Londrina
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

A intergenericidade poética em contos da tradição oral

Nádia Barros Araújo

Introdução

De entrada, cumpre esclarecer que é notório o crescente interesse pelos estudos sobre as relações intergenéricas nos textos literários – a intergenericidade poética, porém, nota-se, a partir de uma revisão sistemática para conhecimento do estado da arte sobre a temática, que a maioria dos estudos propostos até então se centram em evidenciar tais inter-relações e imbricamentos entre os gêneros poéticos nos textos provenientes da literatura canônica.

Desta forma, divisa-se nessa investigação uma oportunidade excepcional para encetar uma análise talvez incomum sob o prisma da intergenericidade poética na atualidade, posto que são estudos propostos a analisar obras provenientes da tradição oral, a também chamada literatura oral. Buscar-se-á então analisar a intergenericidade poética em obras não canônicas que se encontram registradas na memória dos contadores tradicionais, materializadas nas vozes muitas vezes emudecidas e relegadas ao esquecimento desses poetas tradicionais.

Sob a invisibilidade e não-lugar da literatura oral, Cascudo (2006, p. 25) na obra *Literatura Oral no Brasil*, sinaliza que:

[...] A literatura oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimenta fontes perpétuas da imaginação, colaboração da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato.

Coadunando com os pensamentos de Cascudo, compreende-se que a literatura da tradição oral como fonte de grandeza artística e literária, banhadas por elementos poéticos e culturais do cotidiano, materializados por meio de uma diversidade de gêneros textuais/discursivos, através da voz, da performatividade e da memória dos contadores tradicionais. Este acervo configura-se na poética cotidiana contada e recontada sem o auxílio de registros escritos, carregada em seu bojo de encantamento, mistério e imaginação.



Cabe divisar ainda que diante da amplitude de gêneros provenientes da literatura oral: fábulas, mitos, lendas, repentes, cordéis, adivinhações, provérbios, dentre outros, o escopo das análises aqui propostas far-se-ão a partir dos contos. Tal escolha se deve em razão desse gênero se fazer fortemente presente no repertório dos contadores tradicionais. Conforme se evidenciou durante investigação realizada nos anos de 2014 a 2016, no Mestrado Profissional em Educação e Diversidade – MPED, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB (Araújo, 2016).

Na pesquisa em questão, foi possível coletar um denso *corpus* de oitenta e nove narrativas, dentre elas, cinquenta e duas compostas por discursos onde o fantástico e o maravilhoso ganhavam o palco, sendo constituídas por uma diversidade de gêneros poéticos: Contos, fábulas, mitos, cantigas anedotas, histórias de vida. Sendo que, a maior recorrência foram os contos, no total de dezesseis enredos.

Segundo Busatto (2003, p. 28) na obra *Contar e encantar: pequenos segredos da narrativa*, o conto da tradição oral é:

[...] é uma das mais genuínas expressões culturais da humanidade, sem que com isso possamos lhe atribuir paternidade. Saber da sua provável origem mostra-se apenas como curiosidade, porque o conto se molda ao contexto onde ele é narrado e, como um camaleão, vai se adaptando às cores e aos tons de cada povo, de cada corpo as suas emoções. Ele mudou de nome e de roupa, mas a sua essência continua inalterada. O conto da tradição oral é um retrato da magia e do encantamento, uma fantástica criação da mente humana.

Seguindo essa perspectiva, além das características apontadas por Busatto, nos contos coletados em pesquisa percebe-se a prevalência de inspirações religiosas com personagens voltados para santos da igreja católica, seguidas pela forte figuração de reis, rainhas e princesas. Estes últimos se estruturam em duas fases: na primeira aparecem os conflitos e, na segunda, apresenta-se o clímax e o desfecho da história com a resolução dos conflitos.

Sendo assim, devido todas as razões até aqui expostas, nesse estudo optou-se por analisar como a intergenericidade poética se apresenta em textos da tradição oral, narradas por contadores tradicionais da cidade de Tapiramutá, interior da Bahia. Para tanto, parte-se do entendimento da intergenericidade poética, não como um mero elemento composicional do texto literário, mas na perspectiva de Staiger (1969), no livro *Conceitos Fundamentais da*



Poética, no qual compreende que as particularidades dos textos literários permitem que se olhe para eles não como portadores de um único gênero, isolados, puros, mas como textos abertos, com possibilidades de diálogo, imbricamento entre os gêneros. Por fim, salienta-se que o foco da análise é o modo como o entrelaçamento e diálogo entre os gêneros épico/narrativo, lírico e dramático - a intergenericidade poética se faz presente nos contos da tradição oral.

Fundamentação

Para adentrar na genealogia da teoria dos gêneros literários precisa-se fazer uma viagem à Grécia antiga, mais precisamente imergir na obra “*Poética*” de Aristóteles (1992), a precursora em delinear esses estudos. Nessa obra a poética é entendida como literatura, vista como uma possibilidade de interpretação da realidade, surgindo, assim, a ideia de verossimilhança.

Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar:

[...] Assim como alguns fazem imitações em modelo de cores e atitudes – uns com arte, outros levados pela rotina, outros com a voz – assim também nas artes [...] a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto (Aristóteles, 1992, p. 21-22).

De início, o filósofo sistematiza os gêneros literários produzidos em sua época com três classificações: líricos (a palavra cantada), épicos (a palavra narrada), dramáticos (a palavra representada), subdividindo este último em tragédia e comédia. Para Aristóteles “Os gêneros poéticos se dividiram em diferentes espécies, consoante o caráter moral de cada sujeito imitador” (Aristóteles, 1992, p. 25).

A ênfase que o pensador dá à tragédia é devido ao fato de compreender este gênero como uma eminente imitação de vida, “na tragédia e pela tragédia é que o herói se reveste daquela ‘subdivindade’ ou ‘superhumanidade’ que se determina como o ser trágico” (Aristóteles, 1992, p. 43). Aristóteles concebe que a tragédia tem em seu cerne uma lição



universal, pois o homem está diante de dificuldades insanáveis, gerando sobre os espectadores terror e piedade, ou seja, “[...] a Tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [...] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade” (Aristóteles, 1992, p. 41).

Esta teoria dos gêneros segundo os estudiosos da teoria literária vigorou até o século XVIII, ou seja, só a partir das ideias românticas que carregava o ideal de liberdade criativa que se tem uma mudança significativa na teoria dos gêneros literários. Desde então, vê-se entrar em cena outras formas de pensar e produzir as obras literárias, para além dos elaborados pela antiguidade clássica.

Só com o advento do Romantismo abriram-se caminhos para novos paradigmas, para uma teoria “moderna” que abarca possibilidades dos gêneros se misturarem e se comunicarem entre si, dando origem a noção de gêneros “impuros” e, diante deste cenário múltiplo nascem diferentes gêneros, tais como a tragicomédia.

Conforme apontam René Wellek e Austin Warren (2003, p. 320), no livro Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários:

[...] A moderna teoria dos gêneros é claramente descritiva, não limita o número de tipos possíveis e não prescreve regras aos autores. Supõe que os tipos podem ser “misturados” e produzir um novo tipo (como a tragicomédia). Percebe que os gêneros podem ser construídos com base na abrangência ou “riqueza” assim como na “pureza” (gêneros por acréscimo assim como por redução).

Sob essa nova forma de pensar a teoria dos gêneros literários, autores como Rosenfeld (1994) e Staiger (1977), retomam aos estudos aristotélicos dos gêneros literários: épico, lírico e dramático, acrescentando significativas contribuições a esta teoria, oportunizando um olhar aberto a soma de possibilidades, aproximações e atravessamentos entre os gêneros, sendo, pois, uma abertura para se discutir o fio que entremeia a intergenericidade poética.

Staiger (1977) considera que não há como buscar pela essência, unicidade e pureza dos gêneros literários, diante da extensa produção literária que se tem atualmente, sendo assim, não há como conceber os gêneros como produções inteiramente puras.



De há muito Poética não mais significa ensinamentos práticos para habilitar leigos a escrever corretamente poesia, obras épicas e dramas. Mas um ranço da conceituação mais antiga impregna ainda ensaios de hoje, quando estes parecem ver realizada em modelos de poemas, obras épicas ou dramas, a essência do lírico, épico e dramático. Essa maneira de enfocar o problema se apresenta como herança da antiguidade. Naqueles tempos, cada gênero literário era representado por um pequeno número de obras. Era lírica toda poesia que se assemelhasse em composição, extensão e principalmente na métrica às criações dos autores líricos considerados clássicos, Alcmán, Estesíodoro, Alceu, Safo, Ibico, Anacreonte, Simônides, Baquilides e Píndaro. Os romanos podiam, assim, classificar Horácio como lírico, mas não Catulo, já que este escolheu outros pés métricos. Mas da antiguidade até hoje, os modelos multiplicaram-se indefinidamente. A Poética encontrará, portanto, dificuldades quase insuperáveis, e, caso solucionadas, de muito pouco proveito, se continuar procurando classificar todos os exemplos isolados (Staiger, 1977, p. 4).

Para Rosenfeld (1994, p. 16) “a pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”, porém, deixa claro que a classificação dos gêneros tem razões profundas que se devem, sobretudo, ao fato deles revelarem a multiplicidade/pluralidade, que nos é inerente enquanto seres humanos, produtores de manifestações artístico-literárias que revelam nossa imaginação, o modo de representar e perceber o mundo.

No livro *O Teatro Épico*, Anatol Rosenfeld (1994) apresenta a reflexão de que a classificação dos gêneros parte de duas acepções para a concretização das classificações: a primeira, chamada de acepção substantiva, refere-se à classificação mais simples, associada à estrutura dos gêneros; e a segunda, chamada de adjetiva, é associada aos traços estilísticos dos gêneros, cuja classificação demanda maior cuidado, devido à aproximação entre os traços estilísticos dos gêneros que uma obra pode apresentar em maior ou menor grau.

Para a acepção substantiva, a qual diz ser uma classificação mais simples, se estabelecem características básicas:

[...] o gênero lírico coincide com o substantivo ‘A Lírica’, o épico com o substantivo ‘A Épica’ e o dramático com o substantivo ‘A Dramática’[...] Notamos que se trata de um poema lírico (Lírica) quando uma voz central sente um estado de alma e o traduz por meio de um discurso mais ou menos rítmico. [...] Se nos é contada uma estória (em verso ou prosa), sabemos que se trata de épica, do gênero narrativo. [...] E se o texto se constituir principalmente de diálogos e se destinar a ser levado à cena por pessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco, saberemos que estamos diante de uma obra dramática (Rosenfeld, 1994, p. 17-18).



A acepção adjetiva de Rosenfeld aproxima-se com a teoria de Emil Staiger (1977) que além da adjetivação propõe a dimensão ontológica dos gêneros, é, pois, o literário e o filosófico em diálogo, exposto principalmente por meio das marcas de subjetividade, dos sentidos individuais do ser e da vida, como pode-se observar: “O poeta lírico recorda, o épico torna presente [...], o dramático traz tudo para diante dos olhos” (Staiger, 1977, p. 28).

Para Staiger, bem como para Rosenfeld compreendem a adjetivação dos gêneros literários como a presença de elementos ou as possíveis nuances combinatórias desses entre os gêneros, visto que uma narrativa pode ser atravessada pelo colorido de dramaticidade, assim como tragédia pode ter pontos de liricidade, bem como uma poesia pode ser entrecortada com tons narrativos, ou seja, apesar de uma obra ter a predominância de determinado gênero é possível perceber a presença de traços, elementos que pertencem a outros gêneros na mesma.

Apontam ainda que o uso da adjetivação: “liricidade, dramaticidade, narratividade”, devido à amplitude de significados que carrega, extrapola ao campo meramente literário, indo para outros campos, inclusive para a vida cotidiana, em expressões como “foi uma partida dramática”, “Um momento extremamente lírico”, “naquela noite épica”.

Usamos, por exemplo, a expressão "drama lírico". "Drama" significa aqui uma composição para o palco e "lírico" refere-se ao tom, que se mostra mais importante na determinação da essência que a "exterioridade da forma dramática". Qual é, aqui, o critério para determinação do gênero? Quando chamo um drama de lírico, ou um romance de dramático — como Schiller considera o "Hermano e Dorotéia" — é porque sei o que quer dizer lírico e dramático. Não passo, a saber, isso, ao me recordar de todas as poesias líricas e de todos os dramas que existem. Essa profusão enorme de obras viria apenas confundir-me. Antes tenho em mim uma ideia do que seja lírico, épico e dramático. Ideia esta que me ocorreu a partir de algum exemplo (Staiger, 1969, p. 4).

Partindo desse entendimento da teoria dos gêneros literários sob o viés da aproximação, da interpenetração e do entrelaçamento entre o épico, lírico e dramático que dão integridade ao conceito de “intergenericidade poética”, passar-se-á a analisar quatro contos da tradição oral, dos contadores tradicionais de Tapiramutá/Bahia, buscando evidenciar a presença da intergenericidade poética na composição estilística desses enredos, observando o diálogo entre os diferentes gêneros literários: épico, lírico e dramático.



Análise

Antes de iniciar a análise, cabe pontuar que como se selecionaram 04 (quatro) contos², o *corpus* é relativamente denso, sendo assim, não se tem a pretensão de se realizar uma análise pormenorizada de toda a extensão das narrativas, optou-se por focar em como a intergenericidade poética emerge nessas narrativas, e também, em evidenciar quais os gêneros que predominam nos enredos.

Outrossim, ao compreender-se que os textos narrativos favorecem a materialização e a ilustração vivaz da busca por representar a realidade, ou melhor, os mundos possíveis, reconhece-se que a construção de significados e sentidos, a interpretação estilística de uma obra é deveras complexa, múltipla, jamais fechada, acabada. Sendo assim, tem-se o discernimento de que as análises aqui apresentadas serão apenas uma, dentre tantas outras possíveis, a depender dos enfoques que podem vir a ser investigados.

De início, notam-se alguns traços comuns nos contos selecionados, dentre eles o fato dos acontecimentos narrados se enraizarem em um tempo que não está situado cronologicamente, mas em um tempo mítico, marcado, sobretudo, pelas desigualdades sociais, pela busca da ascensão social, vista, por sua vez, como uma realidade distante e até mesmo intransponível. Observa-se, também, que a voz do narrador (autor-criador) busca construir esses enredos por meio do desenho de diferentes espaços e lugares, sob sua voz descortinam-se espaços ficcionais ora simples e rurais, ora palacianos e glamorosos, os quais buscam refratar, intencionalmente, de forma verossímil, o contexto social profundamente desigual e injusto do país.

Os contos se constroem a partir do diálogo discursivo com a mistura de vozes: do narrador (autor-criador), das personagens e do contador tradicional, que, por sua vez, se entrelaçam a outras vozes sociais, vozes dos outros, vozes alheias. Nesse jogo, encontra-se no mesmo plano narrativo, uma pluralidade de vozes que estão presentes nos enunciados dos locutores, permeadas por crenças, axiologias e valores.

Percebe-se, dessa maneira, que os enredos são construídos no entrecruzamento dos discursos indireto (na voz do narrador, autor-criador), do discurso direto (na voz das

² Conto de tradição oral retirados da Dissertação de Araújo (2016).



personagens) e do discurso indireto livre (nas vozes do narrador/autor-criador e do contador tradicional). Nota-se, portanto, que, no discurso indireto livre, recorrentemente, encontram-se digressões emolduradas sob a voz do contador tradicional especialmente por meio dos seus comentários, enquanto que, sob a voz do narrador (autor-criador), apresentam-se as reflexões das ações das personagens, nessas construções podem ser claramente identificadas como vozes coletivas moralizantes e julgadoras. De toda forma, são vozes e enunciações que recebem acentuações valorativas, trazem marcas das subjetividades, pontos de vista e intenções do enunciador, marcas visíveis da interação com o discurso do outro.

A primeira narrativa *A princesa dos sete sapatos* conta a história de uma princesa que misteriosamente gastava sete sapatos em uma noite, o que causava grande curiosidade aos seus, especialmente ao pai, o rei, figura que denota o símbolo de poder máximo, o qual intrigado decreta que aquele que descobrir o mistério casará com a sua filha e se tornará príncipe, porém, caso o pretendente não desvendasse o mistério seria morto na forca.

A segunda narrativa, *João borralheiro*, conta a história de João, jovem rapaz que morava com a sua mãe uma humilde senhora que fazia tudo para não deixar nada faltar, porém João era muito preguiçoso, passava dias e noites “quentano o burrinho”, por isso ganhou o apelido de João Borrallheiro. O fantástico entra na narrativa quando João decide plantar uma roça de feijão, do tamanho da aba do seu chapéu, e quando o feijão começa a crescer um preá (um roedor, comum nesta região da Bahia) aparece e come boa parte da plantação, João consegue capturar o pequeno animal no laço, quando recebe uma proposta deste ser que era encantado.

A história três é a narrativa de *Dos anjos*, um afilhado de Nossa Senhora que ganha de presente um potro adivinhão, uma figura simbólica de proteção, com poderes sobrenaturais que ajudava Dos Anjos em suas peripécias e aventuras, era uma espécie de conselheiro fiel, além da figura fantástica do potro, aparece na história uma pena de ouro encontrada por Dos Anjos que pertence ao rei, o qual se achava desesperado, pois sua única filha havia sido raptada por uma enorme serpente e era mantida enclausurada num reino encantado, cabendo a Dos Anjos o desafio de resgatá-la de lá e devolvê-la ao rei.

A última narrativa *O homem do bom negócio* cujo enredo se constrói a partir de um homem recém casado, porém muito preguiçoso, sem emprego fixo, sendo assim a família da



esposa era quem os sustentavam, até que um dia resolvem dar para ele um cavalo e uma carga de farinha para que pudesse sair negociando e ter condições de gerar o sustento da família. Porém o rapaz não tinha tino para o comércio, sempre saía perdendo em cada troca ou transação que fazia, até que um dia acontece uma situação curiosa e improvável que muda decisivamente a sua vida e da sua família.

Como se observa, as quatro narrativas em análise trazem a predominância do gênero épico/narrativo, por meio da narratividade e os contadores usam a voz narrativa em 3ª pessoa, predominantemente o tempo no passado que nos levam a visualizar espaços, tempos, personagens, como se estivesse diante de uma tela de cinema³. Percebe-se ainda a presença constante de digressões e justaposições, apontando que “[...] o verdadeiro princípio da composição épica é a simples adição. Em pequena ou em grande escala justapõem-se trechos independentes. A adição prossegue sempre” (Staiger, 1977, p. 52).

Além disso, pode-se perceber a narratividade presente na caracterização dos personagens, comumente pessoas simples, oriundos de classes sociais baixas contracenando com princesas, reis, fazendeiros, santos, e até mesmo seres encantados. Veja alguns trechos das histórias selecionadas:

- (1) Dos Anjos era um cara muito atemoso. A madrinha dele era Nossa Senhora. Vô contá essa história pela metade, ela é muito grande... (“digressão”), “Esse potrim era aduvião, – (Dos anjos)

Neste trecho, ao usar a expressão: “Vô contá essa história pela metade, ela é muito grande” o contador nos coloca diante de um dos elementos identificadores do gênero épico, pois ao enunciar o “vou contar” tem-se a ideia de estar diante de um texto do gênero épico/narrativo.

- (2) Era uma vez uma veia que vivia sozia cum um fio que era muito priguçoso. Só vivia quentano fogo, só cumia quando a veia mãe pedia ismola e dava a ele. De tanto quentá fogo colocaro o apilide dele de João Borraêro[...] Porque a preá era uma princesa incatada– (João borralheiro)

³De acordo com Sandra Luna (2009) o cinema é épico, por mais que o julguem dramático devido sobretudo a maneira como o cinema usa de suas peculiaridades para construir e reconstruir uma ação trágica baseada nas categorias dramáticas, oportunizando assim, a ampliação da dramaticidade em tela.



Apresenta-se aqui, uma expressão carregada de magia “*Era uma vez*”, ao ouvi-la o receptor sabe que virá uma narrativa, ou seja, uma história carregada mistérios, aventuras e encantamentos, a partir dela, que aparece de forma explícita logo início da história pode-se atentar para a força reveladora que caracteriza o gênero épico/narrativo. Bem como no trecho abaixo onde aparece a expressão “Era um rapaz” que equivale a justamente o “Era uma vez...”

(3) Era um rapaz que caso com uma moça, mais era muito prigueiro, não valia de nada! E os cunhado era que tinha que dá as dispesa [...]. (O homem do bom negócio)

Outro elemento revelador do gênero épico/narrativo são os verbos no pretérito, no trecho abaixo. Além do pretérito, observa-se que as ações/fatos foram apresentadas numa sequência cronológica, o que denota que se está diante de um texto no gênero épico narrativa:

(4) A prencesa tinha um mistéro. Ela acaba sete par de sapato numanoite e o pai não sabia o que acontecia [...] Tinha um tolo vei, um abestaiadovei, fio de uma viúva veia, um borraêro, que só vivia nu burraiu[...] (A princesa dos sete sapatos)

São marcas dessas narrativas a presença dos animais encantados, uma característica dos contos de fadas clássicos, pois como se sabe, muitos são os enredos em que a figura masculina, o príncipe, sofre uma espécie de punição ou feitiço e se transforma em um “sapo”, outras vezes em uma fera e fica à espera do grande amor para que passe pelo processo de desencantamento, como por exemplo, no conto de fadas francês *A Bela e a Fera*, originariamente escrito por Gabrielle Suzanne Barbot em 1740. Referente a esse aspecto Câmara Cascudo (2006, p. 53) afirma que: “[...] os animais fabulosos são todos assim. Processo de encantação e desencantação, razão do castigo, fim da punição, forma, marcha, grunido, canto, rosnado, mudam de região em região.”

Sendo assim, na narrativa de *Dos Anjos* tem-se dois animais encantados: O potro e a serpente. O potro -“cavalim aduvião” é um presente de Nossa Senhora ao afilhado, apresenta-se na trama carregado de simbologia, uma vez que caberá a este esperto animal zelar, cuidar e guiar o rapaz pela vida, uma espécie de anjo da guarda, conselheiro de todas as horas. Na outra margem, aparece a serpente, figura muito aludida em histórias orais e até mesmo na literatura clássica, desde a época medieval, remota inclusive ao texto bíblico do



Velho Testamento - Gênesis, no qual a serpente é a grande culpada por seduzir Eva que pecou quando infringiu a lei de Deus comendo o fruto proibido. Não obstante a serpente na narrativa analisada carrega uma simbologia extremamente negativa, representa um ser maligno, que aprisiona princesas e guerreiros em seu castelo encantando, demonstrando assim o lado antagônico do enredo, a luta do bem contra o mal.

Já na história de *João borralheiro* o animal encanto é a “preazinha”, que na verdade é uma princesa e passa pelo processo de encantação e desencantação ao longo da narrativa. Ela simboliza a possibilidade de João mudar completamente de vida, é o portal que o levará para um mundo de riquezas, não apenas material, mas de riquezas espirituais, morais e éticas. No entanto, haverá condições para se alcançar tais mudanças pois, além de manter segredo, João precisará mudar sua conduta diante do mundo, o seu perfil arrogante, ingrato, preguiçoso.

(5) Aí, lá vai, lá vai, lá vai, lá vai... João na roça com meio mundo de trabalhado e gado! O homi tinha de um tudo, era homem rico mermo, para quem era chamado João borraêro!

Aí, quando foi um dia, ele tava na roça e mandô a impregada da prencesa dizê a ela que queria um cuscuz, só que o milho do cuscuz tinha que sê pisado pelas mãos da prencesa.

Quano chegô no palácio, a impregada deu o recado a prencesa e aí ela disse:

— João, você não faça isso! Eu não vou pisá esse milho para você cumê esse cuscuz! Você sabe por que homi!

Aí, lá vai, lá vai, lá vai, lá vai... A impregadachegô com o café de manhã pra dá a João. Nessa hora, João foi e disse:

— Quem foi que pisô esse milho pra podêfazê esse cuscuz?

A impregada disse:

— Foi eu.

João foi disse:

— Infilizmente, ela foi pega num laço!

Quando João disse isso, não sabia o que ele tinha feito. Na merma da hora tudo desandô, um redimuinho passo levano tudo

[...]

Aí, não sei contá como foi, mais que depressa tudo desapareceu. João se viu num deserto mais triste do mundo! Pobre e lascado traves, acabou tudo que ele tinha virô em nada, por causa do orgulho!

Aí, o que aconteceu? João no tendo pra onde ir, foi pra casa da veia mãe. Quano ele chegô na casa, a mãe, toda sastisfeita, foi perguntá a ele:

— Oh João, onde tu tava meu fio?

João, com raiva, foi e disse:

— Ah mãe, num fali nada comigo não! Eu tô aqui é danado. Eu tava rico e agora eu tô pobre. (João Borralheiro)

Ainda sobre o estilo épico-narrativo, percebe-se que nas narrativas em questão edificam-se por meio da voz do narrador observador. Assim como, nota-se o papel de



destaque dado ao longo dos enredos à ambientação, materializada, na maioria das vezes, pelo entrecruzamento entre os majestosos palácios e os cenários campestres, rurais, os quais revelam as marcas das vivências dos contadores, uma vez que, residem numa pequena cidade, onde parte da população tem a agricultura e a pecuária leiteira como fontes de subsistência.

(6) Sim que na mesma da hora João aceitou a proposta da preazinha. Ai, na foca que ela tinha transformado aquele canto que eles tava num palácio mais bonito do mundo! – (João borralheiro).

(7) Quando ela chegava nos palácios, ele sempre já tava. Então ela pegava o pé de sapato e depois que dançava ela jogava assim pro lado de fora da janela do palácio que tavadançano. Ai, ele rapidamente pegava o sapato e botava num saco. – (A princesa dos sete sapatos).

Em síntese, percebe-se que mesmo diante da robusta prevalência das características e elementos do gênero narrativo nos contos analisados, é notória a aproximação e a interpenetração entre o narrativo e o lírico em várias passagens dos enredos, nas quais a narratividade é colocada em segundo plano e entra em cena a liricidade, sobretudo, por meio da musicalidade e do ritmo presentes na seleção e escolhas de determinadas palavras e também no entoar delas ao longo da performance enunciativa dos contadores, que acentua ainda mais as marcas da liricidade. Observam-se tais fatos nos trechos abaixo:

(8) “Ai, lá vai, lá vai, lá vai, lá vai...”

(9) “O gado de João, vá pro Sandariá!, A roupa de João, vá pro Sandariá, o palácio de João vá pro Sandariá, toda a riqueza de João, vá pro Sandariá”, “O capô eu não dô, o Capô eu não dô” (João Borralheiro).

Nesses dois trechos, há uma busca pela musicalidade, se destacando da narratividade, principalmente através do paralelismo sintático semântico, em expressiva preocupação com a estética da linguagem, o que torna a história mais agradável, com mais leveza.

(10) “Tu fez bom negócio também! Porque a porca pari, tem o leitão, noisingorda um, vende outro e tali e tali, tali e tali...” (O homem do bom negócio).

Deve-se enfatizar ainda, o uso do marcador de discurso *tali e tali, tali e tali* que corresponde a coisa e tal, cujo objetivo é dar continuidade na narrativa. Esse elemento além



de ser uma marca estilista pessoal do contador que narra essa história, traz musicalidade, deixando a liricidade vir à tona como que como um refrão de uma canção.

(11) “Dos Anjos, tu num pega essa pena, que ela vai ti sirvi de pena!” (Dos Anjos)
Outro ponto que desperta atenção é a escolha da palavra “pena”, utilizada propositalmente, devido a questões semânticas, posto que, ao longo da narrativa essa mesma palavra – “pena” apresentará significados distintos. Na primeira ocorrência, provém da esfera zoológica, refere-se, pois, a estrutura que cobre o corpo das aves, enquanto na segunda tem a conotação do campo sentimental, significa piedade. Sendo assim, o uso dessa palavra homônima ao longo da narrativa se assemelha ao uso do chamado “o par de dísticos” nas cantigas medievais, de certa maneira, esse recurso linguístico chama atenção para a construção da linguagem, deixando-a em ênfase, imprimindo liricidade aos trechos.

Além da musicalidade e do ritmo, encontram-se passagens onde o lirismo ganha o primeiro plano, especialmente, em partes do enredo em que ocorre o enfraquecimento no uso dos verbos que denotam ação e passa-se a empregar acentuadamente os adjetivos e as locuções adjetivas, bem como, quando se faz uso das justaposições e das digressões, na busca por qualificar os personagens, os ambientes, ou ainda, na intenção de imprimir impressões, valores, pontos de vistas pessoais dos contadores de histórias.

Tais escolhas estão carregadas de liricidade, pois conotam o extravasamento das emoções, acentuam a atenção aos aspectos psicológicos, sentimentais e subjetivos tanto das personagens, quanto do próprio contador de histórias. E acabam assim, suscitando colocações e leituras de expressiva subjetividade e oriundas do mergulho ao mundo interior, é “O ingressar do mundo no Sujeito” (Staiger, 1977, p. 28), o que contribui decisivamente para a construção de imagens poéticas aos ouvintes/espectadores das histórias.

(12) O Borraêrô ia ser um príncipe (A princesa dos sete sapatos)

(13) Mais como toda mãe se preocupa com os fio, e a veia gostava muito de João, fico calada e foi cuidá de um de comé pra seu fio que Deus tinha mandado de vorta. (João Borracheiro),

(14) [...] Nossa Senhora disse: Ele vai encaminháos caminho teu (Dos Anjos)

(15) Ai diz assim, eu conto essa história como a mulhé do bom amô, porque se essa mulhé não tem amô a ele, tava tudo derrotado desdi o premêronegoçu, mais ela venceu tudo, assim, dano valô a ele, dano valô a ele, dano valô a ele até o final. (O homem do bom negócio)



O entrelaçamento do narrativo com o dramático também se apresenta nos contos analisados, até porque a dramaticidade é elemento que permeia as contações de histórias, dado que, uma das marcas do modo de ser do texto oral é a dramaticidade que se irrompe na linguagem, com a transposição das barreiras da fala, da voz, vivifica-se num conjunto harmonioso de gestos, expressões faciais e movimentos corporais.

Melhor dizendo, nos contos selecionados a dramaticidade está presente através da performance dos contadores tradicionais. Posto que, por meio do entrecruzamento de linguagens (oralidade/voz, movimentos do corpo, entonação, gestos) os contadores tradicionais desvelam as emoções por trás dos enredos, constroem e revelam mundos ficcionais, infinitamente criam e recriam suas narrações, aproximam espaços, caracterizam personagens de aspectos singulares como um ator em plena encenação teatral na tessitura do grande tempo que está sempre se atualizando e se repaginando.

Cabe frisar, que a dramaticidade se apresenta também na recepção, dado que esse complexo emaranhado de linguagens que compõem a performatividade do contador converge numa conjuntura sinestésica que mexe não apenas com a audição, mas com todos os sentidos sensoriais do ouvinte/espectador. Conforme Zumthor (1993, p. 243): “Naquele que observa a performance, o gesto, a decodificação implica fundamentalmente a visão, mas também, em medida variável, o ouvido, o olfato, o tato e uma percepção sinestésica”.

Sobre tais questões, Lada Ferreras (2007) faz uma comparação entre elementos constituintes das narrativas orais e das apresentações teatrais, apontando para o que nomeia de “diálogo primário”, ou seja, a interação entre o contador e os ouvintes, os momentos de questionamento, de comentários, as reações ao longo das contações, são situações que se aproximam da apresentação teatral:

La narrativa oral literária establece relaciones dialogadas y dialógicas en sus diferentes niveles de comunicación. Los personajes representados por el actor-narrador pueden comunicarse por medio del diálogo, o al menos, de manera dialogada. Existe, también, un proceso dialógico que se establece entre emisor o lacadena de emisores y los espectadores. Pero en un paso más, puede incluso establecerse una comunicación dialogal durante la representación entre el actor-narrador y el espectador — dentro del ámbito escénico envolvente — e nun



verdadero proceso interactivo, que no se da en ningún otro género literario (Lada Ferreras, 2007, p. 22).

Percebem-se tais fatos nos trechos abaixo:

(17) Aí, olha só! Preste atenção: começô por um cavalo carregado de farinha e foi pra uma vaca, da vaca foi pra uma porca, da porca foi pra um carnêro, do carnêro foi pra uma franga e dessa franga virô em nada. (O homem do bom negócio)

(18) Vou contá essa história pela metade. Ela é muito grande... (Dos Anjos).

Por fim, observam-se fios de elementos dramáticos na presença dos diálogos, trechos onde a narratividade perde força dando lugar a situações essencialmente dialógicas. Sobre este aspecto Rosenfeld (1994, p. 34) afirma que “O diálogo dramático move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrecchoque das intenções”.

Um exemplo desse elemento dramático é o diálogo entre o homem do “bom negócio” e o fazendeiro, no qual 80% ou mais do texto acontece em forma de diálogo:

(19) Aí, o fazendero disse:

— Moço, de onde você vem?

E ele disse:

— Venho negociano por aí a fora.

— Negociano com o quê que eu não tôveno nada?

Aí, ele respondeu:

— Eu vim de casa com uma carga de farinha num cavalo e niguciei por uma vaca.

Aí, o fazendero disse:

— E cadê a vaca?

— Niguciei por uma porca.

— E cadê a porca?

— Niguciei por um carnêro.

— Sim, e cadê o carnêro?

— Niguciei por uma franga.

— E cadê a franga?

— Matei e nós cumeu agora de noite.

Aí, vai o fazendero e diz assim:

— Me diga uma coisa, quando você chega em casa amanhã que contá esses negóçomiserávis que você fez, o que é que a tua mulhê vai dizê? O que ela vai achá?

E ele disse:

— Ela vai achá tudo bom!

(O homem do bom negócio)

Diante do exposto, afirma-se que a teoria da intergenericidade poética fica evidente, uma vez que, conforme as análises realizadas constata-se a presença de diálogos entre os



gêneros literários, nos quais se percebe que apesar dos contos apresentarem a prevalência do gênero épico/narrativo, este não se constitui de forma isolada, como uma ilha perdida, as nuances da liricidade e da dramaticidade são manifestadas em diversos momentos dos enredos, sobretudo, por meio de elementos utilizados pela hibridez da linguagem oral.

Considerações finais

Partindo do objetivo que se buscou neste estudo de analisar contos da tradição oral dos contadores tradicionais de Tapiramutá/Bahia, centrando o olhar na presença da intergenericidade poética que emergem nos enredos selecionados, tomando como âncoras teóricas Aristóteles (1992), Rosenfeld (1994) e Staiger (1977), evidenciou-se a presença do enlaçamento da interpenetração entre os gêneros líricos, épico/narrativo e dramático, como se expõe ao longo das análises.

Percebeu-se ainda, que por meio do imbricado diálogo dos gêneros poéticos revela-se traços da cultura, da história, dos contextos geográficos, sociais e políticos tanto dos sujeitos enunciativos (contadores tradicionais) quanto da sua coletividade. Apontando para como as poéticas da tradição oral se apresentam como um modo altamente particularizado da criação estética, capaz de suscitar reflexões não apenas da forma estilística, mas também sobre questões humanas, sociais, morais, éticas e filosóficas.

Não obstante atentou-se que por meio da performance enunciativa do contador tradicional de histórias há uma interpelação que afeta em muitos sentidos os leitores/ouvintes, de modo a os enriquecer, a questionar situações diversas, de alegria, de tristeza, de justiça e de injustiça, de bem estar e de mal estar. Enfim, através da discursividade e enlaçamento dos gêneros irrompe-se não apenas o deleite de ouvir uma bela história, e pensar como ela se organiza esteticamente, mas também, desafia-nos a pensar na alteridade, no eu e no outro, no ser e estar no mundo.



Referências

ARAÚJO, N. B. **É do jeito da gente que vou contar!** As narrativas orais: da comunidade às práticas educativas escolares. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação e Diversidade) - Universidade do Estado da Bahia, Jacobina, BA, 2016.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992. Edição bilíngue grego-português. (384 a.C. - 322 a.C.).

BUSATTO, C. **Contar e encantar**: pequenos segredos da narrativa. Petrópolis: Vozes, 2003.

CASCUDO, L. C. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

LADA FERRERAS, U. El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria. **Culturas Populares. Revista Electrónica**, Alicante, v. 5, jul./dic. 2007.

LUNA, S. **Dramaturgia e cinema**: ação e adaptação nos trilhos de um bonde chamado desejo. João Pessoa: Ideia, 2009.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

