



NARRATIVAS DA AMAZÔNIA RORAIMENSE VOZ, MEMÓRIA E PERFORMANCE

Maria Georgina dos Santos Pinho e Silva



NARRATIVAS DA AMAZÔNIA RORAIMENSE
VOZ, MEMÓRIA E PERFORMANCE





NARRATIVAS DA AMAZÔNIA RORAIMENSE

VOZ, MEMÓRIA E PERFORMANCE

Maria Georgina dos Santos Pinho e Silva



Boa Vista - RR
1ª Edição, 2025



Esta obra pode ser reproduzida, copiada e compartilhada, desde que mencionada a fonte e a autoria. A violação dos direitos do autor é crime estabelecido pelas leis penais brasileiras (Lei Nº 9.610/98 e Código Penal Brasileiro).

UERR EDIÇÕES

UERR Edições
Universidade Estadual de Roraima
Rua 7 de Setembro, Nº 231.
Bairro Canarinho. CEP. 69306-530.
CNPJ: 08.240.695/0001-90
contato@edicoes.uerr.edu.br

Presidência

Isabella Coutinho Costa

Conselho Editorial

Márcia Teixeira Falcão, Mário Maciel de Lima
Júnior, Serguei Aily Rangel de Camargo, Rodrigo
Leonardo Costa de Oliveira

Equipe Editorial

Cláudio Souza da Silva Júnior, Magdiel dos
Santos da Silva, Patrick Florêncio Rodrigues de
Alencar, Vinícius Bueno de Melo

Conselho Científico

André Augusto da Fonseca, Cleiry Simone Moreira da Silva, Fernando César Costa Xavier, Elemar Kléber Favreto, Huarley Mateus do Vale Monteiro, Josimara Cristina de Carvalho Oliveira, Regys Odlare Lima de Freitas, Sandra Kariny Saldanha de Oliveira, Tatiane Marie Martins Gomes de Castro, Vinícius Denardin Cardoso.

Universidade Estadual de Roraima

Cláudio Travassos Delicato, *Reitor*. Edson Damas da Silveira, *Vice-Reitor*. Everaldo Barreto da Silva, *Pró-Reitor de Ensino e Graduação*. Leila Chagas de Souza Costa, *Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação*. Robson Oliveira de Souza, *Pró-Reitor de Extensão e Cultura*. Alvim Bandeira Neto, *Pró-Reitor de Planejamento e Administração*. Ana Lúcia de Souza Mendes, *Pró-Reitora de Orçamento e Finanças*. Rosa Maria da Silva Malta, *Pró-Reitora de Gestão de Pessoas*.

Diagramação: Camila Valentina Apiscope Perez Oliveira

Capa: Camila Valentina Apiscope Perez Oliveira

Revisão: Maria Georgina dos Santos Pinho e
Silva e Flávia Karla Ribeiro Santos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Silva, Maria Georgina dos Santos Pinho e
Narrativas da Amazônia roraimense [livro
eletrônico] : voz, memória e performance / Maria
Georgina dos Santos Pinho e Silva. -- Boa Vista, RR :
UERR Edições, 2025.
PDF

ISBN 978-65-89203-82-7

1. Cultura indígena 2. Literatura - Estudo e
ensino 3. Literatura indígena 4. Narrativas
I. Título.

25-273198

CDD-898

Índices para catálogo sistemático:

1. Cultura e literatura indígena 898

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415



PREFÁCIO

Conhecer Maria Georgina dos Santos Pinho e Silva é reconhecer, de imediato, o compromisso sensível e ético com o chão onde nasceu e com as pessoas que habitam a terra-lavrado de Roraima. Filha desse território, professora universitária e leitora atenta das vozes que ecoam da oralidade ancestral, Georgina Silva escolheu percorrer um caminho que exige escuta profunda, respeito, silêncio e presença.

Esta obra é resultado de uma trajetória construída em diálogo. Não apenas um diálogo acadêmico, mas um diálogo com a vida, com a memória e com os sentidos que os povos indígenas atribuem ao mundo e à palavra. Ao se aproximar das narrativas orais da Comunidade São Jorge-RR, a autora não buscou traduzir com pressa o que lhe foi confiado. Ao contrário: caminhou com cuidado, compartilhou tempo, aceitou as pausas e celebrou as palavras. Esse gesto a aproximou dos narradores que lhe confiaram suas histórias, não como documentos a serem arquivados, mas como sementes de um conhecimento que continua a brotar em quem sabe escutar.

Vivemos um tempo em que muitas autoras e muitos autores indígenas vêm, com potência, escrevendo suas próprias memórias, histórias e reflexões. Nesse contexto, o reconhecimento e o afeto que a comunidade dirigiu à autora para que ela pudesse registrar essas vozes sinalizam uma relação de confiança construída com delicadeza e afeto. A partilha dessas histórias, com o consentimento das pessoas envolvidas, expressa esse laço que não se impõe, mas se cultiva no cotidiano das relações.

Este livro é, antes de tudo, uma travessia. Uma travessia que respeita o tempo da escuta e a força da performance vocal como expressão viva

do saber ancestral. Ao entrelaçar teoria, memória, literatura e vivência, Georgina Silva não fala por ninguém: ela se põe ao lado, escuta e escreve com.

Não me cabe aqui apresentar a totalidade da experiência vivida na construção deste trabalho — experiência que pertence à autora e às pessoas com quem caminhou. Mas posso dizer que, conhecendo a seriedade, o compromisso e a delicadeza com que Georgina Silva se relaciona com os saberes tradicionais e com as pessoas que os guardam, não surpreende que essa confiança tenha sido cultivada. Este livro é testemunho disso.

Que estas páginas sejam lidas com a mesma atenção com que foram escritas. E que as palavras aqui contadas e recontadas encontrem em nós o silêncio necessário para ouvi-las de verdade.

Boa leitura!

Cecy Lya Brasil

Presidente da Academia Roraimense de Letras/Escritora



PRÓLOGO

Este livro é o resultado dos estudos desenvolvidos durante o Mestrado em Letras na Universidade Federal de Roraima, e embora apresente algumas alterações no tocante ao texto da dissertação, estas não modificaram o significado do texto original. Trata-se de uma pesquisa que parte da observação, cujo interesse pelas narrativas orais foi provocado pela falta de material didático diferenciado quando ministrei aulas de literatura em contexto indígena. Reconhecendo que um trabalho especificamente direcionado à educação indígena não se alcança sem a ativa participação da comunidade, elaborei um projeto para dar suporte pedagógico na sala de aula, levando em consideração o disposto nos Referenciais para a Formação dos Professores Indígenas (Brasil, 2005), que recomenda o uso de materiais didático-pedagógicos produzidos de acordo com o contexto sociocultural.

Procurando captar a realidade indígena, propus, como um dos objetivos do projeto, averiguar a subsistência de narrativas orais (lendas, mitos, contos, causos e outras) no contexto das comunidades. Para isso, me desloquei várias vezes à Comunidade São Jorge, a fim de estabelecer contato com os “protagonistas anônimos da História”, como diz Ronaldo Vainfas (2002, p. 163). A partir do contato estabelecido com tais protagonistas, instalaram-se as primeiras conversas, e experimentei a escuta, constatando que as narrativas se conservavam na memória de poucos. Com isso, procurei refletir sobre alguns aspectos: Que realce a comunidade dá às narrativas? Quem são as pessoas que têm autoridade para contá-las? Como as narrativas influenciam os indígenas ao longo de suas vidas?

Esses questionamentos me levaram a longas conversas com os moradores. A convivência foi se estreitando e, ao mesmo tempo, dando início a um diálogo com as poéticas orais indígenas, instaurando um “vínculo placentário” com aquela Comunidade (Candido, 1987, p. 151). Aqui abro um parêntese para explicar por que razão, no decorrer deste trabalho, empreguei termos como narrador, vozes poéticas e vozes do lavrado para me referir às pessoas que se propuseram a relatar suas histórias e as histórias da Comunidade.

Em linhas gerais, a opção pelo termo ‘narrador’ se justifica pelo fato de que os colaboradores, ao narrarem as histórias, sempre informavam que as narrativas tinham sido transmitidas por seus antepassados. Já ‘vozes poéticas’ é um termo utilizado por Zumthor (2010), na obra *Performance, recepção, leitura*, para dizer que o sentido da voz poética não está em informar uma mensagem que irrompe, mas sim em ouvir e sentir enquanto corpo, imposto no tom, nas ênfases das palavras, nos momentos de silêncio; enfim, é um momento único que precisa de atenção, concentração para o processo de atualização da performance vocal. Por último, o termo ‘vozes do lavrado’ está relacionado à região onde a Comunidade está ensartada.

A partir do encontro fecundante com os indígenas, escutei atentamente as multivozes dos lavrados, a fim de aprender mais sobre as tradições e o seu cotidiano. Dentro desse contexto, foi possível observar que, mesmo os indígenas vivendo no mundo onde impera a tecnologia, existem aqueles que ainda contam as histórias de forma contagiante, o que me impulsionou a abraçar o universo de sabedoria transmitida pela ancestralidade.

Quanto ao estudo propriamente dito, ainda que tenha sido realizado na área de Letras, o objetivo que visamos alcançar demandou o aporte de outras áreas de estudo (Antropologia, Etnografia e outros), em busca de melhor compreendermos o objeto proposto, bem como de pensarmos sobre como um povo pode ser representado pelas suas histórias, deixando marcas que possibilitam a identificação de modos específicos

de sua cultura. No entanto, a base para a pesquisa foram as teorias sobre narrativas orais, considerando o evento narrativo concretizado pela interação entre narrador e ouvinte.

Assim, busquei Geertz (1973, p. 15), que compreende que o “[...] homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu [...]”, assumindo, assim, “[...] a cultura como sendo essas teias e a sua análise”. Fiz essa escolha porque foi nessa conjuntura que a relação instituída de valores fez nascer o interesse pelas narrativas enquanto fontes de dados para a pesquisa, direcionando-me a escolher o método da história oral para o registro das narrativas, em atenção à afirmação de Alberti (2010) de que este é um método de investigação privilegiado, na medida em que “[...] o próprio passado é reencarnado em fitas gravadas” (p. 29). Com isso, os entrevistados/narradores são vistos como sujeitos construtores dos sentidos daquilo que narram.

O corpo e a voz dos narradores, nessa perspectiva, seriam os próprios fios que tecem e tramam as palavras. E é nesse momento que a performance entra em cena para compreender melhor o processo das narrativas orais, reconhecidas como uma arte híbrida e caracterizada por Zumthor (2010) como qualquer manifestação cultural fundamentada na presença viva da voz humana, com todas as suas condições físicas e emocionais, possibilitando ao ouvinte interpretar a narrativa, aceitando ou não o jogo de significados transmitido pelo narrador.

Com um objeto de estudo bem delimitado para desenvolver o tema proposto, fiz como João Cabral de Melo Neto: peguei uma “estrada de muito dobrar/, estrada bem segura que não tem errar” (1986). Para o poeta, a estrada de muitas curvas leva ao destino certo. As curvas no caminho e as paradas obrigatórias me levaram a realizar um roteiro organizado em três capítulos, seguido das filigranas inacabadas.

O primeiro, que intitulei Desvendando a Comunidade: contextos, personagens e narrativas, discute como se dá a construção identitária dos narradores, verificando quais os pressupostos que os levaram a possuir legitimidade para contar as histórias da Comunidade. Na parte inicial,

descrevo, de forma breve, a problemática enfrentada pelos indígenas em relação à posse dos seus territórios, a fim de ajudar na contextualização da Comunidade São Jorge. Depois, apresento os narradores e os meios pelos quais são legitimados a contar os fatos relacionados às suas vidas e à vida da Comunidade, bem como os conceitos de performance, para mostrar a importância do evento narrativo ao leitor. Por último, reedito quatro narrativas orais indígenas – A Onça e o Jabuti, O Morcego, A Serra do Banco e A Comunidade do Barro –, para entender os possíveis sentidos que as histórias geram na vivência da sociedade indígena.

Temas como cultura, memória e identidade foram permeando todos os capítulos. Depois de revelar o espaço onde as narrativas orais indígenas foram coletadas, segui a caminhada elaborando o segundo capítulo, Filigranas de vozes em diálogo com a teoria, projetado para evidenciar que as narrativas orais transmitem, de forma duradoura, as tradições e a cultura de um povo. Na primeira parte, utilizo os pressupostos teóricos na perspectiva de Zumthor (2010) para confirmar que pesquisar essa temática constitui-se numa possibilidade de promover o status das narrativas orais e reconhecer as especificidades da cultura oral. Nessa extensa viagem pelo caminho da efabulação, a segunda parte segue a perspectiva teórica de Alan Dundes (1996), autor que desenvolveu um modelo de análise particular para as narrativas orais indígenas norte-americanas, tendo como base teórica as funções de Vladimir Propp e o modelo estrutural de Kenneth Pike. Além do mais, as narrativas que formam o corpus deste trabalho serviram para mostrar que as lendas e os mitos indígenas podem ser organizados, são passíveis de análise, classificação, interpretação, e capazes de difundir a cultura de um povo.

Enquanto seguia a estrada, o terceiro capítulo, Aprendendo a ouvir para interpretar: uma análise das narrativas orais indígenas, foi de pura tensão. Nele, dedico-me à decomposição das narrativas orais em partes componentes, a fim de delinear o percurso da construção de valores socioculturais. Entretanto, para a análise, aponto dois caminhos por onde as narrativas fazem sua travessia. O primeiro, ligado à estrutura, embasa-

se na teoria de Dundes (1996), haja vista o objetivo de esboçar o modelo sequencial de padrão motivêmico a que cada narrativa se ajusta. O segundo, ligado à interpretação, mostra que as narrativas orais acumulam os conhecimentos, os costumes e os saberes da sociedade indígena, aspectos que contribuíram significativamente para a composição cultural brasileira.

Atingi o limite da caminhada. E compreendi que, mesmo tendo chegado a alguns resultados, o estudo sobre as formas narrativas da tradição oral indígena é amplo e ainda pode ser muito explorado, fazendo irromper o reconhecimento de uma cultura narrativa “[...] que pode ser exemplar para nós porque nos permite fazer uma auto-reflexão, descobrir as semelhanças e também as diferenças” (Todorov, 2012, p. 371).

Para encerrar, ainda me reportando a Todorov, “escolhi esta problemática [...] porque não podemos falar de tudo ao mesmo tempo, para começar uma pesquisa que nunca pode ser concluída” (2012, p. 4). Sendo assim, passemos à próxima etapa da caminhada, em que a voz, a palavra, a performance, os sujeitos e as narrativas finalmente se entrelaçarão por filigranas de vozes...

A Autora

AGRADECIMENTOS

A Deus.

Muitas pessoas cooperaram para a conclusão deste livro. Uma versão foi apresentada como dissertação de mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima-UFRR. Como servidora da Universidade Estadual de Roraima-UERR, recebi o apoio com transporte para a coleta de dados nas comunidades indígenas.

Durante a pesquisa muitos me ajudaram de diferentes maneiras a realizar o estudo; entre estas estão Joabe e Abner (família amada); Elaine Mota (irmã), Carla Monteiro (minha orientadora), Comunidade São Jorge, Dilmo de Lima e Severino Barbosa *In memoriam* (fontes orais), que contaram pacientemente as histórias do seu povo, portanto, não basta agradecer, dedico a eles esta obra.



SUMÁRIO

CAPITULO I <i>Desvendando a comunidade: contextos, personagens e narrativas.</i>	14
CAPITULO II <i>Filigranas de vozes em diálogo com a teoria</i>	47
CAPITULO III <i>Aprendendo a ouvir para interpretar: uma análise das narrativas orais indígenas</i>	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS	126
SOBRE A AUTORA	137

CAPÍTULO U M

DESVENDANDO A COMUNIDADE: CONTEXTOS, PERSONAGENS E NARRATIVAS



CAPÍTULO I**DESVENDANDO A COMUNIDADE: CONTEXTOS, PERSONAGENS E NARRATIVAS**

Há, no território da tribo, lugares mais próprios que outros ao reconhecimento, [...]. Esses lugares são reconhecidos e nomeados. É lá que se executa o canto, se recita o mito, se debulham as lembranças dos velhos. (Zumthor, 2010, p. 172).

O objetivo, neste capítulo, é verificar como ocorre a construção identitária dos narradores indígenas da Comunidade São Jorge, a fim de identificar os elementos que os tornam aptos a contarem as histórias do seu povo. Em vista disso, primeiramente serão contextualizadas a fundação e localização dessa Comunidade. Meu propósito é evocar a atenção para uma área geográfica ignorada em relação ao seu universo cultural, porém, muito conhecida em razão dos conflitos relacionados a demarcação de terra, ressaltando que, para o indígena, “[...] a terra é sempre propriedade dos que existem sob a terra, ou seja, dos ancestrais” (Soromenho, 2007, p. 125). Em outras palavras, a Comunidade precisa ser entendida a partir do espaço que habita.

Em seguida, serão apresentadas as vozes poéticas de Severino e Dilmo, que se apoiaram na memória narrativa para o grande continuum da transmissão oral. Como esclarece Zumthor, “[...] a voz poética se encarrega de colocar em cena um saber contínuo, sem quebras, homogêneo ao desejo que o sustenta” (2010, p. 181). Desse modo, a palavra intermediada pela voz e a *performance* resultam em um conjunto significativo, na medida em que suscitam do narrador as expressões faciais, os gestos e uma autoridade própria de quem sabe contar histórias.

Por fim, serão trazidas à luz as narrativas orais indígenas, que reúnem questões relacionadas tanto com o universo mítico e lendário como com o repertório dos ancestrais. A coletânea de narrativas representa um legado que transmite as tradições, os costumes e os valores socioculturais da sociedade indígena. Logo, interessa-me neste capítulo colocar em evidência o espaço, os narradores e as narrativas que carregam, há séculos, as marcas do sistema mítico e da tradição de um povo, tendo em vista que o reconhecimento de suas histórias torna possível reconhecer os sujeitos narradores e garantir o espaço que devem ocupar na sociedade roraimense.

Comunidade: lugar de interação

Desde o primeiro encontro entre indígenas e europeus, aqueles foram submetidos a uma vida de privação e desigualdade nos séculos seguintes, tendo sido mantido apagado o seu direito de existir na sua multiplicidade étnico-cultural. Em outras palavras, por muito tempo, os indígenas viveram sem ter uma norma que os protegessem. Somente no final do século XVIII receberam atenção legislativa, mas da legalidade não garantiu assistência ao território indígena até 1934, quando a questão foi adotada em documento constitucional que estabeleceu o respeito e a posse territorial desses povos.

As normas constitucionais da época deliberaram a competência exclusiva da União para legislar sobre “[...] a incorporação dos silvícolas à comunhão nacional” (Brasil, 1934). Passados alguns anos, a Constituição Federal (CF) mudou. Sobrevieram a de 1937 e a de 1946, ambas afirmando, de maneira categórica, o mesmo conteúdo em relação aos indígenas. Contudo, na Carta de 1937, houve uma mudança: a extinção do artigo que previa a jurisdição da União para ordenar sobre a incorporação dos silvícolas à comunhão nacional.

Em 1967, a CF determinou que “[...] as terras ocupadas pelos silvícolas fazem parte do patrimônio da União” (Brasil, 1967a), dispondo que os “[...] indígenas teriam o usufruto exclusivo dos recursos naturais e de todas as utilidades existentes em suas terras” (Brasil, 1967a). Com isso, trouxe muitos confrontos e perseguições entre indígenas e não indígenas. Para amenizar a situação, foi criada a Fundação Nacional do Índio (Funai), pela Lei nº 5.371 de 05 de dezembro de 1967, órgão responsável pela identificação e delimitação de uma terra indígena, para “[...] exercitar o poder de polícia nas áreas reservadas e nas matérias atinentes à proteção do índio” (Brasil, 1967b).

Mesmo com as determinações do Governo a favor dos direitos indígenas, as leis não entraram em vigor e, portanto, o Governo foi obrigado a sancionar a Lei nº 6001, de 19 de dezembro de 1973, denominada *Estatuto do Índio*, que fixou prazo de cinco anos para que todas as terras indígenas fossem demarcadas. Essa lei possibilitou que os indígenas lutassem pela recuperação, pelo reconhecimento e pela demarcação do seu território.

Todavia, isso não foi o suficiente para que fossem garantidos os seus direitos. Isso aconteceu apenas com a promulgação da Constituição de 1988, na qual os indígenas foram reconhecidos como portadores de organizações sociais próprias, com usos, costumes, crenças, tradições, línguas maternas e processos próprios de aprendizagem. A partir daquele momento foi-lhes assegurado o respeito da sociedade e a proteção do Estado brasileiro, uma vez que, como explica Leitão (1993, p. 228), “[...] a nova mentalidade assegura espaço para uma interação entre esses povos e a sociedade envolvente em condições de igualdade, pois que se funda na garantia do direito à diferença”. Logo, discutir esse espaço de interação é reconhecer a identidade cultural dos indígenas, é pensar que os indivíduos precisam de elementos que os situem no seu contexto social.

Sob esse ponto de vista, Kleiman aponta que a interação “[...] ocupa um lugar central na explicação do constructo da identidade, e seu conceito implicado, o da alteridade, da diferença” (1998, p. 275). É nesse sentido que a construção da identidade indica uma relação formada com o outro, marcada pela diversidade e diferença cultural. São esses conteúdos que orientaram as novas normas do Estado para o reconhecimento do caráter pluriétnico de sua população, garantindo o direito à terra onde habitaram os primeiros ancestrais brasileiros.

É seguindo essa direção que os artigos 231 e 232 do Capítulo VIII, Dos Índios, dispostos na Constituição Federal (1988), explicitam a legitimidade da identidade cultural própria e diferenciada dos grupos indígenas, como também os direitos originários sobre a terra que tradicionalmente ocupam. O art. 231 dispõe que as terras indígenas devem ser demarcadas e protegidas pela União. Apesar disso, nas Disposições Transitórias, art. 67, foi estipulado um prazo de cinco anos a partir da promulgação da Constituição para a demarcação de todas as terras indígenas. Novamente, o governo não cumpriu com o estabelecido.

Desconsiderar o vínculo dos indígenas com as terras é subestimar uma teia de significados que sustentam esses povos até o presente. Sendo assim, embora o objetivo proposto para este estudo não seja o de aprofundar no conflito concernente ao direito à terra, mas sim analisar as narrativas orais indígenas, não há impedimento à abordagem de aspectos étnicos e culturais dos povos nativos.

Sob uma perspectiva política, parece não fazer sentido a reivindicação de demarcação de terras para esse povo, porque isso não traz retorno econômico. Todavia, os indígenas têm resistido às influências e imposições da sociedade, do Estado e de uma cultura excludente, alcançando outros direitos como o tratamento diferenciado nas escolas indígenas. Para tanto, são necessárias ações pedagógicas que despertem uma “sensibilidade para a diferença” (Gomes, 2001, p. 427).

Com a Carta Magna de 1988, com destaque para o art. 210, que propõe o ensino às comunidades indígenas em sua língua materna, outras leis se sucederam, a exemplo da Lei de Diretrizes e Base da Educação Nacional (LDBEN), Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que, no artigo 78 do Título VIII, reconhece o direito dos indígenas a uma educação diferenciada dos demais segmentos da população brasileira:

I – proporcionar aos índios, suas comunidades e povos, a recuperação de suas memórias históricas; a reafirmação de suas identidades étnicas; a valorização de suas línguas e ciências;

II – garantir aos índios, suas comunidades e povos, o acesso às informações, conhecimentos técnicos e científicos da sociedade nacional e demais sociedades indígenas e não indígenas. (Brasil, 1996).

Apesar da história contemporizada de desrespeito e violência, os indígenas têm se organizado tanto para lutar pelos seus direitos suprimidos ao longo dos anos quanto para resguardá-los. Nesse sentido, é possível constatar que, na História oficial do Brasil, em razão de terem sido julgados como sem cultura e sem civilização, os povos indígenas tiveram seus feitos e suas contribuições ignorados. A História esqueceu-se de que, em todas as expedições, os indígenas estavam presentes, com domínio de técnicas de sobrevivência, sabendo suportar as diferentes situações arriscadas na floresta, como observado no relato do viajante Koch-Grümbert no livro *De Roraima ao Orinoco*, decorrente de uma viagem pelo Brasil e pela Venezuela entre 1911 e 1913.

I - À tarde temos um pequeno incidente. De repente, confusão e gritaria: “manda para a lancha!”. Duas canoas

com dois caboclos, que pegamos de manhã em Sta. Maria, a reboque, se soltaram. Uma delas embarcou na forte esteira da lancha e ameaça afundar. A outra também está cheia de água [...] O comandante manda parar imediatamente e envia um barco com dois de nossos Makuschí atrás deles que, felizmente, ainda os alcançam e os põem a salvo. (Koch-Grünber, 2006, p. 34).

II - À noite há na maloca uma cura para uma criança doente. É realizada por um xamã velho de Mawoínya [...] Os ritos de cura dos Yekuaná, em sua essência, transcorrem de modo semelhante aos dos Taulipang e dos Makuschí. Os primeiros utilizam o chocalho mágico, estes, o mágico feixe de folhas. No mais, é a mesma farsa, lá e cá. (Koch-Grünber, 2006, p. 242).

III - E o terror os viajantes dos trópicos, os mosquitos! A maloca e a área ao seu redor são uma verdadeira incubadora dessas pequenas feras sanguinárias. Quando elas chegam, ao cair da noite, em enxames compactos com sua música marcial, os índios acendem grandes fogueiras fumegantes ao redor da casa, para afugentar um pouco o inimigo. (Koch-Grünber, 2006, p. 248).

Cabe observar que, no relato de Koch-Grünberg, há o reconhecimento das várias habilidades indígenas voltadas à sobrevivência nas florestas tropicais, porém, ao mesmo tempo que a História revela a capacidade desse povo, também a despreza, como o exposto no final do trecho II “No mais, é a mesma farsa, lá e cá”. Esse mesmo pensamento está presente nos livros, que ignoraram a contribuição significativa da cultura, da religião, das diversas línguas indígenas, da incorporação de palavras indígenas à Língua Portuguesa, da alimentação e dos conhecimentos da medicina tradicional para a construção e a formação da identidade brasileira. Sobre essa questão, Freire explica que:

[...] as línguas indígenas haviam codificado experiências milenares preservadas pela tradição oral, tanto no

campo das chamadas etnociências-botânica, zoologia, medicina, farmácia, astronomia, religião, etc. – quanto nas manifestações literárias, ou seja, de diferentes narrativas denominadas pelos cronistas de mitos, fábulas, lendas, palavras ancestrais, poesia, cantos. (Freire, 2003, p. 205).

Em vista disso, faz-se necessário observar como a cultura, em seu sentido lato, toma parte das relações sociais. Por isso, “[...] é preciso conhecer o testemunho lúcido dos que viveram de perto a realidade atual da cultura nos diversos países [...] é a primeira obrigação, possivelmente um desejo fervoroso nosso dos homens de hoje [...]” (Rama, 2008, p. 63).

Esse breve panorama nos mostra que o mundo indígena não pode ficar fora da história pátria, haja vista que, no Brasil, a “[...] Amazônia é uma região conhecida exclusivamente por seu componente indígena” (Pizarro, 2012, p. 194). Assim, à medida que surgem novos projetos relativos à multiculturalidade, à educação bilíngue e às narrativas indígenas, que se constituem como ferramenta para que a própria comunidade indígena escreva e publique suas histórias preservadas pela tradição oral, o país vai, gradativamente, reconhecendo o valor das contribuições de seus habitantes originais.

Isso significa que não dá para desconsiderar que as narrativas orais no Brasil estão ligadas, em grande parte, aos povos indígenas, e constituem uma prática cultural-identitária que deve ser estudada em conexão com o contexto local. Por ser um país múltiplo e diverso, são encontrados rastros da heterogeneidade cultural na dança, nos ritos, na alimentação, no modo de falar e na vida cotidiana de indígenas e não indígenas. Graças às tradições orais, é possível manter vivos os acontecimentos dos tempos primordiais para as gerações seguintes.

Em Roraima, mais especificamente, a sociedade indígena tem conquistado o seu espaço cultural e geográfico, posto que o estado

abriga, em seu território, um significativo contingente populacional indígena¹, distribuído nas áreas de savanas e de florestas. O antigo Território Federal de Roraima, transformado em estado em 1988, tem uma localização singular na Amazônia, porque faz fronteira internacional com a República Cooperativista da Guiana (antiga Guiana Inglesa) e a República Bolivariana da Venezuela, divisando ainda com os estados do Amazonas e Pará (Barbosa; Xaud; Souza, 2005, p. 11).

Nesta tríplice fronteira convivem três línguas nacionais e várias línguas indígenas. A área estadual conta hoje com 32 terras indígenas homologadas. Em relação aos demais estados da Região Norte, Roraima se distingue por ter quase a metade de sua superfície destinada a áreas indígenas, com destaque às que possuem as maiores extensões, a saber: São Marcos, Wai-Wai, Waimiri-Atroari, Yanomami e Raposa Serra do Sol².

A Terra Indígena Raposa Serra do Sol (TIRSS), reconhecida pela Funai em 1993, foi demarcada sob Decreto nº 1.775/96, de 8 de janeiro de 1996, da Presidência da República. A primeira etapa executada no procedimento de demarcação foi a desocupação da terra por não indígenas. O Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incra) indenizou e ressarcou os não indígenas que foram desapropriados dessa área. A grande dificuldade são os fazendeiros que têm propriedades legitimadas pelo Estado Brasileiro e alguns que ocuparam as terras sem documentação legal. Muitos não aceitaram os valores de indenização oferecidos pela União aos empreendimentos feitos na área.

Foi um processo de muito conflito, insegurança, medo e, por fim, de perda e desamparo. A desocupação provocou discórdia entre

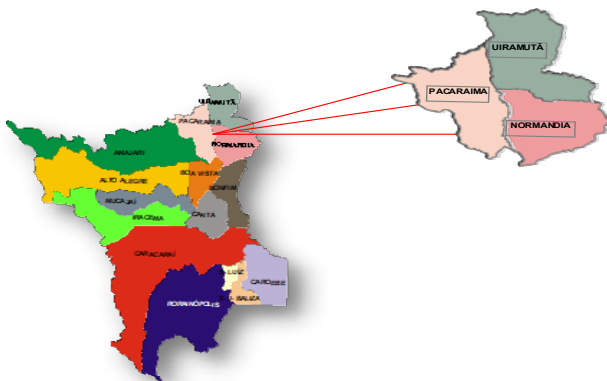
1 Conforme Azevedo (2011), o censo 2010 contou uma população indígena de 39.081 em Roraima; dos 12 municípios que apresentaram mais de 50% de sua população autodeclarada indígena, quatro estão em Roraima, encravados nas terras indígenas São Marcos e Raposa Serra do Sol.

2 Ver: Instituto Socioambiental (ISA), www.ti.socioambiental.org; Portal do Governo de Roraima, www.rr.gov.br.

os próprios indígenas. Aqueles que apoiam o Conselho Indígena de Roraima (CIR) foram a favor da retirada dos não indígenas da TIRSS, ao passo que os indígenas ligados à Sociedade de Defesa dos Indígenas Unidos do Norte de Roraima, a SODIURR, foram desfavoráveis à saída dos não indígenas da região.

A TIRSS é um dos maiores territórios indígenas do país, com 1.743.089 de hectares de área contínua, ocupando 7,7% da área do estado de Roraima, abrangendo três municípios: Normandia, Pacaraima e Uiramutã (Barbosa; Xaud; Souza, 2005). A região abrange uma extensão de serras e lavrados onde os indígenas foram desenvolvendo a agricultura e a pecuária, e utilizando outros recursos que trouxeram o progresso para essa sociedade, como escola, hospital e universidade, e, com isso, o fortalecimento para lutarem por seus direitos. O mapa a seguir destaca os municípios que estão inseridos na região da TIRSS.

Figura 1: Mapa de Roraima destacando os municípios que abrangem a TIRSS.



Fonte: Secretaria de Planejamento e Desenvolvimento (SEPLAN), 2012.

A TIRSS abriga aproximadamente 20 mil indígenas: o maior grupo é o de etnia Makuxi; os grupos menores são Wapixana, Ingaricó, Taurepang e Patamonas. Além disso, desfrui de uma localização ímpar, ao se situar na Serra de Pacaraima, junto à fronteira Brasil/Venezuela/Guiana, integrando a Amazônia. Nessa área, vivem os Makuxi, de classificação linguística Karib. O povo Makuxi é apenas um dentre os mais de duzentos povos indígenas viventes no Brasil (Costa e Souza, 2005).

Desde o início, os grupos que vivem na TIRSS foram marcados por intensos conflitos. Os primeiros remontam à ocupação dos europeus no continente americano. Muitos povos indígenas foram dizimados; outros foram destituídos de suas terras. Destes, boa parte dos que habitavam a região caribenha se dirigiram a Roraima, o que garantiu sua permanência e visibilidade na região da Raposa Serra do Sol. Contudo, no complexo cenário de rivalidade entre os indígenas, os Makuxi e os Taurepang se uniram para expulsar da região os povos Wapixana, Purucotó, Sapara e Paravilhana, levando estes últimos a serem exterminados. Não bastasse isso, como a busca da terra é constante para o indígena, o processo de demarcação da TIRSS suscitou um cenário de violência entre indígenas e não indígenas, que remetem às querelas dos séculos XVI a XVIII, resultantes da disputa entre portugueses, espanhóis e ingleses pelas terras brasileiras.

Sob este enfoque, este estudo desenvolvido sobre a cultura indígena possibilita assinalar a importância das narrativas orais indígenas para a sociedade roraimense, posto que configuram a riqueza e a diversidade cultural-identitária dos vários grupos étnicos que residem nesse estado, fortalecendo a noção de que constituem práticas portadoras de experiências e saberes socialmente reconhecidos.

Assim, para buscar uma aproximação do contexto em que a pesquisa foi realizada, estabeleci um percurso investigativo sobre a

fundação e localização da Comunidade São Jorge, que consistiu na realização de entrevistas com os senhores Dilmo de Lima e Severino Barbosa, no período de 2009 a 2012[. Segundo os entrevistados, por volta de 1915, a Comunidade foi formada pelos indígenas Makuxi: Geraldo Barbosa e Lucinda Barbosa; Norberto Lima e Cecília Rota; Filismino Hermínio e Antônia Souza; Domingos Hermínio e Luzia dos Santos; Lourentino e Anita; e Luiz Marajó e Agda. Geraldo Barbosa era da comunidade do Contão e casou-se com Lucinda Barbosa, moradora de um local conhecido como Panelão, situado entre a comunidade do Perdiz e a fazenda Miramar, na margem do Igarapé do Barro.

Tudo começou quando as famílias saíram da Serra do Panelão em busca de barro para fabricarem seus utensílios domésticos e encontraram o Igarapé do Barro, abundante em argila. Devido à distância entre o Panelão e o local onde pegavam o barro, Geraldo Barbosa resolveu mudar-se para o lugar com sua esposa e as outras famílias, onde se instalaram à margem esquerda do Rio Surumu. Com a chegada dos fazendeiros no local, Lucinda Barbosa conversou com o esposo e as famílias para se deslocarem à outra margem do Rio Surumu, que nomearam de meren mere' pai, ou "cobra grande"³ em Makuxi.

Naquela época, as comunidades indígenas recebiam a constante visita dos padres missionários, que visavam evangelizá-las. As famílias tinham o costume de se agruparem à noite para contar histórias sobre a Comunidade. Para os indígenas, as reuniões eram fundamentais, porque o chefe aproveitava o fato de todos estarem agrupados para discutir sobre os incidentes ocorridos durante o

³ Para os senhores Severino Barbosa e Dilmo de Lima, existem duas versões sobre a Cobra Grande.

A primeira considera o entendimento dos antigos: "Cobra grande" era o nome dado ao arco-íris, que, em makuxi, significa meren mere. Contudo, tanto Severino como Dilmo utilizam a variação linguística meren mere'pai. De acordo com um professor indígena, essa mudança linguística decorre da ação do tempo, é, portanto, natural que exista variação entre a língua falada pelos antigos e a falada pelos falantes mais jovens. A segunda versão considera o entendimento dos indígenas da atualidade: "Cobra Grande" corresponde ao animal réptil.

dia e o destino da Comunidade, e os mais velhos aproveitavam para recordar e repassar os costumes de seus antepassados, para que os mais jovens conhecessem as práticas culturais de seu povo. Trata-se de um costume em que a memória dos anciões trabalha para que as histórias e “[...] a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade” se mantenham vivas (Bosi, 1994, p. 23) e continuem a plasmá-las.

Em uma dessas noites de convívio com os indígenas, o padre que estava reunido com eles, apontou para a lua, mostrando São Jorge, um santo guerreiro que lutou com um dragão. Diante desse comentário, o chefe, em concordância com as famílias, mudou o nome da Comunidade para São Jorge, por se considerarem grandes guerreiros, já que tinham lutado com bravura para expulsar outros povos daquela região. Na ocasião, havia 15 pessoas na comunidade e Geraldo Barbosa foi o primeiro chefe⁴, ou *tuxaua*. Atualmente o grupo é constituído de 22 famílias, com um total de 120 pessoas de etnia Makuxi.

Na Comunidade São Jorge apenas uma pessoa entende e fala fluentemente a língua Makuxi, tal o grau de dependência em relação aos não indígenas. Além disso, tem 18 residências, dentre as quais a maioria é de adobe e taipa, cobertas de zinco, palha e telha industrial, mas todas contam com água encanada e energia elétrica. Cerca de 50% dos moradores desse pequeno povoado trabalham na roça. E como em poucos lugares, São Jorge propulsa a energia do imaginário, que se torna um universo mítico e simbólico.

Quanto à localização, a Comunidade está situada na Terra Indígena Raposa Serra do Sol, ao norte de Roraima, no Município de Pacaraima, região Surumu, num vasto território de savanas, conhecido pelos moradores como “lavrados”, com rica vegetação. As

4 Quando as comunidades foram formadas, o líder do grupo era chamado de “chefe”. O termo *tuxaua* só apareceu recentemente.

savanas ou lavrados, praticamente são “desprovidos de vegetação arbustiva” (Barbosa, Xaud; Souza, 2005).

Não é demais observar que o Estado de Roraima é culturalmente rico, já que abriga uma população indígena representativa do ponto de vista demográfico e cultural/étnico. Os povos indígenas de Roraima vêm se estabelecendo de forma efetiva por meio de organizações como o Conselho Indígena de Roraima (CIR), a Associação dos Povos Indígenas da Terra Indígena São Marcos (APITSM), a Associação dos Povos Indígenas de Roraima (APIRR), a Organização das Mulheres Indígenas de Roraima (OMIR), a Organização dos Professores Indígenas de Roraima (OPIR), para buscar o reconhecimento e o direito à diferença e à diversidade cultural, questionando o pensamento de que a nação brasileira é homogênea. Todavia, a cultura não é estática, decorre de uma multiplicidade de práticas políticas, econômicas, sociais e ideológicas que vão sendo modificadas ao longo do tempo e nos espaços, conforme as interações e construções sociais que ocorrem no âmbito das relações internas e externas aos grupos indígenas.

Esses valores estão em comunhão com o passado e o presente, pois surgem novas formas de pensar, porém tendo como base as tradições e os valores perpetuados pelos antigos. No entanto, essa cultura “[...] estaria ameaçada pelas transformações desencadeadas pela onda avassaladora da modernização” (Pereira, 2010, p. 185). O olhar contemporâneo renuncia a hierarquia entre as culturas e realça os processos de hibridização, expressando os traços do momento histórico e da realidade social. Assim, “[...] chegou-se ao senso comum que, para preservar a biodiversidade, as tradições culturais também precisam ser mantidas” (Yúdice, 2004), possibilitando, dessa forma, mais comprometimento dos indígenas com a sua história.

Por tudo isso, São Jorge se constitui em espetáculo do passado e do presente. Do passado, porque os indígenas instituidores da

comunidade compartilharam suas histórias, hábitos e costumes por meio da oralidade, para que o lugar se torne referência às gerações seguintes. Do presente, porque mesmo com as mudanças culturais e tecnológicas em suas múltiplas facetas, como televisão, computadores, e outros, não deixaram de ascender, na comunidade, os conhecimentos sobre os valores e costumes deixados por seus ancestrais.

Dentro desse contexto, a cultura viabiliza a consolidação da cidadania fundada na participação ativa da sociedade (Yúdice, 2004). Essa consolidação garante o respeito pelo outro e desenvolve a tolerância e a aceitação das diferenças. Apesar da diversidade muito extensa, ainda é preservado um legado cultural que favorece a sobrevivência dos povos indígenas, difundindo valores transmitidos pela oralidade.

No tocante à oralidade, entendo ser adequado mencionar que as narrativas orais são um dos meios que revelam a riqueza e a complexidade de um território indígena ainda por se conhecer. No caso do Brasil, as narrativas orais estão imbricadas às histórias dos indígenas, dos europeus e dos africanos, povos que confluíram para o desenvolvimento da nossa diversidade cultural, termo que se “[...] refere ao reconhecimento da pluralidade de culturas presentes em sociedades complexas [...] [da] multiplicidade de práticas, valores, costumes e significados” (Bhabha, 2001, p. 124).

Na medida em que se produzem saberes, consecutivamente são acrescidos novos conhecimentos à memória da comunidade da qual fazem parte. É nesse sentido que as histórias têm o potencial de fornecer informações valiosas sobre a cultura de uma era, chegando a desvendar os saberes de uma sociedade e sua identidade. Os conhecimentos culturais constituem o patrimônio e a memória histórica particular de um povo. Isso mostra que, mesmo não aplicando o sistema de escrita no passado, a sociedade

indígena garantiu a conservação e continuidade dos conhecimentos culturais, tendo em vista que é um conjunto de obras vivas para a Comunidade, como mostrarão os tópicos seguintes, pois embora as narrativas se transformem imensamente, as filigranas são as mesmas.

Encontro com as vozes narradoras

A visão dada pela historiografia de que os indígenas eram apenas “uma figura muda” (Matos, 2010, p. 435) foi obliterada e não tem sido compartilhada pelos indígenas de São Jorge, porque eles propõem uma nova leitura e interpretação de sua história. Lá, encontrei vozes representativas dispostas a relatarem as histórias em seus múltiplos aspectos, experimentadas ao longo de suas vidas. Nesse sentido, os indígenas entram em cena de forma autêntica para enunciar os conhecimentos que valorizam sua cultura, apagando sua condição de invisibilidade. De certa forma, essa seria a busca empreendida pelo significado de sua existência, esforçando-se para sair da “[...] espécie de afasia que ataca a imagem do índio na história” (Matos, 2010, p. 436).

Para especificar a proposta pretendida, direciono o olhar para a minha primeira visita exploratória à Comunidade São Jorge, em outubro de 2011, já no âmbito da presente pesquisa. Naquela época, o movimento de resistência por causa da demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol era recente. O espírito de ruptura com os não indígenas, na esfera do direito à terra foi um processo doloroso de reivindicação de, pelos menos, trinta anos. Esse movimento foi um terreno fértil para pensar sobre como encarar a pesquisa e o tema nessa complexa relação entre indígenas e não indígenas.

Por isso, chegando à Comunidade, o primeiro passo foi apresentar a pesquisa e seus objetivos para o líder (*tuxaua*) e alguns

moradores, para que eles compreendessem o estudo. O segundo passo foi verificar se havia pessoas contadoras de histórias da e na Comunidade. Depreendendo o interesse de alguns, estabeleci os critérios para a escolha dos entrevistados: ter idade acima de 55 anos; ser referência para a Comunidade ou exercer alguma função de destaque, e por último, haver reconhecimento, por parte da Comunidade, da autoridade da pessoa para contar as histórias.

Depois desses esclarecimentos acerca da pesquisa, fui conduzida à residência de duas pessoas que, posteriormente, foram as eleitas para colaborar com a pesquisa. Vale enfatizar que os critérios acima foram levados em conta para a seleção dos dois narradores que se propuseram a compartilhar suas histórias e as da Comunidade. Alberti (2010) aponta que não há uma preocupação com a quantidade de entrevistados, pois a seleção pode até se restringir a uma única pessoa, no entanto, deve ser “[...] entre aqueles que participaram, viveram, presenciaram ou se inteiraram de ocorrências ou situações ligadas ao tema e que possam fornecer depoimentos significativos” (p. 31).

Cabe destacar que, junto com a competência para dar vida ao repertório de histórias, os narradores possuem experiências pessoais que lhes permitem articulá-las, direta ou indiretamente, com as narrativas míticas e lendárias. Isso porque as experiências particulares dos narradores são importantes dispositivos para conferir credibilidade ao que está sendo contado.

Dilmo de Lima, 61 anos, da etnia Makuxi, foi o primeiro contato na Comunidade. Ele estudou até a quarta série do Ensino Básico. Na época era Agente de Saúde e, quando necessário atuava como pajé. Na cultura indígena o pajé é o líder religioso e sua tarefa é “conservar o equilíbrio do grupo” e ser o “[...] o responsável por manter o grupo unido, com saúde em harmonia”. Além disso, pajés são “sábios e podem dar conselhos sobre o melhor caminho a percorrer” (Munduruku, 1996, p. 59).

Quando estive pela primeira vez na Comunidade, em 2009, Dilmo de Lima era o *tuxaua* de São Jorge, isto é, a pessoa responsável pela administração do grupo. Ele não fala a língua Makuxi, mas entende um pouco. Quando criança sua mãe faleceu e o seu pai Severino Barbosa foi para o garimpo. Nesse período, Dilmo morou com sua avó-mãe, que falava raramente a língua Makuxi com os netos, porque se interessava em aprender a Língua Portuguesa. Em seu relato, explicou: “Ela (avó/mãe) não nos passou a língua Makuxi para nós (SIC), mas ela nos passou a cultura” (Lima, 2011).

Nesse momento, num esforço de produzir sentido, Dilmo trouxe para o diálogo a voz da avó/mãe que, mesmo não tendo repassado a língua Makuxi, transmitiu a cultura e as tradições de seu povo. A declaração do narrador Dilmo responde à insegurança perturbadora causada pelo passado que volta como um quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades, e que demarca o percurso da cultura indígena. Mesmo sem falar a língua Makuxi existe uma razão de ser indígena, porque sua cultura não foi vencida. Nesse ponto, Dilmo introduz o discurso sobre a cultura:

[...] Eu ainda alcancei a época da nossa tradição. A alimentação era só a caça e o beju, e as frutas que também faziam parte da alimentação. (Lima, 2011).

[...] Então, hoje nós deixamos de nos alimentar bem, pois trocamos o nosso alimento pelo alimento do homem branco, nós deixamos de fazer o nosso suco, que é conhecido como caxiri e passamos a tomar refrigerante, não tomamos mais caxiri para tomar café, e por este motivo a maior parte da família é diabética, porque quando vamos tomar café, colocamos o leite e ainda completamos com o açúcar, e ainda tem aqueles que comem alimentos industrializados, deixando de se alimentar bem. Hoje são poucos os que se alimentam bem. (Lima, 2011).

O que chama a atenção nos trechos acima é o fato de que o discurso do narrador é marcado pelo saudosismo e a perda, devido

ao contato com o mundo não indígena. Não é apenas a língua Makuxi que não é mais falada pela nova geração; a perda da tradição em relação à alimentação e até a perda da saúde é consequência da aproximação com a cultura não indígena. Isso sucede porque o sentido contextualizado institui diálogo contínuo entre sentidos novos e antigos (Spink, 2004, p. 49).

Nessa perspectiva, os depoimentos são uma espécie de recurso social disponível para todos os que partilham uma linguagem, uma cultura, e também são “[...] como dispositivos linguísticos que utilizamos para construir versões das ações, eventos e outros fenômenos que estão a nossa volta” (Spink, 2004, p. 48). Por outro lado, os relatos se constituem num grande significado, em que as relações do cotidiano do narrador com seu mundo se desdobram em conceitos que definem os indígenas e a Comunidade.

Assim, “[...] as narrativas que ajudam a compor este mundo, constituído pela linguagem – devem ser entendidas como uma representação do homem em relação à cultura” (Fernandes, 2007, p. 348). Entendo cultura tendo como base os postulados de Hall (2006, p. 58), ou seja, compreendendo: as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; e a perpetuação da herança. Quando ouvimos, identificamos esses três postulados nas narrativas. Mesmo mantendo relações culturais díspares, os indígenas procuram valorizar suas tradições e suas histórias, a partir dos sentidos que uma realidade cultural estabelece para aqueles que a vivem.

A ligação que alguns indígenas têm com os valores tradicionais é muito forte, porque são frutos da memória, cultivados com cuidado e sabedoria, repletos de significações, dentro de um contexto que se apresenta cada vez mais múltiplo. “Através dessas histórias, baseadas na superação de perdas, experimentados ao longo de suas vidas, é que esses sujeitos passam a se distinguir da coletividade e tornam-se indivíduos” (Hartmann, 2007, p. 98).

Nesse sentido, o passado, para o indígena, é sempre conflituoso, porque “[...] continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não se quer e não se pode lembrar” (Sarlo, 2007, p. 9). A volta ao passado pode ser uma maneira de buscar sua identidade no presente. A oposição entre passado e presente assumiu outras formas, o que fui e o que sou. Quando Dilmo busca o passado, ele se conceitua no presente. Atua como se estivesse dizendo: sou o que sou pelo que fiz (Fernandes, 2007, p. 182).

Quanto ao segundo narrador, trata-se de Severino Barbosa, 97 anos, da etnia Makuxi. Ele tinha a função de pajé na Comunidade. Nunca frequentou a escola, mas era o único que falava e entendia a língua Makuxi no grupo. Aprendeu com seu pai, Geraldo Barbosa, um dos fundadores da Comunidade, muitas histórias que hoje são contadas. Quando entrevistado, as sessões narrativas ocorreram nas línguas Portuguesa e Makuxi.

Além das histórias, Severino Barbosa relatou alguns eventos importantes de sua vida. Ele foi o único indígena da sua Comunidade a ser recrutado para participar da Segunda Guerra Mundial. Não foi enviado porque logo chegou a notícia de que a guerra tinha acabado. Outro fato que contou com muita emoção foi a sua participação na demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol. Foram meses carregando materiais (pedra, cimento, ferros, areia) para efetivar esse feito (Barbosa, 2012).

Segundo Gancho *et al.* (1994, p. 67), para o indígena,

[...] a terra pode significar riqueza ou pobreza, vida ou morte, poder político e posição social ou marginalização. Para cada pessoa ou grupo social, ela tem um valor. Para um índio, por exemplo, não há como viver sem ela, pois esta lhe dá moradia, alimento, trabalho, e o índio está tão integrado à terra que separar-se dela implica perder a identidade cultural.

Ou seja, a terra é tão importante para o indígena que Severino comenta que a demarcação trouxe a liberdade para o seu povo. Agora, eles podem caçar, pescar, plantar, sem pedir autorização aos “brancos”. A Comunidade se desenvolveu e vive uma época de fartura. No momento da entrevista, Severino relembrou o modo como se vestia: “[...] na época da demarcação da TIRSS eu andava como índio, sem roupa, só com uma tanga”. E continuou, “[...] agora estamos perdendo nossa cultura, porque hoje, me visto igual ao ‘branco’” (Barbosa, 2009). Para Severino, a nudez é símbolo da sua cultura, e, assim como Dilmo, traz sempre a densidade das dificuldades que se referem às transformações culturais, pois “[...] uma cultura concebe-se a si própria como existente, identificando-se com as normas constantes da própria memória” (Ferreira, 2003, p. 77).

O discurso de Severino revive a passagem de um tempo passado para o presente, o encontro e desencontro de culturas afirmadas e negadas. Sua confissão não significa uma rejeição da sua identidade, mas a comprovação de que a identidade não é fixa e imutável. Sob essa perspectiva, a identidade é

[...] realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo nato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo, “imaginário” ou fantasiado sobre a unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre sendo formada. (Hall, 2006, p. 38).

A identidade está em processo contínuo de formação e depende de práticas sociais que operam nos sujeitos. Por isso, compreendo que as identidades não são inatas, mas construídas a partir das experiências, das práticas e dos significados que possibilitam nos reconhecermos como parte de um grupo étnico, religioso e profissional. O homem é, assim, fruto de múltiplas identificações imaginárias e simbólicas, que, como fios, se tecem e se entrecruzam para formar outros fios (Coracini, 2007).

Mesmo estando em contínua transformação, a identidade está vinculada à memória, e, portanto, ao passado e à linguagem. A memória é também objeto de identidade, em que o ser humano, individual ou coletivamente, se reconhece e reconhece o outro como idêntico ou distinto. Ricoeur (2010, p. 40) explica que “[...] não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela”. Cada sujeito em particular é construído de acordo com sua história ao absorver padrões de comportamentos dos grupos sociais.

A identidade de Severino está em conflito, oscilando entre as condições de ser indígena e não indígena. Ou seja, é a descoberta de outros eus em si mesmo, porque ele não é uma substância cristalina, e “[...] radicalmente diferente de tudo o que não é em si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um eu também, sujeito como eu” (Todorov, 2012, p. 3). Cascudo (2006) já considerava que os costumes vão mudando, porque são adaptados às condições do ambiente em que agem. Ainda nessa perspectiva, Ribeiro (1977) afirma que o indígena foi submetido a um procedimento que o força fixamente a “[...] transformar radicalmente seu perfil cultural [...] transfigurando sua identidade, mas persistindo como índio” (p. 14).

Severino apresenta “[...] as resistências que umas culturas criam em relação às outras” (Ferreira, 2003, p. 55). O que deve ser levado em conta é como a identidade indígena é constituída na pós-modernidade, pois, o processo de construção identitária passa pelo espaço/tempo. Mesmo com as mudanças constantes, os conhecimentos referenciados nos ancestrais não desapareceram na Comunidade. A partir das narrativas, que carregam por séculos os mitos e as lendas ancestrais, é que são construídos os conhecimentos sistemáticos que incidem sobre as transformações dos fatos e da realidade atual.

É nesse sentido que as histórias têm o potencial de fornecer informações valiosas sobre a cultura de um povo, chegando a

desvendar os saberes e a identidade de uma sociedade. A cultura produz as identidades e as diferenças (Silva *et al.*, 2011, p. 9). E a constituição da identidade implica numa relação, e é parte do contexto; o homem não nasce social, mas torna-se social através da aprendizagem cultural.

Por meio das histórias, os narradores Severino e Dilmo transmitem experiências e injunções que marcam (ou marcaram) a história de seu povo, de sua cultura e procuram entender as mudanças que passam em suas próprias vidas. Nesse sentido, essas pessoas foram fundamentais para a pesquisa, porque estão cercadas de episódios representados “[...] por uma sucessão de acontecimentos, próprios e alheios, que são requisitados pela memória do narrador para compor uma autobiografia” (Fernandes, 2007, p. 189).

Assim, depois da escolha dos narradores, veio a segunda fase: esclarecer que o trabalho não se tratava de desvendar, nas narrativas, as dinâmicas de relações sociais e culturais da Comunidade, mas sim realizar uma análise permitindo a sondagem relativa à difusão da cultura indígena. As pessoas que praticam o ofício de contar histórias são o alicerce da cultura oral. Elas ouvem, narram, criam e recriam o texto, produzindo significado ao ouvinte. Almeida e Queiroz (2004, p. 99) salientam que “[...] os contadores são ao mesmo tempo guardiães dos textos da tradição oral e artesãos na atualização desses textos, através da introdução de elementos do contexto”.

Logo no primeiro contato, os dois narradores selecionados contaram vários fatos ocorridos com eles e com a Comunidade. Com isso, foi possível perceber a presença de elementos do imaginário indígena que permitiram criar, nas histórias, uma situação de “[...] aventuras narrativas, ou desvendar um impasse afim de que a narração prossiga em direção à conclusão esperada” (Bergeron, 2010, p. 31). O imaginário é o “[...] museu de imagens passadas,

possíveis, produzidas e a serem produzidas” (Durand, 2002, p. 6). O conceito de imaginário dilatou, e novos significados foram agregados a ele, e passou a ser compreendido como um espaço de elaboração do pensamento, do sentimento e da percepção.

O fato de os colocarmos no plano do imaginário não prova que os fatos não aconteceram, pois “[...] mesmo na falta da razão, não há ausência de sentido” (Bergeron, 2010, p. 37). De modo geral, essas histórias transmitem para a geração mais nova as práticas culturais do seu povo. São elas que buscam manter intenso o brilho de suas tradições e a estabilização de suas próprias vidas. Na linha desse mesmo raciocínio, Burke (2000, p. 69) menciona que “[...] historiadores tão diversos quanto Heródoto, Froissart e Lord Claredon afirmam que escreviam para manter viva a memória de grandes feitos e grandes fatos”.

A partir das narrativas é que são instituídas as teorias sobre a realidade. Até hoje elas estão presentes em muitas comunidades indígenas, porque são vivenciadas por séculos, por meio da arte de contar histórias. Cada palavra se faz acompanhar de lembranças quando são narradas histórias. Narrar é um tipo próprio de conversação que acontece cotidianamente e que implica em escolhas. Porém, é oportuno observar que, em algumas narrativas orais indígenas, foram “[...] percebidas a variabilidade das personagens em comparação com a estabilidade do trecho” (Dundes, 1996, p. 81).

A verificação da variabilidade de narrativas se deu por causa da eficácia do aspecto metodológico proposto para alcançar os objetivos da pesquisa. A escolha dos procedimentos específicos, como os métodos, os processos e as técnicas para execução das diferentes fases do estudo, exigiu uma aplicação cuidadosa. Por ser um ato criativo, a pesquisa principiou pela observação, já que necessita da visão experimental para a produção de conhecimento. A observação realizada *in loco* foi a parte protuberante da pesquisa,

porque houve um olhar direcionado à *performance* narrativa dos dois colaboradores. Nesse caminho, agreguei a observação de Zumthor (2007, p. 38), de que a *performance* se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual. Isso ajudou na realização das análises desenvolvidas e pretendidas, a fim de conceber o modo como o indígena imprime sua marca nas narrativas, e o seu *modus vivendi*.

Por trabalhar com a oralidade, registrando as lembranças dos narradores que podem ser coletivamente compartilhadas e aproveitadas, e buscando perceber a *performance* narrativa dentro do contexto em que os colaboradores estão inseridos, lancei mão dos procedimentos metodológicos da história oral. Para tanto, é pertinente assinalar o pensamento de Portelli (1981, p. 15):

[...] a história oral é uma ciência e arte do indivíduo. Embora diga respeito – assim como a sociologia e a antropologia – a padrões culturais, estruturas sociais e processos históricos, visa aprofundá-los, em essência, por meio de conversas sobre experiência e a memória individual e ainda por meio do impacto que tiveram na vida de cada uma.

A essência do indivíduo é destacada porque a história oral traz as interpretações do passado. As impressões dos narradores no ato da contação são polvilhadas no texto oral por causa do contexto social em que estão inseridos e isso acontece porque a arte de recordar é particular de cada pessoa. Orientando-nos por esse modo de ver, “[...] a história oral não é um fim em si mesma, e sim um meio de conhecimento, e seu emprego só se justifica no contexto de uma investigação científica” (Alberti, 2010, p. 29).

Portelli (1981) também menciona que as impressões tendem a “[...] representar a realidade como um mosaico ou colcha de retalhos, em que os pedaços são diferentes, porém formam um todo

coerente depois de reunidos, permitindo um aprofundamento no estudo do tema” (p. 16). Dentro desse contexto, os procedimentos que me ajudaram na realização da investigação foram: pesquisa bibliográfica, entrevista e diário de campo.

A pesquisa bibliográfica ofereceu o suporte teórico acerca da oralidade e da *performance* do narrador. Para a coleta e o registro das narrativas orais utilizei entrevistas gravadas e filmadas, seguindo um roteiro no qual os participantes obtiveram total liberdade para compartilharem suas histórias. Além disso, a entrevista gravada não só admite que a história seja registrada em palavras faladas, como também que seja apreciada por meio da *performance*. O uso da voz dos narradores faz o passado surgir no presente de modo contínuo. A sujeição do presente ao passado segue como uma característica marcante da sociedade indígena, porque “[...] as palavras são expressivas, elas insuflam vida na história” (Thompson, 2002, p. 41).

Outro procedimento indispensável foi o diário de campo para acompanhar uma realidade particular dos narradores dentro do contexto da Comunidade. De acordo com Alberti (2010), a elaboração de um diário de campo auxilia na posterior reflexão sobre o documento no conjunto da pesquisa, constituindo instrumento de crítica e de avaliação de alcance, dada a especificidade da entrevista de história oral.

Posterior à etapa do registro, efetivei a transcrição, seguida da decupagem dos DVDs e da análise das narrativas. A transcrição foi uma das etapas mais difíceis da pesquisa. De acordo com Almeida e Queiroz (2004), alguns problemas que surgem nessa etapa são:

[...]

- a variante de fala conforme a região e a condição de escolaridade do contador;
- as linguagens complementares à fala utilizada na *performance*, como a gestualidade, e os recursos de

enunciação, como o ritmo, a altura, que não encontram registros satisfatórios na escrita;
- a variação individual da fala decorrente de problemas de 'dicação'. (p. 91, grifo meu).

Nessa fase do trabalho, o esforço foi intenso porque alguns trechos na entrevista estavam em língua Makuxi. Entretanto, um professor indígena com domínio da língua Makuxi fez a tradução de alguns fragmentos do depoimento para o Português, procurando manter a fidelidade do que foi gravado. Diante disso, posso dizer que as histórias de São Jorge estão impregnadas de valores, conteúdos simbólicos, contendo fatos verdadeiros vivenciados pelos sujeitos da Comunidade, causos e mitos que se estendem com digressões, levando o ouvinte a “[...] recriar, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significativo que lhe é transmitido” (Zumthor, 2010, p. 258).

Cada narrador em particular é construído de acordo com sua história ao absorver valores, crenças e padrões de comportamentos dos grupos sociais. As narrativas orais da Comunidade possuem características que as diferenciam entre si. Existem aquelas em que aparecem personagens míticos e lendários, e outras que se referem aos acontecimentos diários.

Para que os acontecimentos permeiem no contexto da Comunidade, os narradores procuram fazer valer a credibilidade de seu discurso, explorando as narrativas em seu potencial significativo. “Mesmo aquilo que não se vê, não é que não exista; pertence a uma ordem de coisas, diferente, superior ou inferior, dependendo do caso” (Bergeron, 2010, p. 5). Sendo assim, se as narrativas ainda são veiculadas, é porque a Comunidade acredita nelas, pois “[...] é difícil imaginar uma comunidade que continua a transmitir lendas nas quais não acredita mais” (2010, p. 50).

Escutar para conhecer as narrativas

A narração é uma prática com a incumbência de passar as experiências vividas no dia a dia. Segundo Gotlib, “[...] a força de contar histórias se faz, permanecendo, necessária e vigorosa, através dos séculos” (2004, p. 6). Por fazer parte da cultura indígena, a narração recompõe a memória de várias épocas, uma vez que é a base para que as tradições dos antepassados não se percam. Isso nos instiga a pensar sobre o valor dos ancestrais e das narrativas imemoriais para a história das sociedades indígenas. Sobre esse aspecto, Munduruku (2002, p. 41) postula que

[...] somos a continuação de um fio que nasceu há muito tempo atrás... Vindo de outros lugares... Iniciados por outras pessoas... Completado, remendado, costurado e... continuado por nós. De forma mais simples, poderíamos dizer que temos uma ancestralidade, um passado, uma tradição que precisa ser continuada, costurada, bricolada todo dia.

Logo, considerar a ancestralidade nas narrativas orais indígenas é abordar também o contato com outras culturas e as identidades que se constituem neste contexto. De modo geral, pode-se dizer que os mitos e as lendas, quando contados em São Jorge, pululam as vivências recônditas da memória dos narradores, tornando-as tão evocativas que nos levam a pensar sobre a variedade de histórias carregadas de sentidos e cores no conjunto roraimense.

É nesse sentido que as narrativas orais revelam uma flexibilidade que difere a cultura oral indígena de outras, haja vista estarem impregnadas de mistério, sentidos e valores. O narrador é identificado como o portador desses saberes, na medida em que conserva viva a história e o pensamento de seu povo na memória. Quando o narrador relata as histórias repassadas por seus ancestrais somadas aos seus próprios conhecimentos surgem novas

histórias e, com isso, aplica sua marca na narrativa, constituindo novas identidades. É dessa maneira que o poder da palavra, da *performance* pode dar ao narrador autoridade e reconhecimento perante a Comunidade. Fernandes (2002), ao tratar da *performance*, ressalta que é

[...] um momento de fascínio, articulado pela mistura de códigos e diversidade linguística, envolvendo não somente pela fábula, mas também pela maneira como é transmitida. O olhar, o silêncio, o franzir da testa, as mãos, o riso, objetos próximos, sons guturais, a fala. Cabeça, tronco e membros. O corpo é um turbilhão de mensagens, que ressoa códigos impraticáveis na escrita. (p. 28).

A *performance* narrativa de Dilmo provoca um turbilhão de mensagens que nos contagiam. Em alguns momentos, ele coloca a encenação no lugar das palavras. O olhar entristecido sobressai quando se refere a algum episódio comovente, como a morte de sua mãe. O sorriso irrompe quando relata um acontecimento prazeroso, como as caçadas e os festejos. E quando as palavras lhe faltam, recorre às mãos, que estão constantemente em ação, pois segundo Fernandes (2002, p. 31), não basta narrar, é preciso dar vida às palavras, mergulhar nos sentidos das personagens. A desenvoltura de Dilmo é tal que parece ter participado dos fatos ocorridos na Comunidade.

Rivière (1987, p. 15) também sustenta que “[...] através do gesto, o corpo socializa-se e, ao mesmo tempo, individualiza-se”. Isto é, o gesto é o traço identitário do homem perante a sociedade. “Um gesto é sempre do outro, do antepassado” (Rivière, 1987, p. 15).

No caso de Severino, o que mais chama atenção em sua estratégia narrativa não são os gestos comedidos, mas o modo como se prepara para narrar. Antes de iniciar a narração, ele troca a roupa e coloca os colares utilizados no ritual da pajelança.

Para Severino, contar história é como um ritual. É um momento de trazer o passado para o presente. São os costumes, os ritos de iniciação, as tradições que se entrelaçam por meio de filigranas de vozes narrativas. Os diversos sentidos que se apresentam nas histórias são como uma espécie de jogo entre o que o narrador contou e como o ouvinte recebeu a mensagem. De acordo com Fernandes (2007, p. 194), “[...] para que a narrativa seja repetida, como se fosse arremessada para um ouvinte e deste, a outro, é preciso, entre outras coisas, que ela se viabilize não com um sentido fechado, mas aberto aos diferentes discursos, contextos e *performances*”.

Compreendo que a performance é inerente do ato de falar: temos o tom, o gesto e o jogo fisionômico. Esses elementos são tão naturais aos narradores que ocorreram simultaneamente quando contavam com detalhes os episódios da Comunidade. Os detalhes reforçam a verdade das histórias. Sarlo (2007, p. 52) diz que “[...] num testemunho, jamais os detalhes devem parecer falsos, porque o efeito de verdade depende deles, inclusive de sua acumulação e repetição”. Além disso, os padrões de comportamentos absorvidos por Severino e Dilmo, a idade, a experiência de vida e o cargo que ocupam na Comunidade, fortalecem a autoridade dessas pessoas como narradoras. Mesmo que os repertórios das narrativas envolvam fenômenos naturais e fantasiosos, eles não são questionados porque são legitimados pelo grupo.

Há ainda, na comunidade, uma pluralidade de formas narrativas. O campo é extenso e não há possibilidade de sistematizar todas as histórias coletadas. Por isso, a seleção das histórias foi um momento de grande valia, em que foi levado em conta a teoria de Jolles (1976), que define como formas simples determinadas narrativas que surgiram do meio do povo anonimamente na antiguidade e se perpetuam até hoje por meio da tradição oral, como as narrativas que foram incorporadas por diferentes povos, a exemplo das fábulas, dos contos de fada, dos mitos e das lendas.

A partir do quadro classificatório de Jolles (1976), selecionei quatro narrativas, levando em consideração as modalidades “mito” e “lenda”. Duas se ajustaram às narrativas míticas, *A Serra do Banco* e *A Comunidade do Barro*. Para Eliade (2011, p. 16),

[...] os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje. [...] o mito é uma questão da mais alta importância, ao passo que os contos e as fábulas não o são.

O mito se constitui com a existência da humanidade e possui uma relação significativa com o contexto de vida do homem, distante de ser uma história fantasiosa. No discurso sobre a identificação do mito, Munduruku (1996, p. 51) ainda diz que “[...] os mitos não possuem uma lógica muito fácil de ser compreendida à primeira leitura. Para entendê-los é necessário um conhecimento prévio dos povos a que pertencem”. Em relação às outras duas narrativas, *A Onça e o Jabuti* e *O Morcego* se ajustaram às lendas.

Cabe ainda destacar que, além do critério da modalidade, foram levadas em conta as narrativas que são mais evidentes e significativas aos narradores e à Comunidade. Na proposição de Coelho (2000, p. 171), a lenda é uma narrativa “[...] antiquíssima, geralmente breve, cujo argumento é tirado da tradição”, sendo, portanto, anônima. Por ser antiga, isenta o narrador a explicar os acontecimentos. Além disso, é repleta de significação, porque o estranho e o imaginário surgem para superar os fatos reais retratados nas narrativas.

Nos mitos e nas lendas há um profundo imbricamento de vozes. A voz alimenta a nossa história, e o ouvinte, ao escutá-la, recordará, sem sombra de dúvida, os ecos do passado. No entender de Dilmo é expressiva a distinção entre mito e lenda. Para ele, os mitos estão relacionados a fatos reais, que aconteceram em épocas passadas, ao passo que as lendas são histórias fictícias, criadas pela imaginação

do homem com o intuito de divertir. Sobre a lenda, Dilmo relata: “[...] no meu modo de ver, as lendas são as história (SIC) que não são verdade, agora os mitos sim, são verdade porque fala do nosso povo” (Lima, 2012).

Mesmo indicando a diferença entre as modalidades, isso parece não ser relevante para o narrador, porque no momento em que conta as histórias, utiliza a nomenclatura lenda, tanto para as histórias míticas como para as lendárias, talvez porque o vocábulo faça parte do contexto da Comunidade. De acordo com Eliade (2011, p. 15), “[...] ambas as categorias de narrativas apresentam ‘histórias’, isto é, relatam uma série de eventos que se verificam num passado distante e nebuloso [...]. Não obstante, os indígenas sentiram tratar-se de histórias radicalmente diferentes”.

Essa ideia não encontramos na versão de Severino. Para ele, as histórias não são classificadas, porque mito e lenda têm o mesmo sentido de histórias. De acordo com Dundes (1996), nem sempre os narradores são capazes de explicar aos ouvintes o sentido ou um costume, pela simples razão de não saberem conscientemente o que as histórias significam.

É possível perceber essas diferenças no conteúdo das narrativas, como por exemplo, na história *A Serra do Banco*, que conta que o chefe da aldeia fez um torneio para verificar quem era o mais forte e corajoso para desposar sua filha. O relato mostra que, além da concepção de competição praticada pelos moradores da Comunidade para provocar a participação de todos na busca de evidenciar o valente guerreiro dentre os povos Makuxi, o lugar, a serra, é a marca da sociedade indígena, é o lugar da disputa, do encontro entre personagens (animais e seres humanos), e também de conflitos decorrentes da concepção de vida de cada um. A segunda narrativa, *A Comunidade do Barro*, descreve a aventura de um povo para conseguir matéria prima para a produção de utensílios domésticos e, com isso, foram formando outras comunidades.

A terceira narrativa, *A Onça e o Jabuti* é uma história conhecida em várias comunidades indígenas roraimenses, porém, com outras variações. A narrativa relata a façanha de um jabuti para escapar da astuciosa onça faminta. E, por último, *O Morcego* trata dos fortes guerreiros que mataram um animal que pegava as crianças para comê-las no cume da serra. Sem incorrer se os fatos narrados são verdadeiros ou não, o que interessa é analisar o texto da forma como foi contado. É com o auxílio das contribuições científicas de Dundes (1996) que vou fundamentar a teoria de que as histórias indígenas não são informes e podem ser analisadas estruturalmente.

Dundes (1996) foi o precursor em mostrar que os contos indígenas norte-americanos “[...] na aparência, de conteúdos totalmente diferentes podiam, de fato, pertencer a um tipo estrutural idêntico, definível por critérios morfológicos estáveis” (p. 312). Nessa mesma linha, faz-se mais do que oportuno teorizar sobre a oralidade, levantando questões referendadas por Zumthor (2010) para, posteriormente analisar estruturalmente as narrativas orais indígenas, com a intenção de fazer uma aproximação com um estudo analítico cuidadoso das suas partes componentes, evidenciando a forma como as experiências e os saberes indígenas se imprimem no texto oral, a fim de vivificar as tradições diante das mudanças culturais e, ao mesmo tempo partilhar que as histórias indígenas não são desprovidas de coesão e de padrão de organização, como observado nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO
DOIS

FILIGRANAS DE VOZES EM DIÁLOGO COM A
TEORIA



CAPÍTULO II**FILIGRANAS DE VOZES EM DIÁLOGO COM A TEORIA**

A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar. (Paul Zumthor, 2010).

Este capítulo realça as discussões sobre as narrativas orais, não como ode imaginária, mas como um viço que merece ser revolvido, considerando que ainda hoje não é bem vista no campo acadêmico, já que o termo designa o que é relativo à tradição oral, perfilando sobre o relato de vida, memórias familiares e histórias vivas e atuais que surgem do meio do povo.

A cada dia que passa, as histórias orais nas comunidades indígenas estão dissipando e fenecendo com seus últimos anciões. Por isso, mergulho no campo atraente da tradição oral aduzido por Paul Zumthor (2010) para elaborar a primeira seção do capítulo, onde soam as filigranas de vozes, visando relacionar a oralidade com os ecos do passado e do presente, com o corpo e os gestos – a *performance* narrativa.

Buscando tornar viável a análise estrutural das narrativas orais indígenas, a fim de perceber a construção de valores socioculturais, a segunda segue o fio teórico de Alan Dundes (1996), que serve de eixo irradiador não só para classificar as narrativas, mas para teorizá-las. Vale ressaltar que a aplicação cuidadosa do modelo híbrido (Propp/Pike) aos contos indígenas, levado a efeito por Dundes(1996), “[...] trouxe como resultado a desmistificação da crença de que os contos dos índios norte-americanos carecem de estrutura”, consequência que, como pretendo mostrar, também se aplica aos povos nativos roraimenses. A análise, desse modo, revela, de modo cristalino, “[...] a lógica fabular e a consistente regularidade dos padrões narrativos desses contos” (Santaella, 1996, p. 313).

Na trilha teórica da oralidade

“No princípio, era a voz: poéesis era a palavra usada pelos gregos nos tempos da oralidade primária para designar a criação verbal, a arte de compor com a palavra, pela narração, pela declamação, pelo canto” (Almeida; Queiroz, 2004, p. 157). Desde o início poéesis é a palavra¹ por excelência. Zumthor (1993, p. 75) diz que “[...] o verbo se expande no mundo, que por seu meio foi criado e ao qual dá vida”. Assim, o homem se forma a partir da palavra. Esta é inconcebível sem a voz, porque é pela palavra que o homem torna conhecidos os seus pensamentos, sentimentos e as suas histórias; por isso, procurou marcar sua presença narrando e registrando os fatos que acontecem sucessivamente no dia a dia.

Na Introdução aos Contos Crioulos da Bahia, de Deoscóredes dos Santos (1976), Juana Elbein (1976) expõe, de forma interessante, a função da palavra no universo da oralidade:

[...] a palavra proferida tem um poder de ação. A transmissão simbólica, a mensagem, se realiza conjuntamente com gestos, com movimentos corporais; a palavra é vivida; pronunciada, está carregada com modulações, com emoção, com a história pessoal, [...] a palavra ultrapassa seu conteúdo semântico racional para converter-se em um instrumento condutor de um poder de ação [...]. Cada palavra proferida é única. A palavra se renova, cada repetição é uma resultante única. A expressão oral renasce constantemente; [...] a palavra é pronunciada para ser escutada; ela emana de uma pessoa para atingir a outras; [...] A palavra é importante na medida em que é som, que é pronunciada. [...] A palavra pronunciada implica sempre uma presença que se expressa, que trata de atingir um interlocutor. (Elbein, 1976, p. 12-14).

1 Nesse contexto, a utilização do termo palavra refere-se à linguagem vocalizada, realizada fonicamente na emissão da voz (Zumthor, 2010).

Em consonância com o trecho acima, a palavra transmite o impacto do pensamento humano. Ela é o meio de coletivização, conforme as experiências individuais são comunicadas e tornadas socialmente conhecidas. Por outro lado, não só a palavra é importante no texto oral. Outros aspectos característicos da oralidade se agregam à voz para produzir mais realidade quando a narração é aludida, como as pausas, o silêncio, os gestos e as expressões faciais exteriorizadas, ou seja, a *performance* do narrador.

Foi assim que a oralidade assinalou o desempenho linguístico. As narrativas são transmitidas pela voz, pela memória e pelo corpo do narrador. Pela voz, porque se pronunciam os sons significativos. Pela memória, porque “a voz poética é a memória”, e pelo corpo, porque a voz informa sobre a pessoa por intermédio do corpo que a produziu (Zumthor, 2010, p. 139). A origem da voz, nesse sentido, reside na profundidade do próprio corpo (Bologna, 1987), portanto, a voz é um eco plangente do interior do homem.

O eco que se configura na voz faz circular as narrativas orais de uma geração a outra. Por isso, não se pode imaginar a palavra sem a voz. A palavra é como um caleidoscópio; quando traduzida, tem diversos sentidos, como narração, ação e comunicação. A narração é um vocábulo de origem latina *narratione*, que designa o ato de contar uma história ou de relatar um acontecimento (Moniz; Paz, 1997, p. 145).

No passado, a narração não era somente uma prática diária, era um serviço usual, e muitos tinham o encargo de repassar suas experiências de vida aos seus descendentes. Bruner, trazido por Palleiro (2007), foi mais um estudioso que se manifestou sobre a narração, entendida por ele como “[...] instrumento cognitivo de articulación secuencial de La experiência” (p. 161). Dentro desse contexto, a narrativa também é caracterizada por Genette 2008 (p. 265) como a “[...] representação de um acontecimento ou de uma

série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente da linguagem escrita”. Esse autor não apresenta uma definição acabada de narrativa, mas institui o que nela contém.

Quando os narradores Severino e Dilmo contam as histórias, esta são, simultaneamente, entremeadas de fragmentos de textos concernentes ao passado que, por sua vez, revivem e atualizam os acontecimentos da sociedade. Desse modo, “[...] el narrador constituye el punto de arranque del proceso constructivo del ‘mundo possible’ del relato, cuyo referente puede ser considerado como una instancia duplicante del universo de referencia real” (Palleiro, 2004, p. 162). O narrador é a figura que articula suas experiências pessoais com um mundo imaginário. Por isso, em geral, as narrativas orais são ignoradas e desprivilegiadas socialmente em relação ao texto escrito, justamente por se manifestarem de forma natural no homem desde sua existência.

Nas sociedades sem escrita a narrativa oral era questão de sobrevivência, visto que muitas culturas estavam mantidas apenas na memória de alguns contadores de histórias. Para Le Goff (2010, p. 424), “[...] na maior parte das culturas sem escrita, e em numerosos setores da nossa, a acumulação de elementos na memória faz parte da vida cotidiana”. Pode-se, então, compreender que a narrativa oral de qualquer sociedade é capaz de proporcionar informações para aclarar sobre a cultura e os valores de um povo.

Em São Jorge, por exemplo, um grupo de professores está elaborando o histórico da Comunidade. De modo contínuo, recorrem à experiência de Severino, ancião de idade mais avançada dentre os moradores e que mantém vivas na memória as histórias do seu povo. A valorização do conhecimento, a competência comunicativa e os anos de vida fazem com que Severino ocupe um lugar de destaque na Comunidade, legitimando-o como narrador. Por isso, o pano de fundo sobre as narrativas orais são pensadas para verificar se uma

sociedade pode ser representada pelas suas histórias, deixando marcas que possibilitam a identificação de modos específicos de sua cultura. Zumthor (2010, p. 8) afirma que

[...] ninguém sonharia em recusar a importância do papel que desempenharam, na história da humanidade, as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm graças a elas. E ainda é mais difícil pensá-las em termos não-históricos, e especialmente nos convencer de que nossa própria cultura delas se impregna, não podendo subsistir sem elas.

De acordo com o excerto acima, é impossível abdicar do grande valor das narrativas orais para a sociedade, porque elas se conservam vivas. É uma realidade evidente na contemporaneidade, que precisa ser reconhecida. Embora as narrativas orais sejam consideradas relevantes para as pesquisas científicas, são ignotas por muitos estudiosos conservadores, porque há muito tempo a admiração pela palavra viva, a voz, tem suprimido sucessivamente, dando mais espaço à cultura escrita. Zumthor (2010) comenta que refinamos tanto as técnicas da escrita que a nossa sensibilidade estética recusa fluentemente a aparente imediatez do aparelho vocal.

Desde o século XVIII, as narrativas orais desempenham uma função secundária na crítica literária, evocada como literatura marginalizada, porque se manifesta em espaços coletivos. A afirmação desse teor funda-se nas instituições literárias, nas editoras, nos estudiosos conservadores, bem como no emergir das classes “subalternas”. Entretanto, contrariando esse pensamento, qualquer discurso é uma narrativa e a “[...] narrativa propriamente dita emerge em algum lugar de uma série contínua de fatos de cultura” (Zumthor, 2010, p. 52), como os mitos, as lendas, os contos, as fábulas e outros que até hoje sobrevivem de forma duradoura por meio da oralidade.

Em 1881, Paul Sèbillot (apud Cascudo, 2006) utilizou o termo “literatura oral” na intenção de mostrar que era uma manifestação cultural “para quem não lê”. Essa tradição de pensamento sobre a oralidade tem desprestigiado a forma narrativa, causando continuamente um cisalhamento entre oralidade e escrita. O auge da cisão se manifestou em 1962, por meio de quatro publicações que puseram em voga a oralidade: A galáxia de Gutemberg, de MacLuhan (1962); O pensamento selvagem, de Lèvi-Strauss (1962), As consequências da cultura escrita, de Jack Goody e Ian Watt (1963), e O prefácio para Platão, de Eric Havelock (1995 [1963]).

Enfatizo que os autores citados não foram os pioneiros sobre os estudos da oralidade. Antes destes, Milman Parry (1928), com sua tese de doutorado O epíteto tradicional em Homero, e Harold Innis, com a publicação O viés da comunicação, já lançavam olhares sobre a questão da oralidade e da escrita (Havelock, 1995). As obras mencionadas estabelecem uma quebra da valorização exclusiva da cultura escrita, deixando uma porta semiaberta aos estudos da oralidade, que se sujeitava, de forma negativa, à ausência da escritura.

O ponto que influenciou a oposição entre a oralidade e a cultura escrita foi a tecnologia do mercado impresso, que foi um salto na produção dos meios de comunicação de massa. Assim, o interesse pela oralidade levou um longo período para adentrar no pensamento contemporâneo. Todavia, é oportuno citar a precisa síntese conceitual que Zumthor (2010, p. 24) fez sobre o julgamento da oralidade:

[...] é inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe traços que contrastam com a escritura. A oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebida como uma lacuna.

O autor é preciso quando chama a atenção ao fato de que a oralidade não existe apenas no contexto em que não há a escrita. A oralidade se constitui em todas as sociedades, porque faz parte da natureza humana. As histórias a que me refiro, a respeito dos narradores Severino e Dilmo, e da Comunidade, são formas de narrativa correntes em nossa cultura. Assim, surge a indagação: quem nunca relatou uma história envolvendo fatos do cotidiano passado ou presente? De acordo com Barthes (2008, p. 19), “[...] as narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes”. Portanto, é um engano descartar tal herança aplicando rótulos como “primitiva, selvagem ou inculta” (Havelock, 1995, p. 27).

As narrativas orais não são somente para as classes de pessoas menos privilegiadas, tampouco se constituem em informações a serem transmitidas às novas gerações, mas são um intercâmbio de experiências, uma conversa para externar os conhecimentos e os anseios de uma sociedade. O narrar está imbricado no ser humano, já que passa a maior parte do tempo contando suas experiências passadas e os casos do cotidiano. Contar história é uma maneira particular, em nossa cultura de projeção de significados, de conhecimento da humanidade. A esse respeito, Gotlib (2004, p. 6) expõe que,

[...] enquanto a força do contar estórias se faz, permanecendo, necessária e vigorosa, através dos séculos, paralelamente uma outra história se monta: a que tenta explicitar a história destas estórias, problematizando a questão deste modo de narrar – um modo de narrar caracterizado, em princípio, pela própria natureza desta narrativa: a de simplesmente contar estórias.

A arte de contar histórias sustentou até hoje os estudos sobre a História, por isso está presente na sociedade contemporânea, já que as histórias são vivenciadas desde os séculos passados. Quando

Severino e Dilmo narram as histórias de seu povo, as palavras são acompanhadas de lembranças. Isso leva à reflexão sobre como essas pessoas conseguem guardar na memória ou mesmo lembrar de fatos que não vivenciaram. Esses fatos só podem ser lembrados “[...] porque fazem parte de um cânone de memória escolar, institucional, política e até familiar” (Sarlo, 2007, p. 90). Ou seja, só nos lembramos do nossos pais se lembravam.

Sarlo (2007) ainda comenta, sob a perspectiva de Marianne Hirsch, que esse tipo de lembrança é chamado de “pós-memória”, e significa “[...] a reconstituição memorialística da memória de fatos recentes não vividos pelo sujeito que os reconstitui”, isto é, “[...] a memória dos filhos sobre a memória dos pais” (p. 91). Foram as experiências dos antepassados que informaram a Severino e a Dilmo as histórias que hoje repassam como se as tivessem presenciado. Esses narradores estão impregnados de histórias, conhecimentos e saberes que não foram aprendidos em escolas. Na cultura indígena, a construção do passado mediante relatos e representações é muito comum, porque é um meio das tradições se manifestarem no presente.

Não bastasse isso, as narrativas originárias da tradição indígena têm conquistado novos espaços, sendo apreciadas e recontadas por diversos escritores. Zumthor (2010) tem chamado atenção, nas últimas décadas, para a valorização das tradições orais como forma de acesso ao passado, sobretudo, suprimindo as “brechas” deixadas pela documentação escrita, na medida em que a oralidade e a escrita se opõem no modo de elaboração das narrativas no que tange à sua transmissão.

Para melhor definir esse painel, a observação de Zumthor (2010) não visa recusar a utilidade da escrita, mas, antes, mostrar que a “[...] oralidade não se define por certos caracteres da escrita, da mesma forma que esta não se reduz a uma transposição daquela (p. 34). Com isso, busco o lugar da oralidade que, de certa forma,

foi renegada e, como bem notou Zumthor (2010), foi reprimida por uma “mentalidade escritural”.

A oralidade não se reduz totalmente à palavra verbal, está relacionada à *performance* narrativa, que abrange espaços e comunidades de ouvintes envolvidos no ato da narração. A *performance* designa um ato de comunicação, que surge como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma narrativa é simultaneamente transmitida e percebida (Zumthor, 1993, p. 222). Zumthor (1993) ainda classifica como *performance* o texto concretamente realizado pela voz, em uma produção sonora: expressão e fala juntas no bojo de uma situação transitória e única. Esse conjunto é capaz de tornar a narrativa oral prazerosa, pois envolve o ouvinte numa atmosfera de magia e práticas sociais. Assim, o narrador, ao contar as histórias ao ouvinte

[...] projeta-se diante do auditório através de uma autoridade e de uma autoria, as quais o autorizam a fugir da explicação logocêntrica e criar um mundo possível, no qual fenômenos naturais e sobrenaturais coexistem. Esse processo pode ser entendido como um “gesto de leitura”. (Fernandes, 2007, p. 48).

A força e a autoridade que emergem dos narradores Severino e Dilmo, quando contam as histórias, são tão intensas que não há necessidade de explicação do enredo. Isso só ocorre porque esses narradores retêm o ofício de fiar, e têm as histórias fixas na memória; por isso, a Comunidade aceita e se apropria das histórias contadas por eles. Em relação à autoria, os narradores imprimem o seu estilo pessoal, sua leitura de mundo e as marcas do contexto social na narrativa. Além disso, os narradores da Comunidade São Jorge não reivindicam para si a autoria do texto, porque o domínio da oralidade é público. Quando Severino e Dilmo se referem a um fato, sempre fazem referências aos ascendentes: “Meu pai contava,

minha mãe, minha avó [...], os antigos” (Barbosa, 2011; Lima, 2011). É desse modo que as histórias foram repassadas, anonimamente, de uma geração a outra.

Como se observa, o narrador é uma figura que transporta o seu conhecimento, que persiste desde a antiguidade, e, nesse percurso recebeu vários nomes: “Para os gregos era o rapsodo; para os africanos o griot; para os celtas o bardo; ou simplesmente o contador de histórias, o portador da voz poética” (Zumthor, 1993, p. 57). Prova disso é o narrador ser considerado por Benjamin (1994, p. 220) como “o homem que transmite o seu saber”, sendo, portanto, “um lapidador”. Não se tem dúvida de que grande parte da História, impressa da oralidade, perdurou por causa do papel essencial que exerceram os contadores de histórias.

Benjamin (1994) mostra que o narrador conserva os valores culturais e, à medida que repassa esses valores, faz uso da *performance* para dar mais realidade ao que conta. Exemplo disso, a transmissão dos valores é tão normal em São Jorge, que o filho aprende com o pai o ofício de fiar. Por ser a pessoa mais idosa da Comunidade, Severino conserva os costumes e as tradições dos antigos. Por isso, se encarregou de instruir o seu filho Dilmo no exercício das funções de pajé e de contador das histórias, para que se perpetuem os feitos do seu povo.

Dada à sua capacidade de fabular, o homem capta, nas histórias, o sentido de tudo o que não pode explicar, e a palavra é o instrumento essencial à construção de sentidos e significados intensificados nas histórias. Existem histórias que tentam explicar os fundamentos da humanidade, outras que falam do sagrado e do mito, e aquelas cuja função não se limita ao deleite do ouvinte, mas à explicação do comportamento, da conduta e do costume. Assim, as histórias são transmitidas de forma duradoura, transportadas pelas palavras impregnadas de magia e poeticidade, divulgando o modo de vida de muitas civilizações.

Sob esse aspecto, na verdadeira narração, o indígena gesticula continuamente. A mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho e que sustentam de inúmeras maneiras o fluxo do que é dito (Benjamin, 1994). Os gestos exprimem os movimentos da alma, levando-nos às origens da nossa espécie (Rivière, 1987). Essa composição da alma, do olhar, da mão, que transluz nas narrativas expressas nas vozes dos narradores Severino e Dilmo é própria de um lapidador que sabe praticar a arte de contar histórias.

A narração oral está repleta de imagens simbólicas que funcionam como “hormônio da imaginação²” (Durand, 2002, p. 35). Nessa perspectiva, Ricœur (2007) afirma que o narrador precisa de marcas exteriores, adotadas como apoio ao trabalho da memória, já que esta é um filão que contribui para que as tradições dos antepassados atravessem gerações. Vistos dessa maneira, o corpo e a memória dos narradores são compreendidos como depositários dos eventos narrativos para o momento da *performance*. Vejamos as palavras de Dilmo sobre um ritual para o indígena se tornar um bom caçador:

Para ser caçador e poder matar veado, a pessoa precisa tirar o olho do buriti e deixar só a sedinha, e após isso fazer um caroá. Ele será colocado no nariz até chegar o momento em que ele vai secar, ela irá sair do nariz por aqui desta forma (gestos), então a pessoa irá puxar neste lugar até sangrar, quando sangrar ela vai na cachoeira tomar água assim (gestos), e ao tomar a água da cachoeira, ela já estará se curando ao mesmo tempo em que vai provocando. Tudo isso acontece para que a pessoa se torne um caçador, e da mesma forma acontece quando a pessoa se torna pajé, ela irá passar pelo mesmo processo de purificação na cachoeira. A história contada pelo vovô relata que a partir deste momento, em que

2 Para Durand (2002, p. 35), hormônio da imaginação são motivações simbólicas.

a pessoa passa por este processo de purificação, ela se tornará invisível e o veado não poderá ver a pessoa, a cutia também não irá ver, e ao mesmo tempo que a pessoa se torna invisível ela irá criar um poder sobre o animal. Hoje, quando a pessoa vem da caça, e pergunta a ela se ela conseguiu caçar algum animal, na maioria das vezes ela não conseguiu nada. Antes, isso não acontecia, pois sempre que alguém saía para caçar, trazia a caça. Como não fazemos mais este processo de purificação, os índios passam de semanas sem conseguir nenhuma caça. (Lima, 2011).

Para o indígena, o processo de purificação é tão importante que Dilmo trouxe à lembrança as palavras de seu avô e assim marcar as situações vividas na Comunidade e enfatizar o sentido de pertencer à sociedade indígena, a fim de manter viva a sua tradição. Essas cerimônias foram levadas a sério de tal maneira que se perpetuam na memória do narrador como um aprendizado para compreensão de sua própria história, e ao mesmo tempo estabelecer conexões entre as diferentes vivências. A memória, nesse aspecto, “[...] traz um passado tão rico e vivido que nós quase o revivemos” (Lowenthal, 1998, p. 91). Isso acontece quando o narrador se refere às experiências passadas, pois parece que vivenciou essa época.

Na comunidade, com esse tipo de relato, Dilmo mostra o processo de aprendizagem não-formal, feito a partir das práticas diárias, não se limitando a contar, mas também ensinando outros assuntos, em razão de ser um conhecedor profundo da cultura, da tradição, da crença e dos valores socioculturais do seu povo. Além disso, o narrador se apropria da experiência narrativa para narrar as histórias, contando com as expressões, os gestos e as improvisações para afirmar a capacidade verdadeira do que é dito. A esse respeito, Palleiro (2007, p. 165) comenta que “[...] para organizar su narración verbal, el artesano realizó un trabajo poético de selección y combinación de las piezas que le sirvieron como soporte icónico del discurso”. Todos esses elementos que se

entrelaçam e se comunicam servem para deixar as histórias mais significativas e envolver o ouvinte nos acontecimentos.

Em São Jorge, os narradores são referenciais para os mais jovens, exercendo autoridade para explicar os ritos e desempenhando um papel específico em relação à memória, à medida que armazena os segredos, as histórias e as lições de vida. Se, por um lado, na comunidade indígena, os mais velhos servem de referência para os mais jovens e têm a oralidade como forma de registro tanto quanto a escrita, por outro, na sociedade onde imperam os meios tecnológicos, os velhos não servem de referência para as gerações mais jovens, porque o passado e a experiência não são apreciados. Como explica Zumthor (2010, p. 253), “[...] no meio tecnológico, realmente, a fugacidade das tradições orais reduz a tensão memorial”.

Mesmo assim, a narrativa oral indígena ainda encontra espaço nos dias de hoje. Mesmo com o processo de modernização, existem pessoas como Severino e Dilmo, que se propõem a exercer o ofício de contar histórias com sabedoria e encanto, sem ocultar os detalhes, que se traduzem na *performance* do narrador, explorando potencialidades corporais como os gestos, o olhar, as posturas e as ações, que funcionam como sustento para o imaginário do ouvinte. Assim, para finalizar o capítulo, reitero que a teoria proposta na seção seguinte mostrará que as narrativas orais podem ser analisadas em busca de apreender que as histórias estão carregadas de práticas que contribuem para a perpetuação das tradições e da cultura indígena roraimense.

Explorando o território estrutural de Alan Dundes

O estudo da narrativa começou com a *Poética* de Aristóteles (1964), que ainda persiste como referência quando se fala no assunto. Muitos autores, depois dele, trataram sobre a narrativa, mas a contribuição mais significativa é de Vladimir Propp, com

sua *Morfologia do conto maravilhoso*, obra publicada em 1928, que conseguiu esboçar uma nova unidade básica de análise, constituída de funções reclamadas à classificação dos contos maravilhosos russos segundo as suas estruturas. Foram necessários cerca de trinta anos para que fosse reconhecida a relevância da teoria proppiana não só para o folclore, mas também para as ciências humanas contemporâneas. Assim, sua obra ganhou destaque na década de 1960, em grande medida, devido ao movimento estruturalista francês, que se interessou pela análise estrutural da narrativa.

Para Propp, a função é a ação de uma personagem definida do ponto de vista de seu significado no desenvolver da intriga, isto é, o autor a entende “[...] como unidade mais simples da narração” (2010, p. 15). Após avaliar a distribuição dos diferentes motivos, o estudioso observou que alguns contos apresentam a mesma ação, realizada por diferentes personagens. Inegavelmente, essa nova metodologia forneceu a base fundamental para os estudos estruturais das narrativas. Na trilha de Propp, Barthes, Bremond, Todorov et al. (2008), entre outros, deram continuidade aos estudos estruturais. No entanto, destaco, neste trabalho, Alan Dundes (1996), que lançou os alicerces nos estudos sobre a morfologia dos contos indígenas norte-americanos. Sua formação inicial em crítica literária e o seu envolvimento com a linguística, o induziram a adentrar profundamente nos estudos dos contos indígenas.

A primeiras publicações de Dundes sobre as estruturas dos contos folclóricos aconteceram entre 1961 e 1964, resultando numa proposta teórica específica publicada no livro *Morfologia e estrutura no conto folclórico* (1996), editado no Brasil pela editora Perspectiva. A obra divide-se em nove ensaios e apresenta uma discussão sobre a efetivação de uma análise morfológica precisa para a leitura dos contos indígenas. Além disso, Dundes (1996) explica que o estudo do folclore (entendido por ele como o estudo dos mitos, dos contos indígenas, das lendas, das fábulas, dos jogos,

das danças e de outras formas, não sendo, o conto, considerado enquanto categoria literária) no Brasil é semelhante ao do norte-americano, porque não descarta as influências indígenas e urbanas.

Esse pesquisador esteve no Brasil em 1962 e conheceu os trabalhos de alguns escritores. Por isso, mencionou que, dentre os folcloristas brasileiros, os seus prediletos são Cascudo, Ramos e Carvalho-Neto e Arthur Ramos, sendo que esses últimos se sobressaem por causa da abordagem psicanalítica do folclore, linha em que o estudioso estadunidense iniciou seus estudos. Como não recebeu incentivo dos seus mestres, dedicou-se aos estudos estruturais do folclore, mas retornou, posteriormente, à teoria psicanalítica.

Acrescento, a este propósito, a consideração de Dundes (1996) em relação à sugestão de estudo do folclore em duas etapas, tanto na literatura quanto na cultura, sendo elas: a *identificação* e a *interpretação*. A primeira, a *identificação*, tem como base a análise estrutural para *identificação* dos gêneros do folclore. A segunda, a *interpretação*, concerne à descoberta dos sentidos. Para o autor, a dificuldade dos estudiosos do folclore seria a adequação da segunda etapa, já que muitas obras são constituídas de dados, sem interpretação. Por isso, chama a atenção para as duas vertentes no estudo das narrativas indígenas: a estrutural e a interpretativa.

Chamo a atenção para a teoria dundiana, pioneira nos estudos dos contos indígenas, porque se trata da primeira aplicação e transposição da teoria de Propp (2010) para o material folclórico. Não bastasse isso, ele defende que o estudo folclórico em geral arca com certa dificuldade acadêmica, porque é dada mais evidência na compilação e classificação do que na teorização.

A partir dos estudos empreendidos, Dundes (1996) defende que os contos indígenas não são desprovidos de estruturas. Essa nova e ousada teoria foi contrária ao pensamento de “[...] muitos estudiosos que se mostraram inclinados a considerar os contos

indígenas [...] como informes e vazios”, a exemplo de Foster, que considera os contos indígenas como “[...] um aglomerado aleatório de motivos” (Dundes, 1996, p. 27). Não é surpresa tal atitude, porque a narrativa oral tem caído num pretensão hermetismo.

Sob o prisma estrutural, o autor fez várias tentativas de busca por uma teoria que pudesse ser aplicada aos contos indígenas. O resultado das investigações implicou na junção do modelo geral de descrição e de funcionamento das pesquisas metodológicas de Vladimir Propp (2010) com as funções e o padrão estrutural criado por Pike, comprovando a eficácia do estudo e sua cientificidade. Como observa Dundes (1996, p. 19),

[...] o estudo é científico na medida em que é construído e testado um modelo abstrato hipotético. O modelo estrutural dos contos indígenas norte-americanos é testado por comparação empírica de suas propriedades com as da realidade fenomenológica, ou seja, os próprios contos.

A combinação das duas teorias para aplicar aos contos indígenas, segundo o autor, possibilitou contestar a validade da afirmação de que “[...] os contos indígenas são informes e casuais, carentes de unidade e de estrutura” (Dundes, 1996, p. 312). Com efeito, destaco que o propósito deste trabalho é aproximar o estudo das narrativas orais indígenas, em seu aspecto estrutural, ao estudo analítico das partes componentes das narrativas orais indígenas da Comunidade São Jorge. A decisão de utilizar o estruturalismo para dar suporte à análise das narrativas pode ser polêmica, porém, como observa Bourdieu (2009) a pesquisa não é algo acabado, rígido, privado de outros recursos intelectuais, “[...] a pesquisa é uma coisa demasiada séria e demasiada difícil para se poder tomar a liberdade de confundir a rigidez” (p. 26).

A proposta é bastante auspiciosa, tendo em vista que, para Dundes (1996), as narrativas orais podem ser analisadas sem qualquer referência com a língua em particular. Quando o autor desenvolveu estudos sobre os contos indígenas, percebeu a diferença entre forma e conteúdo, evocando o procedimento de *variabilidade do conteúdo*. Essa diferença faz a forma permanecer constante e o conteúdo variar. Conforme Dundes (1996), a variabilidade pode se revelar dentro dos limites de dada cultura porque “[...] grande parte delas pode dever-se aos narradores individuais” (p. 36).

Na Comunidade São Jorge, por exemplo, a lenda *A Serra do Banco* foi relatada várias vezes com grau de variabilidade. Radin, citado por Dundes (1996, p. 36), comenta que o contador de histórias pode substituir motivos e temas de acordo com as diversas exigências das diferentes situações em que se faz a narrativa.

Outra história da Comunidade que apontou grande variabilidade foi *A Onça e o Jabuti*, que relata a fuga do jabuti da astuciosa e ameaçadora onça. Essa história se encontra em várias versões, tanto em São Jorge como em outras comunidades indígenas. No livro *Onças, antas e raposas: mitos do povo makuxi registrados pelo monge beneditino Dom Alcuíno Meyer, O.S.B. entre 1926 e 1948* (Macdonell, 2011), encontram-se quatro histórias do jabuti com variabilidade de conteúdo, a saber: “Mito de jabuti e onça: a corrida”; “Mito de jabuti e onça: a grande pedra”; “Mito de onça, jabuti e anta”; “Mito do jabuti e onça”.

Dundes (1996, p. 37), citando Ruth Benedict, aclara que isso ocorre “[...] com os bons contadores de histórias por causa da liberdade no manuseio de incidentes”. Ainda sobre a variabilidade, o pesquisador estadunidense observa que Goldfrank concluiu que “[...] o contador de estória não se limita a recontar o conto como ouviu, mas tem o prazer de alterá-lo” (Dundes, 1996, p. 38). Na verdade, o autor deixa claro que a variabilidade, segundo Lowie, não tem limites determinados dentro de uma mesma estrutura.

Outro ponto polêmico levantado por Dundes (1996) foi a classificação dos contos indígenas. O autor afirma que é difícil definir com precisão as categorias nativas, considerando a diversidade entre elas. Nesse sentido, ele citou os estudos de Hultkrantz, os quais afirmam que os contos indígenas possuem três categorias: mitos, lendas e contos de fada, sendo a última pouco referenciada (Dundes, 1996). De fato, observei que, dentre as narrativas coletadas na Comunidade São Jorge, muitas se ajustaram à classificação mito e lenda, e nenhuma aos contos de fada.

Dundes (1996) ainda acrescenta que o Formalismo Russo, o “New Criticism” e a Crítica da Forma foram de grande relevância para a análise dos contos folclóricos, tendo como elemento comum o predomínio da análise da forma sobre a abordagem teórica. Os folcloristas se dedicaram ao estruturalismo devido à dificuldade de classificação, então resolveram iniciar os estudos dos contos pelas estruturas com vistas a tentar simplificar o procedimento de classificação. Para Dundes (1996), na análise estrutural tem que ser levada em conta a natureza do objeto de estudo. Porém, poucos estudiosos que trabalham com as narrativas orais deram atenção à nova teoria. É possível que isso tenha ocorrido porque “[...] o estudo do folclore estava modelado a partir do estudo da linguagem, isto é, da abordagem histórico-filológica da linguagem” (Dundes, 1996, p. 61).

Dentre os vários teóricos que se dedicaram aos estudos estruturais e morfológicos dos contos folclóricos estão Hans Honti, Adolf Stender-Peterson e Claude Lévi-Strauss. No entanto, os primeiros a fazerem um levantamento da abordagem estrutural nos estudos folclóricos, limitada aos aspectos linguísticos do conto popular, foram Thomas A. Sebeok e Frances J. Ingemann. Embora esses autores tenham estudado as estruturas dos contos populares, Dundes (1996) os considerou insatisfatórios, em especial aqueles que se ocupam dos contos populares indígenas.

Essa insatisfação fez com que o autor fizesse um ajuste nas teorias de Propp (2010) e Pike para trabalhar os contos indígenas. Porém, a colaboração mais relevante para o estudo dos contos populares foi o trabalho de Vladimir Propp (2010), com a definição de uma nova unidade básica – a função – “[...] unidade de ação do trecho do conto” (Dundes, 1996, p. 81). O número de funções identificadas por Propp (2010) foram 31, estando, as sete primeiras, na parte preparatória do conto. Além disso, nem todas as funções são encontradas dentro de um mesmo conto, mas a ordem em que surgem na desenvoltura das ações é sempre a mesma. Para Dundes (1996), as funções possibilitam a construção da estrutura do conto, e a mais importante é a função 8, que corresponde a um dano: “[...] o antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família – definição: dano; designação: A” (Propp, 2010, p. 31).

Dentro desse contexto, Dundes (1996) afirma que as funções proppianas podem ser entendidas como unidades estruturais, os motivos, não. Já na perspectiva de Pike, os três “componentes complexos superpostos” de unidades êmicas (motivo êmico/motivema) são denominados modos: distintivo, manifestacional e distribucional. De acordo com o autor, as unidades êmicas de Pike equivalem ao conceito de função de Propp (Dundes, 1996). Em outras palavras, o modo distintivo corresponde à função; o modo manifestacional diz respeito às diferentes formas em que a função se manifesta; e o modo distribucional assinala a posição em que a função se encontra na sequência geral das funções. O modelo de Dundes (1996, p. 312) é simples e funciona

[...] como uma espécie de matriz ou eixo irradiador para os demais, visto que esse estudo apresenta não só todo um levantamento crítico da confusa situação em que se encontravam as investigações sobre [...] trecho narrativo dos contos indígenas norte-americanos, mas também discute todas as questões concernentes à necessidade e viabilidade de efetivação de uma análise

morfológica rigorosa para a leitura do agente fabular dos contos indígenas.

O autor ratifica que “[...] a razão de combinar os esquemas de Propp e de Pike é que desse modo são sanadas certas deficiências do primeiro” (Dundes, 1996, p. 94). A partir dessa junção foram constituídas as unidades estruturais básicas para a sua teoria. Ele ainda afirma que a prova definitiva do presente estudo é quando sua teoria é utilizada por pesquisadores para analisar morfologicamente os contos tradicionais indígenas, obtendo resultados que concordam entre si (Dundes, 1996, p. 169). As unidades estão distribuídas no Quadro 1:

Quadro 1: Unidades Estruturais

Unidades Estruturais Básicas	
1.	Motivema: Unidade estrutural mínima.
2.	Motivos: Elementos que preenchem os motivemas.
3.	Alomotivos: Motivos que ocorrem em qualquer contexto motivêmico.

Fonte: Autora.

A partir das definições das unidades estruturais básicas, para analisar morfologicamente os contos indígenas, apresento o modelo estrutural (Padrão Motivêmico) de Dundes, que confirma a organização dos contos indígenas norte-americanos. O autor enfatiza que não é sua intenção discutir todos os padrões motivêmicos, muito menos exemplificar os padrões em particular, mas apresentar os mais divulgados, como exposto no Quadro 2:

Quadro 2: Padrões Motivêmicos

Padrões Motivêmicos	
1.	Sequência Nuclear Bimotivêmica: Carência/Reparação da Carência.
2.	Sequência Tetramotivêmica: Interdição/Violação.
3.	Outra Sequência Tetramotivêmica: Ardil/Engano.
4.	Uma Combinação de Seis Motivemas.

Fonte: Autora.

As quatro sequências apresentadas acima se constituem como base para os estudos das narrativas indígenas de São Jorge. Mas isso não quer dizer que não poderão surgir alternativas de simbolização dos padrões motivêmicos. Ao que tudo indica, isso “[...] não invalida a tese de que existe uma estrutura básica” (Dundes, 1996, p. 170), como evidenciam os esquemas 1 a 5, detalhados a seguir.

Sequência nuclear bimotivêmica: Carência/Reparação da Carência

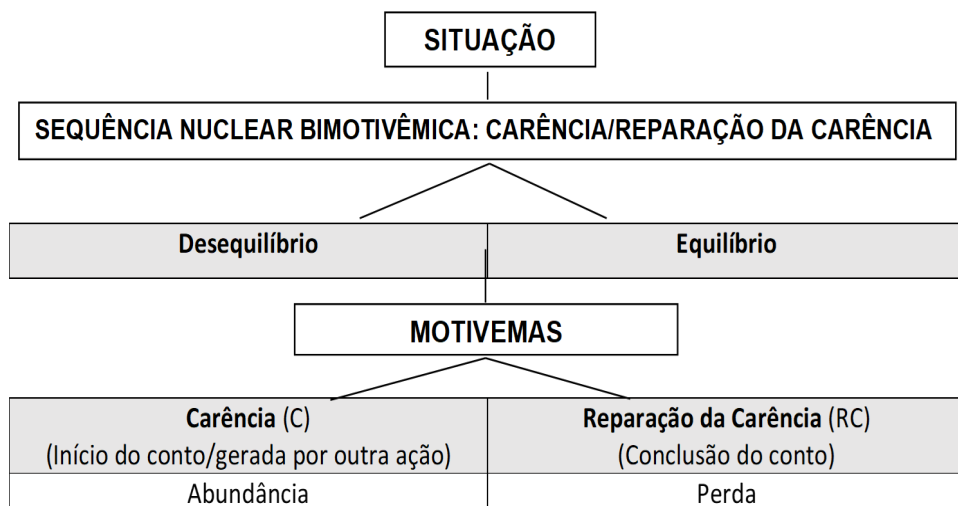
Dundes (1996) parte do princípio de que o processo narrativo dos contos indígenas ameríndios apresenta uma situação que leva do desequilíbrio ao equilíbrio. O desequilíbrio é desencadeado ou por um estado de abundância ou por uma carência. A situação de abundância de algum componente pode provocar a carência de outro, como, por exemplo, uma inundação, que significa ausência de terra. Assim, o excesso de um componente pode ser considerável em um lugar e insuficiente em outro lugar. Essas duas situações levam ao desequilíbrio.

De tal modo, quando os contos são narrados, elucidam de que modo a abundância foi perdida, com tendência de serem mais complexos do que aqueles que retratam a reparação de

uma carência, sendo, esta última, constituída de dois elementos: Carência (representada por C, que equivale à função 8 de Propp) e Reparação da Carência (representada por RC, que equivale à função 19 de Propp). Na função 19, “[...] o dano inicial ou carência são reparados: definição: *reparação de dano ou carência*; designação: K” (Propp, 2010, p. 51). Desse modo, entende-se que alguns contos são formados estruturalmente por dois motivemas, nomeados Sequência Nuclear Bimotivêmica (Dundes, 1996).

Quando o conto apresenta essa sequência, a Carência (C) é apresentada no início da narrativa, ficando sem importância o elemento de que se tem falta, enquanto o motivema Reparação da Carência (RC) aparece sempre na conclusão da narrativa. Para sintetizar essa visão, elaborei o esquema a seguir:

Esquema 1: Sequência Nuclear Bimotivêmica: Carência/Reparação da Carência



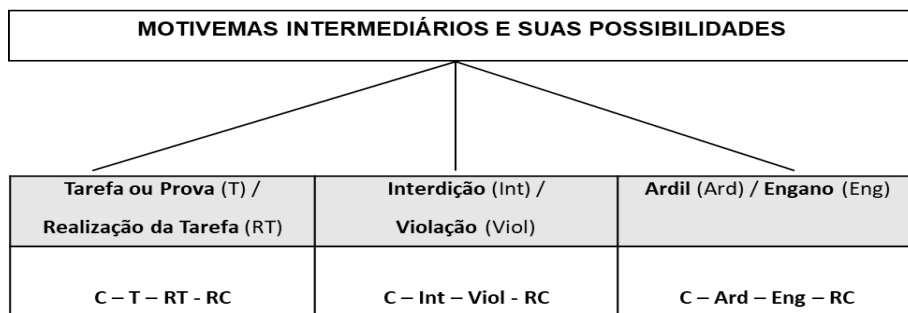
Fonte: Autora.

Essas primeiras considerações teóricas a respeito do funcionamento da narrativa possibilitam dar andamento na Sequência Nuclear Bimotivêmica. Para Dundes, os motivemas “C” e “RC” jamais perdem sua importância, mesmo quando aparecem outros motivemas intermediários, cujas combinações alternativas são três. Em primeiro lugar, temos uma sequência que aparece com menor frequência, no caso, a Tarefa ou Prova (representada por T, equivalente à função 25 de Propp), que corresponde a um serviço ao protagonista – “[...] é proposta ao herói uma tarefa difícil – definição: *tarefa difícil*; designação: M” –, seguida da Realização da Tarefa (representada por RT, equivalente à função 26 de Propp), em que “[...] a tarefa é realizada – definição: *realização*; designação: N” (Propp, 2010, p. 57-58).

Em segundo lugar, temos a Sequência Interdição (representada por Int, equivalente à função 2 de Propp), em que é imposta “[...] ao herói uma proibição – definição: *proibição*; designação: Y:”, seguida da Violação (representada por Viol, que equivale à função 3 de Propp) na qual “[...] a proibição é transgredida – definição: *transgressão*; designação: 8” (Dundes, 1996, p. 28). Dundes (1996) observa que essa sequência chega a formar outro padrão motivêmico independente.

Por último, tem-se a sequência mais comum desse padrão nuclear, o Ardil (representada por Ard, equivalente à função 6 de Propp), em que “[...] o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens – definição: *ardi*; designação: I”, e o Engano (representada por Eng, equivalente à função 7 de Propp) no qual “[...] a vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo – definição: *cumplicidade*; designada: 0” (Propp, 2010, p. 30). O próximo esquema apresenta um panorama dos motivemas intermediários e suas possibilidades.

Esquema 2: Panorama dos motivemas intermediários e de suas possibilidades



Fonte: Autora.

Sequência tetramotivêmica: Interdição/Violação

A Sequência Tetramotivêmica Interdição e Violação e Consequência (representada por Conseq) e Tentativa de Fuga da Consequência (representada por TF) são padrões estruturais que aparecem com mais regularidade nos contos indígenas norte-americanos (Dundes, 1996). Em razão disso, os contos baseados em tal padrão envolvem um mínimo de Violação e Consequência. Dundes (1996) comenta que isso acontece por dois motivos: primeiro, porque a Interdição nem sempre aparece explicitamente na narrativa; segundo, porque a Tentativa de Fuga se torna opcional, resultando em sucesso ou fracasso. Esse resultado pode estar associado a uma tendência cultural.

De acordo com o pesquisador, a Sequência Nuclear Bimotivêmica: Interdição e Violação pode ocorrer com um motivema interposto. Isso é possível justamente porque muitas narrativas principiam com desequilíbrio, enquanto em outras não aparece o desequilíbrio. Ele também defende que a Violação de uma Interdição é o modo mais

esperado para gerar o desequilíbrio. Além do mais, uma Violação pode acarretar um estado de carência ou abundância. Ou seja, para Dundes (1996, p. 103), “[...] um tipo de consequência é um estado de Carência ou de Abundância”. Considerando que o padrão seja Interdição, Violação, Consequência e Tentativa de Fuga, ele explica que pode ocorrer um Motivo Explicativo (representada por Mot Explic), que aparece na posição final dos contos. Sua função é opcional, portanto, não tem função estrutural.

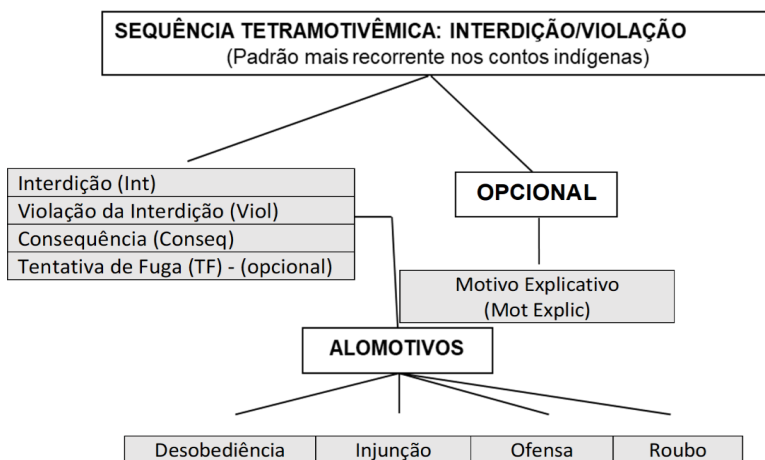
A observação levantada pelo estudioso é a independência da Sequência Motivêmica Interdição/Violação em relação à Sequência Motivêmica Nuclear. Com isso, Dundes quer nos mostrar que, no padrão Tetramotivêmico, o motivema Violação pode suceder com quatro alomotivos, sendo eles: Desobediência, Injunção Cumprida, Ofensa e Roubo.

Considerando os exemplos elucidados, a Desobediência é um componente identificado nas narrativas populares e indígenas que servem para mostrar as consequências para as pessoas que desobedecem, sendo, portanto, a forma mais recorrente de Violação. Para ilustrar, na região da Raposa Serra do Sol existe a lenda “Jacurutu”, que narra à história dos pais que saíram para caçar e recomendaram às duas filhas que não falassem com estranhos. A filha que desobedeceu a advertência dos pais recebeu, como castigo, a morte; e a filha que obedeceu conseguiu sobreviver. A narrativa mostra claramente as consequências para os filhos que desobedecem às orientações dos pais e se relacionam com pessoas estranhas.

A Injunção aparece sempre como uma ordem. Dundes (1996, p. 108), citando Propp, diz que (a) “[...] uma ordem geralmente desempenha o papel da Interdição”; e (b) “[...] uma injunção cumprida corresponde a uma proibição violada”. A violação é a ofensa, ela é dirigida a um animal ou objeto, tendo como consequência, a

perseguição da parte ofendida. O Roubo é uma violação que provoca uma reação por parte da pessoa que foi roubada. Essa sequência está representada no Esquema 3:

Esquema 3: Sequência tetramotivêmica da interdição/motivação



Fonte: Autora.

Outra sequência tetramotivêmica: Ardil/Engano

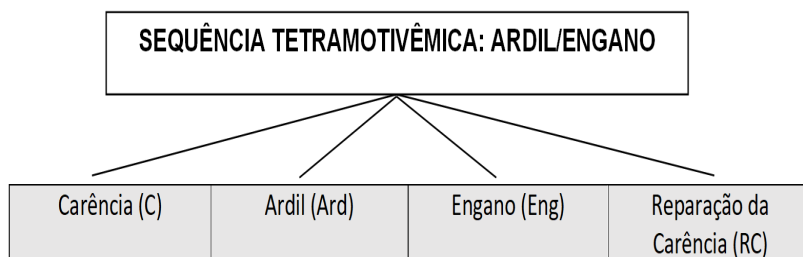
Em uma narrativa, o modo mais comum para suprimir uma Carência é por meio do Engano. Dundes (1996) analisa que, neste padrão, as narrativas se manifestam na sequência Carência, Ardil, Engano e Reparação da Carência. Além disso, no motivema Ardil, o adversário tenta enganar a vítima para apossar-se de tudo que ela tem. Geralmente, tem-se em mente que a obra do Ardil é apreciada apenas pelos vilões, contudo, ao mencionar Propp, Dundes (1996, p. 113) afirma que “[...] não há dúvida de que é empregado muitas vezes por herói”.

Assim que Propp levanta essa questão, ele aponta os contos maravilhosos, visto que neles aparece o maniqueísmo que separa criteriosamente as personagens em boas e más, poderosas ou fracas. Porém, em relação aos contos indígenas, o maniqueísmo não ocorre como padrão, mas de modo tradicional, isto é, as personagens não são nem boas e nem más, mas um mix das duas (Dundes, 1996).

Desse modo, pode-se observar que o enganador é sempre um dissimulador, pois utiliza artifícios para lograr sua vítima. Assim, os motivemas Ardil/Engano oferecem diversos alomotivos, como, por exemplo, a transformação do herói em criancinha.

Dundes (1996) ainda chama a atenção para a distinção entre uniformidade e estabilidade da estrutura, em contraposição à variabilidade de conteúdo. Ele deixa claro que a estrutura Carência, Ardil, Engano e Reparação da Carência se sustenta fixa, ao passo que o conteúdo é caracterizado pela grande variedade, independentemente de ser Ardil ou Engano o motivema que aparece na narrativa. Na verdade, o que importa são as funções Ardil e Engano dos conteúdos variados. Essa sequência é ilustrada no esquema a seguir:

Esquema 4: Sequência Tetramotivêmica do ardil/engano



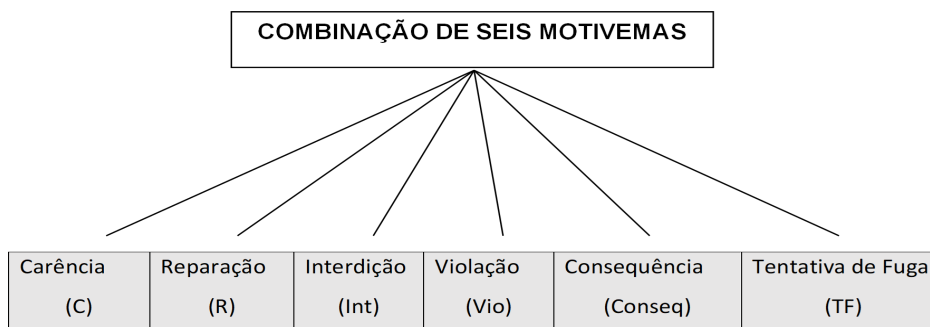
Fonte: Autora

A COMBINAÇÃO DE SEIS MOTIVEMAS

As possibilidades de sequências motivêmicas já apresentadas servem para esclarecer como se combinam para a composição de narrativas mais complexas. Dundes (1996) considera que, em uma narrativa indígena, pode aparecer uma ou mais sequências motivêmicas, isto é, a narrativa indígena pode constituir de (C) e (RC), bem como de (V) e (Consq). Contudo, a (Int) pode aparecer de modo implícito.

O que Dundes (1996) procura nos mostrar são as combinações que mais se manifestam nos contos indígenas, constituídas por uma sequência nuclear inicial de Carência e Reparação da Carência, seguidas da sequência Interdição/Violação. Não devemos, entretanto, tomar essa sequência como acabada, pois as narrativas que desenvolvem essa combinação terminam com uma Consequência e Tentativa de Fuga. Essa sequência de seis motivemas corresponde ao esquema a seguir:

Esquema 5: Combinação de seis morfemas



Fonte: Autora

Os modelos estruturais apresentados por Dundes (1996) possibilitam uma visão de como utilizarei a teoria estrutural na análise das quatro narrativas orais indígenas de São Jorge: *A Serra do Banco*, *A Comunidade do Barro*, *A Onça e o Jabuti* e *O Morceção*, com a intenção de teorizá-las. Dentro desse contexto, é possível que apareçam questionamentos em relação à eficácia e à relevância quanto a esse tipo de análise. Porém, me baseio na observação de Dundes (1996, p. 147), de que “[...] a análise morfológica pode revelar-se um recurso valioso no estudo de problemas em áreas como tipologia, predição, aculturação, análise de conteúdo, comparação entre gêneros, função e etiologia”. Além disso, a análise tanto pode aflorar a riqueza de temas, o conhecimento da cultura indígena como permitir entender o percurso das histórias narradas na Comunidade.

Dundes (1996) ainda ressalta que a análise estrutural provê meios de distinguir a determinação cultural do conteúdo dentro da moldura da forma transcultural. A partir de uma leitura apurada de vários contos diferentes, é provável constatar a uniformidade e as preferências culturais por determinados motivos, pois o autor enfatiza que “[...] em função da dicotomia forma/conteúdo, não se pode analisar a variação alomotívica sem recorrer à análise motivêmica” (p. 159). Ele continua:

[...] um dos objetivos do estudo da morfologia dos contos é fornecer uma descrição sincrônica precisa de vários gêneros folclóricos, de modo a se poder perceber prontamente as diferenças culturais quer de forma quer de conteúdo. Isso se revelar-se-ia útil para o estudo do folclore. (Dundes, 1996, p. 164).

Nesse sentido, compreendo que a análise estrutural é relevante e um pré-requisito indispensável para a outra perspectiva interpretativa que realizo no capítulo seguinte. Somente assim

as lendas, os mitos, os contos indígenas podem esculpir uma multiplicidade de aspectos das histórias de São Jorge em relação à multiculturalidade. Percebo também que, por meio das narrativas, há o fortalecimento da memória e das tradições, contribuindo para firmar a identidade desse povo, uma vez que “[...] a identidade da pessoa se enraíza e se prolonga na terra” (Muñoz, 2003, p. 292).

E a terra, particularmente para o indígena, é muito mais que um meio de subsistência. É ela que dá suporte à vida social e cultural, visto estar diretamente vinculada a todo um conjunto de crenças, conhecimentos e tradições. Portanto, se até aqui esse capítulo pareceu muito teórico, no capítulo seguinte será possível ver como isso funciona na prática.

CAPÍTULO T R Ê S

APRENDENDO A OUVIR PARA INTERPRETAR: UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS ORAIS INDÍGENAS



CAPÍTULO III**APRENDENDO A OUVIR PARA INTERPRETAR: UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS ORAIS INDÍGENAS**

A leitura morfológica funciona como um palmilhamento preliminar [...]. Longe de excluir, inclui e instiga outras aproximações e abordagens. (Santaella, 1996, p. 315)

As narrativas orais indígenas foram de grande influência para a composição cultural brasileira e até os dias atuais divulgam os costumes, as crenças e as tradições das sociedades indígenas. Nesse sentido, é importante compreender que o alicerce de todas as histórias conserva reminiscências na tradição oral.

Os mitos e as lendas narradas em São Jorge me estimularam a imergir no seu cotidiano, a fim de perceber o quanto as histórias estão repletas de sentidos, realçando que o mundo não se reduz ao fantástico, mas está sustentado numa cultura. Logo, “[...] as narrativas que ajudam a compor este mundo, constituído pela linguagem – devem ser entendidas como uma representação do homem em relação à cultura” (Fernandes, 2007, p. 348).

É nesse sentido que proponho analisar quatro narrativas orais indígenas: (i) para delinear o percurso da construção de valores socioculturais; e (ii) destacar a relevância dessas narrativas à difusão de comportamentos que distinguem um grupo social e algumas singularidades dos povos indígenas. Conhecer a cultura indígena faz parte da construção do respeito que se tem pelo outro, além de mostrar a sabedoria e a natureza criadora dos narradores ao contarem as histórias presentes na memória.

Assim, neste capítulo, primeiramente faço a análise estrutural das narrativas, com base na teoria de Dundes (1996), para esboçar em qual modelo sequencial de padrões motivêmicos as narrativas se ajustam. A partir da análise estrutural, solidifico o estudo com uma análise interpretativa, já que as narrativas constituem um campo

fértil de estudo. Acredito que, por meios das análises, é possível entender como as experiências e os saberes indígenas se imprimem no texto oral. Assim, poderei mostrar que as narrativas vivificam as tradições frente ao impacto cultural e, ao mesmo tempo, partilhar que essas histórias armazenam conhecimento, sabedoria, maneira de fazer e pensar da sociedade indígena.

Perspectivas estruturais: uma análise possível para as narrativas indígenas

A teoria de Dundes (1996) é exatamente o diferencial que buscava para a pesquisa, uma vez que o modelo estrutural específico proposto pelo autor é direcionado às narrativas orais indígenas. Entretanto, devido à gama de histórias presentes na Comunidade São Jorge, me resguardei do excesso e selecionei, simultaneamente, as mais difundidas no cenário da Comunidade e as que se ajustam às modalidades mitos, no caso, *A Serra do Banco* e *A Comunidade do Barro*, e lendas, como *A Onça e o Jabuti* e *O Morceção*.

Por apresentarem uma variabilidade de conteúdo, as narrativas tradicionais podem conter várias sequências motivêmicas. Por isso, busco respaldo em Dundes (1996), que afirma que seu objetivo “[...] se limita a oferecer provas suficientes em apoio à tese de que os contos tradicionais dos índios norte-americanos são padronizados e, mais especificamente, ilustrar as características estruturais de alguns dos padrões mais difundidos” (p. 118).

Isso quer dizer que os padrões motivêmicos, tal como expostos em Dundes (1996), são apenas alguns exemplos classificatórios das narrativas. Podem aparecer outras sequências, além das elucidadas neste trabalho, ou seja, o autor deixa o analista livre para a construção de outros modelos, caso seja necessário. Em outras palavras, a teoria de Dundes (1996) contribuiu para a realização de uma primeira leitura morfológica das narrativas orais da Comunidade São Jorge

e, assim, relacionar as histórias com o contexto cultural específico da região em que foram coletadas.

As considerações teóricas iniciais, a respeito do estudo de Dundes (1996), revelaram que a narrativa oral indígena pode ser utilizada com êxito em uma análise estrutural, além de servir de base a outra proposta interpretativa, tendo em vista que o conhecimento dos elementos estruturais possibilita a correlação com outras partes do texto. Com isso, ficou patente que certas escolhas de conteúdo são determinadas culturalmente (Dundes, 1996), isto é, podem revelar as preferências culturais estabelecidas pelos motivos. Vejamos, nas análises, como isso ocorre.

Narrativa 1:

A Onça e o Jabuti (Narrador: Severino Barbosa)

A onça andava com muita fome à procura de uma caça. De longe, avistou um jabuti debaixo da árvore. A onça ficou alegre porque encontrou a caça para matar a fome. Há pouco o jabuti tinha feito uma trapaça com ela. Por isso, enquanto a onça se aproximava, o jabuti pensou:
— Vou subir na árvore porque ela vai me comer.
Quando a onça chegou debaixo da árvore perguntou o que o jabuti estava fazendo.
O jabuti respondeu: — Eu tô comendo coco.
A onça então disse: — Desce pra eu te comer.
O jabuti olhou e disse: — Camarada, abre a boca que eu vou cair dentro dela com tudo e tu me engole.
A onça abriu a boca e o jabuti pulou na testa dela e ela morreu. Mais uma vez o jabuti enganou a onça e acabou comendo ela.

Quadro 3: Análise estrutural da lenda A Onça e o Jabuti.

SEQUÊNCIA NUCLEAR BIMOTIVÊMICA: CARÊNCIA/REPARAÇÃO DA CARÊNCIA	
MOTIVEMAS	PARA A ONÇA
1. Desequilíbrio= Carência	A onça andava com muita fome.
2. Tarefa	A onça procura uma caça para matar a fome.
3. Realização da Tarefa	A onça encontra um jabuti debaixo da árvore.
4. Não Reparação da Carência	A onça não consegue matar sua fome porque é morta pelo jabuti.
Sequência Motivêmica	C – T – RT – C – (Não Reparada)
MOTIVEMAS	PARA O JABUTI
1. Desequilíbrio = Carência Subentendida	O jabuti está com fome.
2. Ardil	O jabuti subiu na árvore para não ser comido pela onça.
3. Engano	Camarada, abre a boca que eu vou cair dentro dela com tudo e tu me engole. [...] o jabuti pulou na testa dela e ela morreu.
4. Reparação da Carência	O jabuti acabou comendo a onça.
Sequência Motivêmica	C – Ard – Eng – RC – (Carência Reparada)

Fonte: Autora.

A narrativa A Onça e o Jabuti se ajusta na Sequência Nuclear Bimotivêmica Carência e Reparação de Carência. De acordo com Dundes (1996), podem ocorrer motivos interpostos com número limitado, como é caso da narrativa em questão, na qual aparecem os motivemas intermediários Tarefa (T) e Realização da Tarefa (RT); Ardil (Ard) e Engano (Eng). A sequência central é interpretada pela onça, que vive primeiramente uma circunstância de “desequilíbrio” causada pela Carência (falta de alimento para saciar sua fome). Mas, para ter êxito na Reparação da Carência, a onça precisa realizar uma Tarefa: sair à procura de caça. Ao avistar um jabuti debaixo

da árvore, a onça consegue Realizar a Tarefa: encontrar uma caça. No entanto, nos contos indígenas a Carência nem sempre pode ser reparada, como no caso da onça que, mesmo encontrando uma caça e usando a esperteza, não consegue se alimentar, porque foi enganada e morta pelo jabuti.

A segunda sequência de motivemas é centrada na Carência do jabuti que, mesmo não mostrando de forma explícita, vive uma situação de desequilíbrio pela falta de alimento, já que está comendo coco. Por estar em risco de vida, considerando que a onça deseja comê-lo, ele tenta resolver suas carências. Quando o jabuti enxerga a onça, rapidamente sobe na árvore para não ser surpreendido por ela (Ard). No momento que a onça chega debaixo da árvore, pede para o animal descer. O jabuti esperto faz outro pedido: “Camarada, abre a boca que eu vou cair dentro dela com tudo e tu me engole”. Em seguida, o animal salta de uma vez na testa da onça, que morre no mesmo instante (Eng).

A carência do jabuti foi reparada, uma vez que ele consegue sair ileso da peleja e ainda saciar sua fome se alimentado da onça. Nesse caso, se a onça não tivesse atendido ao pedido do jabuti, poderia ter salvado sua vida. A sequência Tarefa e Reparação da Tarefa ocorre com menor frequência em relação às sequências Interdição/Violência e Ardil/Engano (Dundes, 1996). Na sociedade indígena, com o cultivo de elementos significativos, como valores, expressões simbólicas e saberes, são capazes de se comunicar permanentemente por meio das narrativas.

Narrativa 2:

O Morceção (Narrador: Severino Barbosa)

Vivia nas cercanias da maloca um animal que carregava as crianças pra comê-las bem longe. Os índios da aldeia tinham muito medo dele. Um dia o pajé se reuniu com os índios e tiveram uma ideia pra pegar o animal. Fizeram

uma fogueira e trouxeram uma velhinha que tinha mais de noventa anos, que não servia pra nada.

Os índios amarraram as pernas da velhinha com cipó e ela foi colocada perto da fogueira para esperar o bicho, porque eles tinham a intenção de seguir o animal. Quando o animal estava perto do local, rapidamente atearam fogo e ficaram à espreita pra ver se o bicho ia pegar a velhinha.

O bicho chegou e pegou a velhinha que estava amarrada à lenha e ela começou a gritar. Os outros ficaram vendo até onde o tição amarrado à velhinha ia. O fogo chegou ao pé da Serra Marari. Os índios prontamente se arrumaram e foram verificar o que tinha acontecido com a velhinha. Quando chegaram ao local, a velhinha não estava mais viva e só encontraram muitas caveiras. Os índios avistaram um morcego pendurado de cabeça pra baixo e apontaram a flecha pra ele, acertando de cheio no morcego. O bicho abriu as asas e caiu no chão. Os índios conseguiram matar o bicho, e só chegando perto viram que era um morcego bem grande.

Ainda hoje os índios não vão pra'quele lugar porque ainda têm medo. A história ainda traz muitas discussões, pois uns dizem que tudo que aconteceu foi culpa do pajé que fazia feitiço. Então, puseram fogo nele e mataram.

Quadro 4: Análise estrutural da lenda *O Morcego*.

SEQUÊNCIA NUCLEAR BIMOTIVÊMICA: CARÊNCIA/REPARAÇÃO DA CARÊNCIA	
MOTIVEMAS	PARA OS ÍNDIOS
1. Desequilíbrio= Carência	Roubo de crianças na maloca.
2. Tarefa	Descobrir a morada do morcego para matá-lo.
3. Ardil	Os “índios” propõem fazer uma armadilha para seguir o morcego até sua morada.
4. Realização da Tarefa	Descobrem o esconderijo do morcego.
5. Reparação da Carência	Os índios não encontram a vovozinha viva, mas conseguem matar o animal.
Sequência Motivêmica	C – T – Ard – RT – RC

MOTIVEMAS	PARA O MORCEGÃO
1. Desequilíbrio= Carência	Escassez de alimento para o morcego.
2. Tarefa	Procurar pelas cercanias da maloca alimento (crianças) para satisfazer sua fome.
3. Engano	O morcego cai na armadilha dos índios.
4. Não Reparação da Carência	O morcego é flechado pelos “índios” e morre.
5. Motivo Explicativo	A história ainda traz muitas discussões, pois uns dizem que tudo que aconteceu foi culpa do pajé que fazia feitiço e, por isso, puseram fogo nele e o mataram.
Sequência Motivêmica	C – T – Eng – C (Não Reparada) + Mot Explic

Fonte: Autora

A narrativa *O Morcego* apresenta a sequência com motivemas intermediários Ardil/Engano. De início, há um desequilíbrio por causa do desaparecimento de crianças (C) na maloca. Observa-se que a Carência é anunciada logo no início da história, e é provocada pela ação do animal, embora isso não seja uma regra fixa nas narrativas orais indígenas. O roubo das crianças induz os “índios” a se reunirem para encontrarem um modo de descobrirem a morada do morcego (T).

A ideia resultante da reunião é a preparação de uma armadilha: amarrar uma velhinha junto à fogueira para que os índios pudessem seguir o morcego até o local onde vivia e matava suas vítimas (Ard). A armadilha envolve o sacrifício de uma velhinha e um engenhoso estratagema para seguir o animal. Assim, devido à escassez de alimento (C), o morcego sai em busca de uma presa, no caso, as crianças da aldeia (T), e cai na emboscada dos “índios”, pois ele pega a vovozinha e se dirige ao cume da serra (Eng). Os “índios” conseguiram seguir o animal até sua morada (RT).

Chegando lá não encontram a vovozinha com vida, mas se depararam com muitas caveiras, sendo, portanto, o final

invariavelmente trágico das vítimas do morcego. Diante disso, visando se livrar definitivamente do perigo representado pelo animal, os “índios” flecham o morcego (RC). O bicho abre as asas tentando resistir, mas não consegue se desviar das flechas e morre (Carência não Reparada).

Diferentemente do morcego, a Carência dos “índios” foi reparada: apesar de não conseguirem salvar a vovozinha, mataram o animal. O ponto que distingue a narrativa anterior desta é o aparecimento de um Motivo Explicativo, componente opcional, mas muito recorrente nos contos indígenas, que serve como identificador para finalizar a história. Dundes (1996) afirma que o Motivo Explicativo é uma característica das narrativas orais indígenas. No entanto, isso não quer dizer que o Motivo Explicativo tenha que aparecer em todas as histórias. Nesta narrativa, a função desse componente é explicar que o enredo traz muitas discussões, como a acusação de que a culpa era do pajé e Reparação dessa Carência com a execução do culpado: “[...] pois uns dizem que tudo era culpa do pajé que fazia feitiço. Então, puseram fogo nele e mataram”.

Narrativa 3:

A Serra do Banco (Narradores: Severino Barbosa e Dilmo de Lima)

Há muito tempo atrás se ouviu dizer que havia um grande chefe muito respeitado e que todos o chamavam de Vovô. Esse Chefe tinha uma filha muito bonita e inteligente e queria que ela fizesse um bom casamento, por isso, o pai lançou um desafio pra'queles que queriam se casar com sua filha: trazer um “banco” que está no Monte Roraima.

O “banco”, na verdade, se trata de uma pedra que possui tal formato, mas o seu peso fazia os concorrentes jabuti, macaco, onça e rã pagarem todos os seus pecados.

O jabuti até que tentou, mas não conseguiu. Após largar a pedra no chão, precisou ficar de cama um bom tempo pra colar os seus caquinhos. O macaco, a onça e os outros bichos tiveram destinos parecidos, pois, além de deixarem os bancos pelo meio do caminho acabaram com torcicolo, uma pata quebrada, um rabo machucado e não conseguiram chegar ao destino que era a Pedra Pintada.

Foram nessas tentativas de vencer o desafio e se casar com a filha do Vovô que os bancos foram ficando pelo meio da viagem. Um foi parar no Perdiz, outro no Maitá, um aqui, outro acolá. Mas, quem surpreendeu a todos foi a rã que, apesar das dificuldades e do cansaço, não desistiu. Com muito esforço e sofrimento a rã foi a única que conseguiu cumprir a tarefa e, mesmo tendo quebrado sua coluna na viagem, casou-se com a filha do Vovô e foram felizes para sempre.

Quanto ao nome dado à Serra, é porque os animais só caminhavam em linha reta, por isso um dos bichos subiu carregando o banco nas costas, mas uma grande pedra estava em seu caminho. Como não conseguiu descer com o banco, optou por deixá-lo no topo da serra. Pois, a serra ainda hoje é chamada de “Serra do Banco”.

Quadro 5: Análise estrutural do mito *A Serra do Banco*.

SEQUÊNCIA NUCLEAR BIMOTIVÊMICA: CARÊNCIA/REPARAÇÃO DA CARÊNCIA	
MOTIVEMAS	PARA O JABUTI
1. Desequilíbrio = Carência = (Falta de uma esposa)	O jabuti quer casar-se com a filha do chefe.
2. Disputa (entre os animais)	Realizar uma prova para ver quem se casaria com a filha do chefe.
3. Tarefa	Trazar um banco do Monte Roraima para a Pedra Pintada.
4. Não Realização da Tarefa	O jabuti até que tentou, mas não conseguiu. Após largar a pedra no chão, precisou ficar de cama um bom tempo, para colar os caquinhos do seu casco.

5. Carência Não Reparada	O jabuti não casou com a filha do Chefe.
Sequência Motivêmica	C – Disputa - T – T (Não Realizada) – C (Não Reparada).
MOTIVEMAS	PARA O MACACO
1. Desequilíbrio = Carência = (Falta de uma esposa)	O macaco quer casar-se com a filha do chefe.
2. Tarefa	Trazer um banco do Monte Roraima para a Pedra Pintada.
3. Tarefa Não Realizada	O macaco deixou o banco pela metade do caminho porque se machucou.
4. Carência Não Reparada	O macaco não casou com a filha do Chefe.
Sequência Motivêmica	C – T – Eng – C (Não Reparada) + Mot Explic
MOTIVEMAS	PARA A ONÇA
1. Desequilíbrio = Carência = (Falta de uma esposa)	A onça quer casar-se com a filha do chefe.
2. Tarefa	Trazer um banco do Monte Roraima para a Pedra Pintada.
3. Não Realização da Tarefa	A onça deixou o banco pela metade do caminho por causa de incidentes ocorridos no percurso, portanto, não conseguiu chegar ao destino.
4. Carência Não Reparada	A onça não casou com a filha do Chefe.
Sequência Motivêmica	C – T – T (Não Realizada) – C (Não Reparada)
MOTIVEMAS	PARA A RÃ
1. Desequilíbrio = Carência = (Falta de uma esposa)	A rã quer casar-se com a filha do chefe.

2. Tarefa	Trazar um banco do Monte Roraima para a Pedra Pintada.
3. Realização da Tarefa	Apesar das dificuldades e do cansaço, não desistiu. Com muito esforço e sofrimento a rã foi a única que conseguiu cumprir a tarefa.
4. Carência Reparada	A rã casou com a filha do Chefe.
5. Motivo Explicativo	Quanto ao nome dado à Serra, é porque os animais só caminhavam em linha reta, por isso um dos bichos subiu carregando o banco nas costas, mas uma grande pedra estava em seu caminho. Como não conseguiu descer com o banco, optou por deixá-lo no topo da serra. Pois, a serra ainda hoje é chamada de “Serra do Banco”.
Sequência Motivêmica	C – T – T – C + Mot Explic

Fonte: Autora

Esta é mais uma narrativa nos moldes do Padrão Bimotivêmico Carência e Reparação da Carência. De acordo com Dundes (1996), em alguns casos, a Carência inicial não é anunciada como dada, mas provocada por alguma ação feita ao longo da narrativa, como a exemplificada nesta história, em que a declaração do pai lança um desafio para aqueles que desejam se casar com sua filha. O jabuti, o macaco, a onça e a rã vivem uma situação de desequilíbrio inicial, considerando que todos têm a Carência (C) de uma esposa.

Como todos os animais têm a mesma carência, isso gera uma disputa entre eles. Por isso, eles devem realizar uma prova: trazer um banco do Monte Roraima para a Pedra Pintada – Tarefa (T) –, e mostrar à aldeia quem é o mais forte e corajoso para casar-se com a filha do Chefe. Todos precisam demonstrar que são capazes

de realizar a tarefa. O primeiro é o jabuti, que até tenta, mas não consegue. Após largar a pedra no chão, precisa ficar de cama um bom tempo para colar os caquinhos do seu casco (Tarefa não Realizada). O segundo é o macaco, que deixa o banco pela metade do caminho porque acabou se machucando (Tarefa não Realizada). O terceiro, a onça, não consegue por causa dos incidentes ocorridos no percurso (Tarefa não Realizada). Por último, a rã, que apesar da dificuldade e do cansaço, não desiste e, com muito esforço e sofrimento, é a única a cumprir a Tarefa (Carência Reparada). Nessa narrativa, fica evidente a relação direta entre a Realização da Tarefa e a Reparação da Carência, pois apresenta uma sequência de insucessos que, no desenrolar do enredo, potencializa o feito da pequenina rã.

Por fim, novamente aparece o Motivo Explicativo. Como já apontado anteriormente, o papel do Motivo Explicativo não é estrutural (Dundes, 1996), mas opcional, pois ele tanto pode aparecer no final como em outros estágios da narrativa, ou não aparecer. O Motivo Explicativo aparece nesta narrativa com a finalidade de esclarecer o nome dado à Serra:

[...] os animais só caminhavam em linha reta, por isso um dos bichos subiu carregando o banco nas costas, mas uma grande pedra estava em seu caminho. Como não conseguiu descer com o banco, optou por deixá-lo no topo da serra. Pois a serra ainda hoje é chamada de “Serra do Banco”.

Esse é o Motivo Explicativo, estabelecendo-se como explicação para o título.

Narrativa 4:**A Comunidade do Barro
(Narradores: Severino Barbosa e Dilmo de Lima)**

Os antigos diziam que há muitos anos atrás uma tribo da etnia Makuxi vivia na região dos lavrados de Roraima. Um povo nômade, que residia na comunidade do Panelão sobrevivia da caça, da pesca e de uma pequena agricultura de subsistência com plantações de mandioca, milho e outros. Essa comunidade tinha uma característica peculiar, ainda não conhecia o sal, apesar de já possuírem utensílios feitos de barros como panelas, potes, pratos, jarros, copos e outros. A maior dificuldade desse grupo era a falta de barro na comunidade pra dar continuidade na fabricação de seus utensílios, pois este só era encontrado em regiões baixas, próximo aos leitos dos rios. Então, as famílias do Filismínio, do Domingo, do vovô Geraldo e do Marajó se reuniram pra discutirem o assunto.

Geraldo falou:

— Como não temos barro pra fazer nossos objetos, precisamos buscar em outro lugar.

Assim, resolveram formar grupos e saíram à procura do barro. As famílias se espalharam e tomaram rumos diferentes em busca da argila. Andaram vários dias sob o calor escaldante do sol do lavrado, com muita sede e com dificuldade de carregar os filhos menores. A família de Geraldo chegou às margens do Rio Surumu, que em Makuxi significa “vir de longe”, e no leito esquerdo desse rio encontrou o barro tão desejado e procurado pela tribo.

— Encontramos o barro! Encontramos o barro! Vamos avisar os outros.

Porém, o caminho de volta pra casa já não parecia tão sofrido, pois ao chegarem à comunidade foram logo contando a novidade:

Geraldo disse:

— Achamos barro suficiente pra todos. Vamos comemorar.

Mesmo com toda alegria o chefe falou:

— Não é bom pra nós ficarmos aqui perto não, aqui tem “cobra grande”, ela pode comer nossos filhos.

A esposa de Geraldo disse:

— Não. Aqui é bom, tem rio para gente pescar e o barro está perto, vamos fazer nossa casa aqui.

Geraldo disse:

— Então, vamos fazer perto do barro.

Todas as famílias se reuniram pra comemorarem com uma grande festa a descoberta do barro. Alguns dias depois, todos foram pra o local e fixaram moradia. Gradativamente foram formando as comunidades próximas em uma das margens do Rio Surumu. Atualmente, o local é conhecido como Comunidade do Barro. O nome dado a essa comunidade é por ter em abundância a argila que os antepassados encontraram pra fabricarem os utensílios que até hoje alguns comercializam.

Quadro 6: Análise estrutural do mito *A Comunidade do Barro*.

SEQUÊNCIA TETRAMOTIVÊMICA: INTERDIÇÃO/VIOLAÇÃO	
MOTIVEMAS	A COMUNIDADE DO BARRO
1. Desequilíbrio = Carência	Ausência de barro na Comunidade.
2. Tarefa	Procurar o barro próximo aos leitos dos rios.
3. Realização da Tarefa	As famílias que saíram em busca do barro o encontraram próximo ao leito do Rio Surumu.
4. Interdição	O Chefe disse: “Não é bom pra nós ficarmos aqui perto não, aqui tem ‘cobra grande’, ela pode comer nossos filhos”.
5. Violação	A esposa falou: “Não. Aqui é bom, tem rio para gente pescar e o barro está perto, vamos fazer nossa casa aqui”.
6. Consequência	Todos foram para o local onde acharam o barro e fixaram moradia e, gradativamente, foram formando as comunidades próximas às margens do Rio Surumu.

7. Motivo Explicativo	O nome dado a essa comunidade é por ter em abundância a argila que os antepassados encontraram pra fabricarem os utensílios que até hoje alguns comercializam.
Sequência Motivêmica	C – T – RT -Int – Viol – Conseq + Mot Explic

Fonte: Autora

Diferente das narrativas anteriores, a narrativa *A Comunidade do Barro* segue a Sequência Tetramotivêmica: Interdição/Violação. A narrativa conta com a situação de desequilíbrio, gerada por uma Carência (C): falta de barro na Comunidade. Por causa da escassez de barro para fabricar os utensílios domésticos foi proposta uma Tarefa (T): “[...] sair em busca da argila junto aos leitos dos rios”. Assim que as famílias encontram o barro no leito do Rio Surumu, tem-se a Realização da Tarefa (RT).

As famílias se alegram por localizarem o barro, entretanto, há, de forma explícita, uma Interdição (Int), como evidencia o comentário do Chefe: “[...] não é bom para nós ficarmos aqui não, aqui tem cobra grande, ela pode comer nossos filhos”. Todavia, a Violação (Viol) aparece no argumento da esposa para o Chefe: “Não, aqui é bom, tem rio para a gente pescar e o barro é perto, vamos fazer nossa casa aqui”. Nessa narrativa, a Violação ocasiona uma Consequência (Consq) e a Reparação da Carência (RC): “Alguns dias depois, todos foram pra o local e fixaram moradia. Gradativamente foram formando as comunidades próximas em uma das margens do Rio Surumu”. A comunidade a que a história se refere, inclusive, de acordo com os narradores Severino e Dilmo, é a própria Comunidade São Jorge.

Dundes (1996) afirma que, em narrativas deste modelo, aparece sempre o padrão motivêmico Violação e Consequência. Contudo, é interessante observar que, na maior parte das

narrativas, a Consequência resultante de uma Violação é por conta da desobediência, que tem como efeito uma punição. No caso da narrativa em questão, a desobediência não trouxe uma implicação negativa, isto é, um castigo, mas bonança para a comunidade. Aqui há também o Motivo Explicativo, na medida em que os narradores finalizam a narrativa, esclarecendo sobre a localização e a razão do nome dado à Comunidade, “[...] o nome dado a essa comunidade é por ter em abundância a argila que os antepassados encontraram para fabricarem os utensílios que até hoje alguns comercializam”, mas também sobre a existência de outras comunidades na mesma região.

O estudo mostrou que as quatro narrativas orais indígenas podem ser analisadas de acordo com o padrão motivêmico de Dundes (1996), criado para disseminar a ideia de que as narrativas indígenas não são apenas um aglomerado de palavras, na realidade, são estruturadas e organizadas, e, por meio delas, a cultura é vivificada. Dessa forma, foi realizada uma adaptação (inserção do motivema disputa na narrativa 3) no padrão motivêmico de Dundes (1996), para absorver melhor as particularidades das narrativas indígenas de São Jorge. Essas narrativas mostram a força cultural que atua nos narradores, já que só chegaram ao nosso conhecimento porque ainda existem pessoas que praticam o ofício de fiar a memória, prática que se mantém pela *performance*, ou seja, pela integração do corpo e dos gestos à narração.

As histórias da onça, do jabuti, do morcego, do macaco, da rã surgem de forma surpreendente, repletas de interrogações e de inesgotáveis filigranas de vozes. A voz que acompanha os fios ora silencia, ora se eleva quando as histórias são contadas. Um fio que faz o ouvinte adentrar no mundo imaginário onde animais falam, pensam e agem como seres humanos. Nas narrativas *A Onça* e *o Jabuti*, *O Morcego* e *A Serra do Banco*, o animal surge como personagem e participa efetivamente do enredo.

A primeira narrativa é semelhante às fábulas, tendo em vista que todas as personagens são animais. A diferença entre a narrativa em questão e as fábulas é que a moral da história não aparece de forma explícita no texto. Na segunda e na terceira, os personagens são mesclados, havendo interação entre animais e seres humanos. A semelhança entre as três não está somente nas personagens, mas também na estrutura narrativa, pois todas se ajustam na Sequência Nuclear Bimotivêmica: Carência e Reparação da Carência, com a diferença de que na primeira e na segunda os motivemas intermediários são Ardil (Ard) e Engano (Eng), e na terceira, os motivemas intermediários são Tarefa (T) /Realização da Tarefa (RT), e o ajuste do motivema (Disputa).

Ainda comparando a quarta narrativa com as três primeiras, nota-se algumas distinções entre elas. De início, a ausência de animais como personagens. A outra diferença está na estrutura narrativa, que não se ajusta à das três primeiras, mas à sequência Tetramotivêmica: Interdição e Violação. Dundes (1996) aborda que esse padrão inclui um mínimo de Violação e Consequência. Isso acontece quando a interdição está implícita em vez de claramente confessada. No entanto, essa regra não se fixa, pois, no caso da narrativa analisada, a interdição foi declarada explicitamente pelo Chefe: “Não é bom pra nós ficarmos aqui perto não, aqui tem ‘cobra grande’, ela pode comer nossos filhos”.

Assim, as histórias contadas nas comunidades indígenas são como tecidos em permanente tecer, cujos fios sempre inacabados se constituem da memória dos narradores, verdadeiros repositórios que guardam lendas, mitos, costumes e as tradições de um povo. De tal modo, essas narrativas não podem ser consideradas imparciais; ao contrário, sua virtude está na fluidez do dizer. Um texto pode ser ouvido e lido de diferentes maneiras. Por isso, elaboramos a segunda seção, oferecendo uma possibilidade de leitura das narrativas orais contadas em São Jorge.

Uma proposta de interpretação das narrativas

O estruturalismo foi muito difundido no séc. XX, principalmente entre as décadas de 1960 e 1970, com a busca da forma e dos aspectos internos necessários ao funcionamento do texto. O pensamento de que o texto era a única fonte de significados foi esgotando e o leitor começou a receber mais atenção. Passou-se a pensar na leitura como instrumento constituinte de significados: o texto só pode ter sentido se houver leitura. Dundes (1996) afirma que as narrativas indígenas são compiladas e classificadas, mas pouco interpretadas, porque muitos estudiosos consideram as narrativas indígenas um conjunto destituído de estrutura.

É nesse sentido que a análise estrutural forneceu subsídios para a apresentação de uma perspectiva de leitura para as narrativas orais indígenas. Isso não quer dizer que as duas proposições são estanques, elas se interpenetram. Antonio Candido, ao tratar do assunto, aponta que

[...] a análise e interpretação representam os dois momentos fundamentais do estudo do texto, isto é, os que se poderiam chamar respectivamente o “momento da parte” e o “momento do todo” completando o círculo hermenêutico, ou interpretativo, que consiste em entender o todo pela parte e a parte pelo todo, a síntese pela análise e a análise pela síntese. (Candido, 1996, p. 18).

Como é possível depreender, a análise é a decomposição de um todo nos seus elementos, tentando compreender as relações entre as partes. Assim, a segunda proposta de análise é mais uma condição para dilatar as possíveis leituras sobre as narrativas orais e mostrar que o cultivo da contação de histórias pode trazer à tona as lembranças da região, levantando discussões relacionadas

à cultura e às práticas sociais, deixando rastros duradouros às gerações futuras. Medeiros (1996, p. 321) afirma que:

[...] o grande mérito de Dundes foi ter buscado um esquema estrutural mínimo – Carência/Reparação de Carência – permitindo que a técnica analítica de Propp pudesse ser aplicada ao estudo de qualquer narrativa, indígenas ou tradicionais, e mesmo aos estudos de gêneros não-verbais.

Feitas essas considerações, tratarei de decompor as narrativas apresentadas pelos narradores Severino e Dilmo, marcando a funcionalidade dos saberes narrativos para o dia a dia do indígena. Considerarei as palavras de Lyotard (1993), que frisa o significado da ciência na modernidade, porém, não desconsidera os saberes que se originam da tradição e dos costumes indígenas, incorporando “o saber-fazer, o saber-viver, o saber-escutar” (p. 187).

Quando os narradores entram em cena, o passado conservado na memória surge redesenhando o lugar, os personagens, traçando os caminhos percorridos pelos ancestrais, pulsando ao soar de cada narrativa. Logo que o narrador relembra as histórias, surgem as indagações do ouvinte sobre o lugar, os antepassados, resultando em um envolvimento que se soma às experiências do narrador e do ouvinte, afinal, as histórias dizem o que fomos e o que fizemos, mas também o que somos.

A Onça e o Jabuti

A lenda A onça e o jabuti é uma narrativa que tem acentuada presença do imaginário indígena, devido o enredo ser sobre dois personagens-animais que falam e pensam como seres humanos. Na história, o narrador tem uma visão geral das personagens, é como se ele fosse um demiurgo, classificado por Gérard Genette, como

narrador heterodiegético, ou seja, o narrador que conta a história sem se integrar como personagem (2008). A narrativa apresenta uma linguagem simples e um enredo curto, com atores muito comuns. A relação entre a onça e o jabuti, permeada pela força da primeira e a esperteza do segundo, é recorrente nas narrativas indígenas e refletem, de certa forma, a relação entre o ser humano e o maior felino/predador que habita o lavrado roraimense e as florestas brasileiras, não carecendo, portanto, de maiores explicações e apresentação de motivos.

O discurso é indireto, com pouca aparição do discurso direto, expresso somente nas falas da onça e do jabuti. Nas histórias indígenas, o jabuti se popularizou porque sempre aparece como herói, cheio de astúcia e humor, e a onça, por ser um animal forte e robusto, tem sido sempre trapaceada pelos fracos e menos hábeis. É uma narrativa que, tal qual a fábula, tem somente animais como atores e transmite ensinamento com o intuito de corrigir e prevenir os erros, como acontecia no passado, em que os contos eram narrados e finalizados com uma “moral” que servia para instruir.

Apesar do narrador Severino não demonstrar preocupação quanto à classificação da narrativa, aqui a história é considerada como lenda, por se tratar de uma narrativa que não tem deferência com a verdade. Nas lendas, os animais falam a nossa língua e, como os seres humanos, pensam e atuam entre eles. Os bichos têm personalidades bem distintas, como a dos homens, pois existem aqueles com boas e más atitudes. Isso nos remete ao maniqueísmo, visão que divide os poderes opostos (bom/mal; forte/fraco). O exemplo é simbolizado pela onça (forte/mal) que, impulsionada pela ideia de comer o jabuti (fraco/bom), foi induzida a abrir sua boca à espera do alimento. O jabuti, diante da circunstância, é obrigado a elaborar um plano estratégico de salvação diante da onça, e cai na testa do animal, desfalecendo-a, provando que a fraqueza pode ser superada pela inteligência e a esperteza.

Isso significa que o jabuti demonstra sua competência de raciocinar para sanar um problema. Nesse sentido, incorpora o saber fazer por meio de um ardil, de um engano. Esses elementos mostram que as personagens se comportam como animais, e atuam como pessoas. Mesmo a onça sendo astuciosa, corajosa e forte, não conseguiu comer o jabuti, animal lento e frágil, comparado a ela. Nas histórias indígenas, o jabuti tem sempre sua carência reparada. Cascudo (1988, p. 394) salienta que o jabuti é um

[...] animal vagaroso, débil e silencioso; entretanto, representa na mitologia do Amazonas o mesmo papel que a raposa na do velho mundo [...] O jabuti não conservou sua fascinação nos contos africanos e europeus e nem se difundiu entre os mestiços brasileiros, suas aventuras estão somente no contexto indígena.

Assim, o que pensar, então, das narrativas indígenas? Ao considerar sua natureza oral, por mais simples que pareçam, podem contribuir para o meio social e ambiental do indígena, e buscam cooperar com sua formação social e familiar, tendo em vista que os temas variados retratam as atitudes, a obediência, a família, a cultura e a tradição. Os tantos sentimentos exteriorizados no momento em que o narrador Severino conta a lenda A onça e o Jabuti são identificados por meio das palavras, do olhar e dos gestos, isto é, da *performance* narrativa, como observado nas imagens seguintes:

Figura 3: Severino narrando a lenda A Onça e o Jabuti.



Foto: Georgina Silva

Local: Comunidade São Jorge, 2011.

Severino constrói a narrativa simultaneamente ao fluir das expressões. O tom de voz, os gestos e as onomatopeias são um acompanhamento imprescindível para dar mais entendimento aos fatos narrados, além do jogo fisionômico, que conta com os movimentos de braços, mãos, cabeça e a locomoção do corpo do narrador. O uso da performance é característica da linguagem oral. Esse conjunto performático não é só para prender o interesse do ouvinte, é também para repassar a história como uma realidade vivida pelo narrador. Lowie, citado por Dundes (1996), comenta sobre a criatividade do narrador e a sequência alternativa da história:

[...] uma mente repleta do conhecimento tradicional muitas vezes tinha sequências alternativas para o mesmo estágio de uma estória. A tradição, por exemplo, pode acolher duas maneiras de escapar de um bicho-papão em perseguição; e um narrador que conheça ambas as versões pode escolher uma ou outra, de acordo com a preferência individual ou o capricho do momento. (p. 36).

A narrativa A onça e o Jabuti surgiu a partir de um fio iniciado em outra história, também contada por Severino em sua entrevista, em que o jabuti consegue ludibriar a onça. Por esse motivo, a onça, ao se deparar novamente com o jabuti, ansiosa, não hesitou e disse: “desce pra eu te comer”. A onça estava inconformada por ter perdido para o jabuti o desafio proposto por ele em um episódio anteriormente narrado por Severino, o que me faz refletir sobre o intrincado fio que tece a memória narrada. É importante pensar no narrador e no teor das narrativas, cujas temáticas estão carregadas de sentidos, valores e significados que somente o imaginário indígena pode descrever. Ruth Benedict (*apud* Dundes, 1996) comenta que se espera do narrador essa liberdade no manuseio de incidentes.

Severino não encontra motivo e esclarecimento para o mundo, ele simplesmente vive e narra essa experiência que se inicia “[...] na descoberta da fabulação e atribui valor fantástico a tudo que não consegue explicar, senão pelo sentido da intuição e do simbólico” (Cavalcante, 2002, p. 21). No mundo indígena, há narrativa em tudo. As histórias sempre apresentam uma função especial dentro das práticas culturais e sociais das sociedades dos povos originários, sempre aproximando o ouvinte da realidade.

Em resumo, para vencer um obstáculo, diante da natureza dos seus mistérios e perigos, a vivência e a experiência no tempo mostram que, em muitos momentos, a sabedoria é mais relevante que a força e a coragem. Ainda que o confronto entre a onça e o jabuti possam ser contados de várias formas diferentes, configuram-se como histórias dotadas da força e do intuito de instruir as crianças e os jovens arredios, carentes de aprendizado e de orientação. De fato, a narrativa indígena é um feixe de interações de ensinar e aprender o modo de vida e os costumes instituidores da cultura de um povo.

O Morceção

Sisto (2001, p. 91) afirma que “[...] o homem já nasce praticamente contando histórias. Está inserido numa história que o antecede e com certeza irá sucedê-lo”. Severino Barbosa, por exemplo, nos conta as histórias que ouviu de seu pai e que, possivelmente, ainda vão se perpetuar por muito tempo, porque repassou ao seu filho Dilmo o ofício de fiar, e isso é um sinal do passado exercendo um “[...] poder de perpetuação, voluntária ou involuntária” (Le Goff. 1994, p. 546). Nesse sentido, histórias são repassadas porque:

[...] existe um legado entre os contadores, através do qual um contador transmite suas histórias a um grupo de “sementes”. As sementes são contadores que, segundo o que o mestre espera, irão preservar a tradição como a aprenderam. Como as “sementes” são escolhidas é um processo misterioso que oferece um desafio a uma definição exata, pois ele não se baseia num conjunto de normas, mas, sim, num relacionamento. (Estes, 1997, p. 567).

Na atualidade da Comunidade São Jorge, este repasse repousa na relação entre pai e filho, sem que tenha sido levantada pelos narradores qualquer explicação para isso. A semente plantada de geração em geração fez com que a lenda *O Morceção* floresça ainda hoje na Comunidade, porque tem sido preservada na memória e no corpo de narradores como Severino ao longo tempo, ainda que São Jorge não seja mais um lugar isolado e sujeito a mistérios e perigos inexplicáveis.

Nela aparece o imaginário indígena repleto de ensinamentos. Esse imaginário ao qual me reporto são as representações simbólicas que dão sentido à realidade, proclamando valores e formas de ser de uma Comunidade. Para Bazko (1985), o imaginário está ligado ao processo de construção de um grupo social ou nação, pois “[...] através dos seus imaginários sociais, uma coletividade designa

sua identidade, elabora uma certa representação de si, estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns” (p. 309).

O imaginário não é visto como um domínio sem movimento, que não pode transportar, porque ele muda de acordo com os compassos da história e, através dessas mudanças é possível ler e apreender o funcionamento mais vasto de uma sociedade (Le Goff, 1994). Severino polvilhou, nas entrevistas, lendas como *O Morcegão*, mantendo presente um imaginário fundado em lembranças de um passado real e imaginado, mas dotado de uma força e de uma verdade que transcendem o tempo, evitando, com isso, o esquecimento de acontecimentos narrados pelos ancestrais.

O terror imposto pelo morcegão, ou os perigos que advêm do desconhecido, podem e devem ser enfrentados, nesse caso, prevalecendo o modo coletivo de resolver, de deliberar e de agir. Nesse aspecto, verifica-se que toda a ação é realizada em grupo, bem como o consenso quanto ao “sacrifício” da vovozinha pelo bem comum, podendo-se observar aí uma marca identitária relevante para os grupos indígenas, ressaltada tanto por eles como pelos não indígenas.

Como na narrativa anterior, a voz que ecoa nessa lenda é a de um narrador heterodiegético, porque remete ao privilégio da onisciência e utiliza o discurso indireto para apresentar os personagens, uma vez que tem amplo conhecimento do enredo, isto é, da camada imaginária que lhe dá forma e significado. Além disso, as personagens são miscigenadas entre animais e pessoas, o universo fantástico é aprofundado e a temática é relacionada com a formação social e cultural do mundo indígena.

Acredito ser por essa razão que essas histórias são tão atrativas e merecem ser consideradas. A narrativa urde uma trama na qual ocorre um processo de mão dupla: por um lado, aparece o morcegão que se alimenta de seres humanos; por outro lado, os

índios conspiram e agem coletivamente para surpreender o animal e matá-lo. No Brasil não há muita tradição sobre histórias com morcego. Entretanto, no cenário indígena roraimense, ele aparece como um dos personagens das histórias narradas por Severino. Sobre os morcegos, Cascudo (1988, p. 504) menciona que no Sul e Centro “[...] suas proezas são empurradas para a culpa do Saci-Pererê, como furar as frutas guardadas e provocar os ruídos estranhos, etc.”.

Nota-se que, a princípio, os índios não sabiam quem roubava e matava as crianças, e o narrador não deixa claro em que momento descobrem que se tratava de um morcego grande, mas é possível pensar que este animal aparece aqui por ser noturno e por ser, quase sempre, hematófago, estigma que alimenta um imaginário amplamente difundido no meio rural e urbano, não sendo diferente no lavrado roraimense, que, além disso, ainda é pontuado por grutas e cavernas.

Quando Severino contava a história do morcegão, introduziu a língua Makuxi por diversas vezes, mas, em seguida, traduzia o dito para o Português. Essa necessidade de introduzir sua língua materna é a marca de sua identidade indígena e também um recurso narrativo. Como bem lembra Cascudo (2006, p. 12), se ele contasse somente na Língua Portuguesa “[...] desfalcava em grande percentagem os valores reais [...] e faltaria a excitação verbal do vocábulo habitual”. Pode-se dizer, portanto, que o uso da língua Makuxi constitui um recurso performático importante, na medida em que Severino falava no plural, falava do coletivo, se remetia ao seu grupo de pertença.

Cabe ainda sublinhar que a lenda é uma narrativa breve, cujo texto até então só existia na oralidade, marcada por um vocabulário simples, por isso não encontrei interstícios para uma linguagem canônica. Sobre a brevidade, como ocorre nas narrativas 1 e 2, Norman Friedman, citado por Abdala Junior (1995, p. 17), afirma

que “[...] a questão não é ser ou não ser breve, mas é provocar ou não maior impacto no leitor”.

Quando Severino narra a história, apresenta e representa os momentos mais marcantes, porque as “[...] narrativas devem ser expostas de acordo com o efeito que exercem sobre o ouvinte” (Dundes, 1996, p. 44), e é nesse momento que o estrato imaginário se consolida e se cristaliza. Aqui, a palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo o acontecer (Cassirer, 2011). Por isso, provavelmente se encaixa o uso dos vocábulos em língua Makuxi.

Na verdade, à medida que Severino destaca um fato, a sequência das ações são valorizadas e mais detalhadas por ele, mediante gestos e inflexões, com a intenção de elevar o ponto em que os acontecimentos ganham o máximo de tensão.

FIGURA 4: SEVERINO NARRANDO A LENDA *O MORCEGÃO*.

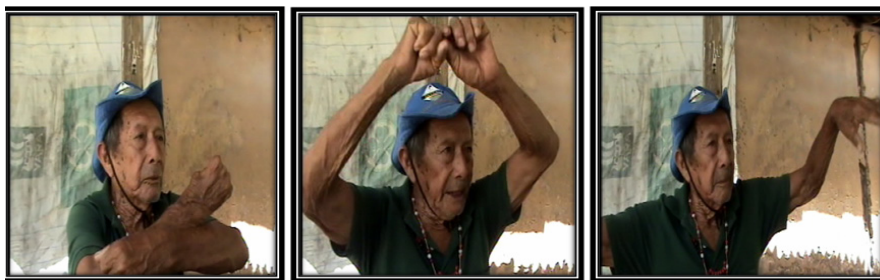


Foto: Georgina Silva

Local: Comunidade São Jorge, 2011.

No caso desta narrativa, a expressão corporal utilizada por Severino foi fundamental para auxiliar a palavra e encantar o ouvinte no momento em que relatava sobre o modo como os índios conseguiram flechar o morcego. Como se vê, a ação pressupõe

a existência de personagens. Quando os índios têm a carência reparada, os traços de herói tornam-se conhecidos, aparecendo como guerreiros diante da Comunidade. Mais do que entreter e assombrar, lendas indígenas como O Morcegão remetem à produção cultural de um povo, às suas crenças e aos seus anseios e suas identidades. Por ser da oralidade, alguns estudiosos se referem a elas como pouco diversificadas, ínfimas ou dotadas de excessivas variações. Porém, para este estudo não importa o motivo pelo qual as lendas são contadas ou o que dizem sobre elas. O que anseio sublinhar é que a voz performancial busca propagar a virtude e os valores de uma sociedade, todavia, não se pode esquecer também que a palavra falada e a linguagem corporal conjugam-se na constituição da narrativa que adquire múltiplas funções: ensinamento e ordenamento social, entretenimento, aguçamento das sensibilidades, coesão social diante do desconhecido e dos perigos.

A Serra do Banco

O mito *A Serra do Banco* inicia retomando um tempo muito distante. O “Há muito tempo atrás” é uma expressão muito corriqueira para principiar uma história entre os indígenas. Pressupõe-se a apropriação de uma experiência de outra pessoa, isto é, há uma ausência concreta do autor da história, característica que sinaliza o texto de circulação oral. Vale ressaltar que, assim que Dilmo iniciou a história, sua *performance* narrativa já entrou em cena, sobretudo, quando utilizou longos glissados de voz para realçar o tempo distante em que aconteceu o enredo (*Há muuuuuiiito teeeeempo atrás*). Observa-se que essa fala com ritmo lento é uma marca básica dos narradores indígenas, não sendo, contudo, privativa deles.

O tempo da enunciação, do ato do dizer é o presente, mas o tempo da ação é o passado, um tempo imemorial. Nesse sentido,

Santos e Oliveira (2001) explicam que o emprego da memória como base para as narrativas manifesta um tempo que “[...] supõe um movimento incessante de recomeço, de reiteração” (p. 58). Como se vê, na narrativa, a volta ao passado vai ajudar a comunidade a compreender algo que é evidente na sua vida, ou seja, a presença majestosa da serra. Assim, isso se dá por meio dos personagens e fatos que, “[...] uma vez ressuscitados, vivos, presentificados pela evocação, revitalizam o tempo” (Santos; Oliveira, 2001, p. 58). Ainda nesse sentido, Pollack (1992, p. 9) argumenta que a “[...] referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos”.

Equivalente à lenda anterior, o narrador tem o livre arbítrio para contar os fatos, porquanto conhece em profundidade tudo o que relata, sendo, assim, um narrador heterodiegético. A narrativa também envolve personagens animais e pessoas, que interagem no desenrolar da história, cujo enredo cria uma situação de competição entre esses personagens a partir de práticas e regras humanas.

A relação para que as personagens entrem em confronto é motivada pelo desafio lançado pelo Chefe: entregar sua filha em casamento para aquele que trouxer um banco do Monte Roraima até a Pedra Pintada. Os conflitos se desenvolvem em torno do desafio que provoca a participação dos concorrentes, contudo, com o objetivo de alcançarem um resultado satisfatório relacionado ao mundo e às práticas sociais dos humanos e não dos animais. Para Dilmo, esse passado é real e a narrativa é uma história verdadeira. Nessa seara, Mesquita (2002, p. 14) esclarece que

[...] por mais “inventada” que seja a história, terá sempre, e necessariamente, uma vinculação com o real empírico, vivido, o real da história. O enredo mais delirante, surreal, metafórico estará dentro da realidade, partirá dela, ainda quando pretenda negá-la, distanciá-la, “fingir” que ela não existe. Será sempre expressão de uma intimidade fantasiada entre verdade e mentira, entre o real vivido e o real possível.

A partir dessa afirmação, compreendo que a narrativa originária da oralidade versa sobre os tempos de antigamente, imemoriais, as simbologias e a assimilação de valores tradicionais. Essa narrativa remete à formação do espaço habitado pela Comunidade, à constituição da paisagem e do meio ambiente da região.

O complicador da história vem da prova que tange examinar as aptidões ou qualidades físicas dos animais. Esse tipo de competição aparece com frequência nas narrativas orais indígenas, e envolvem coragem, força e destreza, qualidades apreciadas nos costumes dos antepassados. Além disso, a narrativa mostra que os casamentos faziam parte dos processos para sucessão das lideranças. Deduzo que o chefe da aldeia promovia provas entre os rapazes para verificar, dentre eles, o mais forte e o mais corajoso, em outras palavras, aquele que se adequasse às condições necessárias para receber a filha do chefe em casamento e, posteriormente, ser o líder da aldeia.

Entre os indígenas, a palavra “chefe” ganha termos diferentes, é o cacique, o tuxaua, o morubixaba. Atualmente, na Comunidade São Jorge, a escolha do tuxaua é pelo voto, mas em algumas etnias e comunidades pode ser por transferência hereditária, fato bem distinto do narrado na lenda em questão, pressupondo-se que essa referência tradicional continua tendo eco na vida da Comunidade São Jorge. Entretanto, apesar de o enredo girar em torno das questões de sucessão, da tarefa a ser cumprida pelos pretendentes a se casarem com a filha do chefe, e de não haver distinção entre a natureza dos participantes, observa-se que o foco narrativo é a existência da serra e não as questões sobre as formas de escolha da liderança do grupo.

Da mesma maneira que as anteriores esta é uma narrativa breve e tem uma linguagem simples. Por ser da oralidade, não cabe um vocabulário mais argenteo. Nota-se a repetição de nomes como

vovô; o uso excessivo de conectivos (e), (que) – “muito respeitado **e** que todos chamavam de vovô”, “vencer o desafio e casar-se com a filha do chefe”, “ouviu-se dizer **que** havia um grande chefe”, “na intenção **que** ela fizesse”, “uma pedra **que** possui tal formato”, “o jabuti até **que** tentou” –; a contratação da preposição – “o pai lançou um desafio **pra’queles**”, “felizes **pra** sempre” –; destacando-se o uso da *performance* narrativa que as enfatiza, principalmente a inflexão vocal. Não posso deixar de mencionar a *performance* corporal de Dilmo, como o manejo da cabeça, o olhar e os gestos largos, todos elementos performáticos que fazem parte da interação do texto oral.

Figura 5 Dilmo narrando o mito *A Serra do Banco*.



Foto: Georgina Silva

Local: Comunidade São Jorge, 2011.

Essa narrativa é classificada por Dilmo como mito, uma vez que mantém uma significação de crenças e valores para a sociedade indígena. O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio” (Eliade, 2011, p. 11), portanto, é exemplar e significativo.

Em São Jorge, os mitos estão vivos e justificam o comportamento da comunidade, constituindo essa história como um fato vivenciado pelos antigos e permanece marcado na paisagem do lugar referencial da Comunidade. O discurso mítico é constructo da identidade indígena, porque é a forma com que o indivíduo explica seu ethos e a sua organização socioeconômica e cultural.

Existe, no narrador, uma tendência que lhe é própria para contar histórias. Ele conta aquela que alguém lhe repassou ou conta sua própria experiência. Nessa linha, Fernandes (2007, p. 194) assegura que, “[...] para que a narrativa seja repetida, como se fosse arremessada para um ouvinte e deste, a outro, é preciso, entre outras coisas, que ela se viabilize não com um sentido fechado, mas aberto aos diferentes discursos, contextos e performances”. Dilmo reconta as histórias que ouviu de seu pai, Severino.

Nesse sentido, Benjamin (1994) afirma que o narrador é, antes de tudo, um ouvinte-leitor. Como leitor, decodifica, interpreta e infere sentidos às narrativas recebidas. O ato de “ler” transporta o ouvinte a uma produção de significados, pois, quando ele reconta o que ouviu, essa narrativa é, em si, uma expressão de leitura. Assim, o Dilmo-ouvinte absorve tais valores e se torna Dilmo-narrador, visto que receber e repassar adiante as experiências vivenciadas pela coletividade constitui um estilo de conduta para o seu povo.

Dilmo vivencia experiências que se inscrevem em seu corpo e em sua memória, uma história particular, como ouvinte e como narrador. Hartmann (2007, p. 98) explica que “[...] é através dessa história, baseada na superação de conflitos experimentados ao longo de suas vidas, que esses sujeitos passam a se distinguir da coletividade e tornam-se indivíduos”, estabelecendo relações de pertencimento também com o lugar. Dilmo “lê” e assimila o conteúdo da narrativa, mas também os jeitos como ela foi contada/ouvida, ressignificando-a *performaticamente* ao recontá-la.

Outro ponto que assinalamos é a forma como os detalhes sobre o espaço habitado e o meio ambiente são descritos. Há uma sensibilidade em Dilmo para enxergar o mundo e extrair a complexidade das personagens relacionando-a com o imaginário, discussão indispensável à compreensão das particularidades e dos mistérios dessa comunidade e do lugar onde vivem. No trecho a seguir, é destacado o ocorrido com cada personagem envolvida na disputa:

[...] após largar a pedra no chão, precisou ficar de cama um bom tempo, para colar os caquinhos do seu casco. O macaco, a onça e outros bichos tiveram destinos parecidos, pois, além de deixarem os bancos pelo meio do caminho, acabaram com torcicolo, uma pata quebrada, um rabo machucado. (...) e com muito esforço e sofrimento a rã foi à única que conseguiu cumprir a tarefa, e mesmo tendo quebrado sua coluna na viagem [...].

Aqui, Dilmo mostra detalhadamente como os incidentes aconteceram, impossibilitando que as carências do jabuti, do macaco e da onça fossem reparadas. A trama cultural busca formas de lidar com as diferenças, com as mudanças, ou seja, com as formas de ser e viver. No caso da rã (sapo), desde as “[...] fábulas de Esopo é um elemento de astúcia solerte e vitoriosa” (Cascudo, 1988, p. 696), talvez por isso, embora estivesse com a coluna quebrada, conseguiu finalizar a prova e reparar a sua carência casando-se com a filha do chefe. Saliento que tais histórias partilham e estimulam o respeito à diversidade cultural.

Outra questão a ser pontuada é que toda vez que a história é (re) contada, é atualizada. Talvez, em vista disso, no desfecho da história apareça a ilustre frase dos contos de fadas em uma narrativa mítica “e foram felizes para sempre”. Os “felizes para sempre” liberta-se do tempo cronológico e alcança um tempo metafísico, ou seja, um tempo eterno que transcende a natureza física das coisas e remete à

estabilidade e à permanência de uma situação favorável e desejável à vida social e da Comunidade.

A forma mítica de narrar é a favorita dos indígenas por seus diversos sentidos, como um jogo de significados em busca da tensão, do prazer, para que o narrador consiga manter o ouvinte em contato com a história, estabelecendo uma espécie de referência para a Comunidade, uma vez que essas histórias, além de entreterem e divertirem, trazem regras, informações e temas profundos da vida concreta dos indígenas.

Dito isso, é importante destacar que o percurso traçado até aqui trouxe as impressões culturais reunidas e interiorizadas por meio da *performance* para que fosse possível compreender o valor das narrativas míticas para a sociedade indígena. Por meio delas os indígenas conhecem a origem e a instituição do seu grupo social. Dentro desse contexto, toda manifestação cultural pode ser adaptada ao ser transplantada do oral para o escrito, pois, todo grupo possui uma linguagem que o individualiza, mesmo vivendo em um país assinalado pela multiculturalidade, como é o caso do Brasil. Embora a narrativa tenha passado por um processo de adaptação, não perdeu sua originalidade, preservando suas características essenciais, como as vistas no mito *A Serra do Banco*.

Nessa narrativa, Dilmo mergulha no passado profundo do lugar, mas também no passado ancestral do grupo que o habita. O conhecimento não se concentra somente na sua memória, ele brota do próprio olhar lançado ao entorno, germinando na mente do grupo, para que as experiências vivenciadas sejam um processo de reflexão sobre os costumes e a tradição da Comunidade.

A Comunidade do Barro

O mito *A Comunidade do Barro* versa no plano do conteúdo sobre as experiências de um povo que sai da sua terra em busca de

algo fundamental à sua existência e sobrevivência. O título induz o ouvinte a entender o significado do barro para a comunidade, sendo, por isso, tema central da narração. O barro é precioso para o indígena por ser uma matéria prima resistente ao fogo, à água e ao sol, e muito utilizada na construção de moradias e fabricação de utensílios necessários ao armazenamento e preparo de alimentos, sendo, desde a antiguidade, apreciado devido ao seu valor cultural, comercial e artístico.

A história desenha um retrato histórico-cultural de um povo, interligando o passado e o presente. O passado ressoa na evocação das lembranças do outro, e o presente se manifesta na natureza criadora de Dilmo, que relata os fatos como se estivesse relembando um momento vivenciado por ele. Com isso, Dilmo revisita suas raízes, comprovando que a palavra é o lugar da construção da identidade. Nesse sentido, ele se esforça para demonstrar o grande valor das tradições, dos costumes e o interesse do grupo em moldar a identidade cultural do seu povo, pois menciona a existência de várias comunidades localizadas às margens do Rio Surumu.

Por ser uma narrativa da oralidade, traz algumas marcas que a distinguem de um texto mais formal: linguagem espontânea e simples, com ausência de procedimentos retóricos; registro do discurso indireto por intermédio do narrador, e do discurso direto, ressaltado no rápido diálogo entre Geraldo e sua esposa; autoria anônima; pensamento concreto; cultivo da tradição e da atividade artesanal, valorização de práticas tradicionais. Estas são especificidades culturais próprias das histórias orais.

A história é contada por um narrador heterodiegético que conhece os fatos que sucedem com as personagens, no entanto, outras vozes se integram à do narrador mediante atos perlocutórios. A esse respeito, Thiel (2006, p. 49) afirma que “[...] o narrador formado em uma tradição ancestral privilegia o espaço preenchido pela própria voz.”. Portanto, a narrativa é plurivocal, já que o narrador tanto enuncia suas palavras como faz referência às

palavras de outros. Vovô Geraldo e sua esposa, Filismino, Marajó, Domingos participam da ação, são fundadores da comunidade São Jorge, de acordo com a entrevista de Dilmo.

Geraldo e sua esposa, seu avô e avó consanguíneos, são duas personagens chave na trama, responsáveis pela enunciação da interdição e da violação, relação fundamental no desfecho positivo da história. As ações e as personagens possuem um significado e vão se encaixando de maneira que “[...] ressurgem numa incessante tentativa de reintegração do tempo e do espaço primordiais” (Mesquita, 2002, p. 11).

Nessa narrativa, a apresentação de uma interdição e de uma violação bem-sucedida chama atenção. Esta não é uma situação comum nas narrativas míticas. Geralmente, a violação de um interdito leva ao desastre e à punição. Merece relevo também o fato de a personagem que enuncia a violação ser uma mulher, aspecto que pode ser interpretado como uma espécie de atualização do enredo, na medida em que o papel e a atuação das mulheres nas comunidades indígenas roraimense vêm se modificando, existindo, inclusive, mulheres que exercem a função de tuxaua em algumas comunidades.

Assim, vê-se que a narrativa é uma maneira de leitura, tem um modo único de desvelar o mundo indígena para que seus feitos jamais sejam esquecidos e não se repitam de forma traumática, como aconteceu com os seus antepassados, embora dinamicamente eivada de atualizações. O espaço geográfico onde se passa a ação, nesse caso, os “lavrados” roraimense, é o lugar ancestral dos Makuxi. É nesta região que vive a Comunidade São Jorge, e a narrativa demonstra que a relação antiga com o lavrado absorve e catalisa o comportamento do indígena, condicionando a produção da sua existência, a agricultura, a pesca e a caça.

A narrativa se remete também ao passado nômade dos povos indígenas, destacando que já há muito tempo as comunidades que

habitam os lavrados de Roraima abandonaram o nomadismo. A essa altura, me detenho no termo nômade ou “povos da voz”, como diz Zumthor (2005), que se traduz nas mudanças constantes de um lugar para outro, de acordo com as práticas e os ciclos naturais, ocorridas por variados motivos, como os constantes conflitos entre etnias, a falta de alimento e outros. Atualmente, os Makuxi abandonaram o nomadismo e estão fixados em povoados, no entorno de instituições escolares, religiosas e de serviços de saúde.

O enredo retrata um tempo não testemunhado por Dilmo, e não se sabe quando foi concebido. Não é possível afirmar que essa narrativa seja uma descrição rigorosa do que aconteceu na Comunidade, mas, ao longo da entrevista e das conversas com Dilmo, verifica-se o seu grande significado, porque retrata as práticas culturais do seu povo. Ao contar a história da *Comunidade do Barro*, Dilmo menciona ser uma narrativa mítica, porque transmite uma veracidade, tendo em vista que foi relatada por seu pai, e carrega, desse modo, a legitimidade da ancestralidade. Nota-se, inclusive, que, pela boca de Dilmo, falam também seus ancestrais diretos, vovô Geraldo e sua esposa.

O passado, tempo usual nesse tipo de narrativa, confirma que foi um fato real acontecido, como observado no fragmento “[...] os antigos diziam que há muitos anos atrás, uma tribo da etnia Makuxi vivia na região dos lavrados de Roraima”. Como na narrativa 3, aqui também a referência ao passado ancestral cumpre a função de manter a coesão social (Pollack, 1992) e dar sentido à existência do grupo no presente. Através de Dilmo, percebi a preocupação com o modo de vida da geração atual da Comunidade. Isso porque se torna cada vez mais evidente que as práticas culturais indígenas vêm sofrendo algumas modificações no decorrer dos anos. Segundo ele, antes, a Comunidade “[...] sobrevivia da caça, da pesca e de uma pequena agricultura de subsistência, como plantações de mandioca, milho, entre outros”, além da fabricação de utensílios de barro

(Lima, 2011). Hoje, os jovens migram para os centros urbanos em busca de estudo e trabalho.

De acordo com Dilmo, a maneira como os indígenas viviam no passado tem sido alterada por conta do contato com os não indígenas, bem como da infiltração dos meios tecnológicos. Quando ele fala sobre as mudanças culturais na Comunidade, o exemplo ilustrativo é o da própria *Comunidade do Barro*, que não se destaca mais por causa da técnica de fabricação de objetos de argila, já que atualmente somente algumas pessoas desenvolvem esse ofício.

Dilmo tenta encontrar o espaço de construção da identidade indígena quando menciona, com tom crítico, o fato de que aquela Comunidade não deu continuidade à produção de artefatos de barro. É nesse sentido que as narrativas orais indígenas têm a potencialidade de promover informações valiosas sobre a cultura de um povo, pois nenhuma letra ousa erguer-se à monumentalidade da altivez da voz, que lança apelos, manifestos, questionamentos revestidos de emoções e sensibilidades.

A marca identitária do indígena provoca uma tensão em Dilmo, uma vez que a lembrança das práticas culturais dos ancestrais está latente no presente. Isso traz recordações de fatos que aconteceram na Comunidade e, de alguma forma, marcaram a sociedade indígena. Certamente, “[...] o reconhecimento de uma coisa rememorada é percebido como uma vitória sobre o esquecimento (...). Aqui, encontrar é reencontrar, e reencontrar é reconhecer, e reconhecer é aprovar” (Ricoeur, 2007, p. 111). É nesse sentido que o autor afirma que a memória é um santuário vasto e sem limites. Dilmo não esqueceu nenhum pormenor e, assim, a história cresce e vem à tona o mito de origem da *Comunidade do Barro* e de outras na região do Surumu, como São Jorge. Para Nicolau Sevcenko (1988, p. 126), a aparição do mito na narrativa

[...] não é uma exposição do assunto, é um modo supremo da experiência de vida. Através dela o mito se

torna rito e cerimônia, uma suspensão do tempo, evasão do espaço e libertação dos frágeis limites do corpo mortal e carente. O fragmentário se torna uno, o efêmero, eterno e o contingencial, revelação.

Da mesma forma, a narrativa se conecta a referências mais amplas, como a “Cobra grande”, típica do Amazonas, que está enraizada na crença popular e que até hoje atua no cotidiano dos moradores da Comunidade São Jorge. O mito da “Cobra grande” flutua o sentido em torno da imagem da cobra, presente na memória coletiva da sociedade. Dilmo afirma que, no momento, a relação da Comunidade com a cobra é pacífica. Essa afirmação mostra que o passado e o presente mais uma vez se fundem.

Na ocasião em que a história foi contada, Dilmo se envolveu efetivamente. Foi um momento de entrega, reflexão, descoberta e de provocar o imaginário do ouvinte. *A performance* foi um instrumento essencial: o ritmo foi ponderado segundo a evolução da história, o olhar dirigido ao ouvinte, as expressões faciais pontuavam cada momento significativo e, por fim, se instalou a teatralização por meio dos movimentos do corpo e das mãos.

Figura 6: Dilmo narrando o mito *A Comunidade do Barro*.



Foto: Georgina Silva

Local: Comunidade São Jorge, 2011.

Na narrativa, o diálogo é estabelecido pela voz e pelo corpo. Isso implica dizer que, além da voz, a performance encontra uma maneira de efetivar a história pelo jogo corporal que se perpetra por meio das várias nuances da dicção, do riso e da encenação do narrador. Tais movimentos revelam, através do corpo de Dilmo, uma ligação entre palavra e gesto, entre enredo e sentido. A partir desse ponto de vista, Zumthor (1993, p. 222) assevera que a “[...] obra performatizada é um diálogo, mesmo se no mais das vezes um único participante tem a palavra: diálogo sem dominante e sem dominado, livre troca”.

Nesse sentido, acredito que as análises propostas aqui podem servir como um fio condutor para mostrar que as narrativas orais indígenas, mesmo aparentemente simples, estão munidas de um conteúdo profundo, por guardarem os segredos da trajetória desses povos. São narrativas breves, com frequente presença de personagens animais, enredos menos complexos, mas que abrem um leque de temas específicos. Para Dundes (1996), o conto (aqui, no caso, as lendas) e o mito não se diferem por sua estrutura, mas sim por seu conteúdo. Segundo o autor, nas lendas, a carência é individual e, no mito, a carência é coletiva.

De acordo com esses critérios, fica clara a diferenciação entre lenda e mito. Para elucidar, nas duas primeiras narrativas há uma carência individual de alimento, tanto da onça e do jabuti como do morcego, ao passo que, nos mitos, o conteúdo ventila sobre o futuro das comunidades. No mito *A Serra do Banco* há uma preocupação do pai em casar sua filha para que a Comunidade tenha, no futuro, um líder forte e valente; no mito *A Comunidade do Barro*, existe a preocupação com a matéria prima para a subsistência de várias famílias.

Cabe aqui lembrar que os mitos *A Serra do Banco* e *Comunidade do Barro* foram contados pelos narradores Severino e Dilmo. A escolha pela versão de Dilmo foi devido à narração ser na Língua

Portuguesa, enquanto, na versão de Severino, houve a inserção da Língua Makuxi sem a tradução, diferentemente do ocorrido na lenda *O Morceção*, em que Severino introduzia a Língua Makuxi, mas em seguida traduzia para o Português.

Diante de tudo isso, minha única certeza é de que tanto Dilmo como Severino, antes de qualquer coisa, são narradores, pois, mesmo na atualidade, suas narrativas orais indígenas continuam entusiasmando e embriagando os ouvintes quando eles se permitem adentrar o universo imagético da história. Isso comprova que podemos encontrar elementos que nos mostram como a realidade é vista por esses povos. Tudo é fundamental quando pensamos nas sociedades indígenas, lembrando que se trata de culturas complexas, em constante interação e mudança, repletas de conflitos e contradições, mas inspiradoras e significativas.

Finalmente, posso dizer que os encartes narrativos se desenvolvem em dois planos, ouso chamar de real e ficcional. Para os narradores de São Jorge as narrativas míticas se encaixam no plano real, ou seja, é uma narrativa tida como verdadeira, que está ligada ao cotidiano do narrador, porque foi retomada por várias gerações devido à sua multissignificação. Já as narrativas lendárias se encaixam no plano ficcional, porque são elaboradas a partir de elementos imaginativos, mas calcados na realidade. Cada uma das narrativas coletadas é independente da outra, mas todas se ligam por certos traços discursivos e narrativos, por meio da imaginação e da voz performatizada de Severino e Dilmo.

A cultura indígena ainda se faz presente no cenário atual, e é fonte para promover, por meio da memória, a constituição identitária desse povo. Além da aprendizagem de valores e saberes culturais, as narrativas orais exercem uma função essencial, a de impregnar as práticas culturais no dia a dia da Comunidade, confirmando que a tradição oral não morre, pois pode ser atualizada, ressignificada e vivida no tempo e no espaço sociocultural.



Considerações finais

Que considerações podemos fazer ao final desta caminhada?

Apesar da “estrada de muito dobrar”, o caminho de curvas e as paradas obrigatórias me conduziram ao final desta pesquisa, mas não ao final da reflexão sobre o caráter sociocultural das narrativas orais. O objetivo principal deste estudo foi analisar as narrativas orais indígenas da Comunidade São Jorge, a partir da performance narrativa de Severino Barbosa e Dilmo de Lima, buscando perceber como as narrativas concorrem para a divulgação da cultura indígena. Conforme a pesquisa se desenvolvia, foi possível perceber que o ato de contar história é uma prática pouco desenvolvida na Comunidade. Lá, encontrei as vozes de Severino e Dilmo que se propuseram a tornar suas histórias conhecidas. Observei que é desejo dos narradores que as informações sistematizadas a partir da memória narrativa sejam compartilhadas com o grupo, haja vista registrarem parte de suas vivências. Com isso, podem obter maior articulação entre a geração mais jovem e a mais antiga, para que aqueles conheçam os feitos, os costumes e os valores vivenciados por seus ancestrais.

Para os indígenas, especialmente os mais velhos, a oralidade é, como bem observou Zumthor (2010, p. 66), “a força vital, vapor do corpo, liquidez carnal e espiritual” em torno da qual toda a atividade do grupo repousa, se espalhando “no mundo ao qual dá vida”. A oralidade está ligada a uma conjunção narrativa harmoniosa que agrega palavras e gestos, voz e corpo, e a performance narrativa é designada como ato de comunicação do presente, isto é, do

momento exato em que o narrador conta as histórias e o ouvinte toma conhecimento delas.

Sobre a prática de contar histórias, estudiosos citados ao longo deste trabalho deixaram claro que a narração é uma forma de nos mantermos em contato com forças que podem estar esquecidas, com saberes que podem estar relegados ao passado, com esperanças e desejos que se encontram nublados (Mellon, 2006). Quem conta uma história, conta para alguém, e o ato de ouvir, como bem disse Alberti (2004, p. 10), é “apurar o ouvido”, reconhecer fatos, lugares, personagens que muitas vezes estavam esquecidos ou apagados. Saber ouvir e saber contar são indissociáveis, pois todo narrador oral é, antes de tudo, um ouvinte, e esta é sua condição de existência.

Além do ‘saber ouvir / contar’ é preciso saber perceber, porque é nesse momento que filigranas de vozes se entrelaçam com os gestos para dar mais significação ao que é dito. Os gestos utilizados pelos narradores foram os mais diversos. A cada história relatada o braço se levantava, as mãos se estendiam para apontar ali e acolá, as expressões faciais insurgiam de acordo com o que descreviam, os relatos de vida ou os episódios da Comunidade. Esse foi um momento complexo, porque as lembranças saíam da memória como um turbilhão. Era uma ocasião única, pois o narrador é um “mestre do ofício que conhece seu mister”, como observou Ecléa Bosi (1994, p. 91); esse talento vem da experiência, de lições que ele extraiu da vida, e sua dignidade está em contá-las “até o fim, sem medo” (p. 91).

Nesse momento, a memória é tudo. Observei a forma como Severino narrou a lenda A onça e o jabuti. Ao terminar um episódio, ele já o interligava ao próximo que, como fios, se encaixavam às outras partes constitutivas da narrativa como se fossem únicas. A força do lembrar está também em Dilmo. Ao relatar os mitos A Serra do Banco e A Comunidade do Barro, fez uso da sua eloquente

performatividade, com variação da voz, uso de repetição e, em alguns momentos do silêncio repentino, elementos inerentes à oralidade. Esses elementos, pelas próprias peculiaridades do discurso, desaparecem quando passamos as narrativas para o formato da escrita, por mais fiéis que ansiemos ser ao transcrevê-los, provocando, com isso, um desassossego, como afirmou Padilha (2007, p. 17), e também dúvidas quanto a essa difícil “transcrição”.

Compartilhamos, os narradores e eu, a preocupação em passar o texto oral para a escrita, porque a oralidade penetra profundamente na alma do narrador. Sem a oralidade, não existe história; sem história, não existe um povo. Cada narrador faz circular seus textos orais para manter o laço com o universo e com os seus pares. Nesse sentido, procurei manter a beleza das narrativas do modo como foram contadas, respeitando a linguagem simples dos narradores.

As narrativas orais indígenas, sejam lendas ou mitos, estão carregadas de desfechos extraordinários, que descortinam as possibilidades de divulgação e de apreensão de valores e costumes, estimulando o respeito à diversidade. Dentro desse contexto, busquei a proposta de análise de Dundes (1996), pelo fato de ele demonstrar que é fecundo decompor estruturalmente os contos indígenas. A partir das definições das unidades estruturais básicas propostas por Dundes, analisei as quatro narrativas orais: duas que se ajustaram à modalidade lenda, e duas que se ajustaram à modalidade mito.

Diante disso, constatei que o padrão de Dundes (1996) pode ser usado para analisar as narrativas orais indígenas da Comunidade São Jorge, e que esses textos orais não são um aglomerado aleatório de motivos e personagens; são estruturados e impregnados de sentidos, fortalecendo a memória e as práticas culturais que cooperam para firmar a identidade desse povo. Tenho ciência de que esse tipo de estudo possui algumas restrições no meio de

estudiosos da literatura, mas concordo com o que dizem as autoras Almeida e Queiroz (2004, p. 198), “vivemos hoje no Brasil um réveil literário indígena”, o que é um elemento de inovação nos estudos da literatura brasileira. Vivemos num país plural, de muitas línguas e com uma grande diversidade cultural. Portanto, esse estudo soma-se àqueles que, no campo dos estudos literários, valorizam as narrativas orais indígenas como expressão literária da cultura de um grupo social.

A grande importância da análise estrutural das narrativas, neste trabalho, é a constatação de que as histórias analisadas têm uma lógica interna e a clareza didática da exposição: começam com um estado de Carência que nem sempre pode ser reparado; seguem uma ordem de acontecimentos; transmitem sentidos; evocam a força da tradição do passado para o presente. Além disso, demonstram que os conteúdos são diversos, isto é, lidam com motivos como ardil, engano, estratégia, casamento, família etc., que contêm um padrão sequencial básico e idêntico, ao mesmo tempo que versam sobre relações sociais e culturais complexas. Não obstante, é inegável a preferência das histórias por um alomotivo específico, no caso, o Ardil/Engano, encontrado nas narrativas 1 e 2. Essa preferência pode estar ligada a uma visão de que a esperteza, a sabedoria, o engenho se sobrepõem sempre à força, algo intrínseco à relação entre o ser humano e a natureza, a qual deve ser respeitada.

Outro proveito, quando se faz a análise estrutural aliada à interpretação, é que é possível decompor as várias narrativas e encontrar de imediato quais os motivos preferidos pela Comunidade, assim como quais são os personagens e enredos mais recorrentes nas histórias. É eficiente para revelar se existirá uma uniformidade ou não dos alomotivos quando essas mesmas histórias forem recontadas, mostrando as diferenças culturais, quer de forma quer de conteúdo, como uma maneira de revelar os valores socioculturais da sociedade.

Tudo isso é reforçado pela performance do narrador, entendendo a performance como o modo intenso de comunicação para produzir sentimento e prazer no ouvinte, tornando a narrativa mais eficiente e eficaz. Para isso, é necessário que o narrador faça do seu corpo a história. É a voz que enuncia, a testa que franze, o olhar que modifica os gestos e as expressividades quando o narrador conta as histórias, misturando o mundo irreal com elementos do seu presente real, a tradição com o seu dia a dia, visando transmitir uma mensagem, que pode ser de ensinamento, de moral, de entretenimento ou uma maneira de gerar prazer e alegria. A performance, além disso, preenche as brechas entre as palavras e os espaços em branco deixados pelos narradores no ato da contação.

Portanto, não podemos menosprezar as narrativas orais indígenas por sua “suposta” instabilidade narrativa e flexibilidade literária, pelo contrário, devemos valorizá-las porque procedem de uma cultura complexa e são instrumentos de representação social desses povos. No caso das narrativas orais aqui analisadas, fica a certeza de este trabalho está contribuindo para a reflexão sobre a oralidade no cenário acadêmico e para que os povos indígenas, com sua cultura e sua literatura, possam ser conhecidos e considerados no contexto das relações étnico-culturais, ainda bastante desiguais, instauradas no Brasil.

Os mitos e as lendas existem desde os tempos imemoriais nas sociedades indígenas, e sempre existirão através da narrativa performatizada. Na contemporaneidade, percorrem uma trilha fértil, a fim de se manterem literatura, expressão legítima da memória, da tradição e da cultura do povo indígena. Como vimos em São Jorge, os tempos mudam rapidamente e, hoje, os indígenas estão usando o registro escrito da sua memória narrativa para levar os conhecimentos dos seus antepassados aos mais jovens, cobrando o compromisso com a tradição de seu povo.

Não adianta dizermos que “reconhecemos” a cultura indígena, se ocultamos os fatos e os feitos recriados pela memória cultural indígena. As narrativas oferecem padrões ao convívio em sociedade, elementos promotores da coesão social e da identidade dos povos nativos. Os ensinamentos impressos nos mitos e nas lendas são vistos por aqueles que relatam como formas de manifestação de conhecimentos, enquanto os mitos e as lendas são os veículos que possibilitam trazer esses conhecimentos à luz. Quando Severino e Dilmo contam suas histórias, fica claro que estão recuperando símbolos e significados nas narrativas, e, simultaneamente, ressignificando sua própria identidade indígena, sempre marcada pelo lugar de onde eles falam.

Há um enorme potencial cultural nas narrativas, que tem sido emudecido porque os mais jovens da Comunidade São Jorge não dão importância ao legado deixado pelos mais antigos, e o acesso às inovações tecnológicas está contribuindo muito para isso. Essa idealização das novas formas de comunicação tem como consequência a falta de valorização das expressões culturais indígenas, evidenciada pelo despreparo da sociedade para lidar com as diferenças no tocante às práticas culturais específicas.

Os valores surgidos na contemporaneidade e as expectativas dos jovens indígenas em relação ao futuro parecem estar em conflito com os valores tradicionais que os antecedem. Essa relação tensa entre o contemporâneo e o tradicional pode ser entendida como um processo de transformação cultural a que estão sujeitos todos os agrupamentos sociais. E esse ponto é interessante, porque me permite reafirmar que a cultura de uma sociedade ou de um grupo pode ser considerada inconstante diante das ações no mundo, ou seja, ela não é um conjunto de práticas coerentes, uniformes, imutáveis, e no que tange aos grupos indígenas não é diferente.

Diante disso, as narrativas orais indígenas não podem ser esquecidas ou desprezadas, pois elas desvelam o *modus vivendi*

de um povo, o encanto, a simplicidade, conservando formas de relacionamento entre os homens e entre eles e o meio em que habitam. Ouvi-las nos possibilita nos reconectarmos com a cultura indígena, que está arraigada à cultura brasileira e faz parte da nossa identidade como povo e nação.

Os relatos de Severino e de Dilmo, agora, penetraram profundamente nas nossas memórias e as filigranas de vozes aqui aludidas foram além das narrativas, foram perpassadas por Zumthor (1993, 2005, 2007, 2010), Dundes (1996), Benjamin (1994), Fernandes (2002, 2007), Hall (2006) e tantos outros, já que estão incrustadas de conceitos e teorias que nortearam a escritura desta dissertação, ela mesma uma filigrana.

Assim, mesmo sabendo que o estudo não foi capaz de se aprofundar em todos os pontos possíveis sobre o assunto, acredito que o meu objetivo de alcançar novos horizontes foi atingido. Espero que as inquietações sobre a história e a cultura dos povos nativos frutifique, notadamente aquelas que questionam o lugar que os mitos e as lendas indígenas ocupam na nossa cultura, voltando-se para a natureza criadora do narrador, para sua performance, e para a influência da narrativa oral indígena na construção dessa cultura.



Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

ALBERTI, Verena. **Ouvir Contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia (Orgs.). **Na captura da voz**: as edições das narrativas orais no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFGM, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães, 1964.

BARBOSA, Reinaldo Imbrózio; XAUD, Haron Abraham Magalhães; SOUZA, Jorge Manoel Costa e. **Savanas de Roraima**: etnoecologia, biodiversidade e potencialidades agrossilvipastoris. Boa Vista: FEMACT, 2005.

BARTHES, Roland et al. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

BAZKO, B. Imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). **Enciclopédia Einaudi**. v. 5, Anthropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.

BENJAMIN, Roberto (Coord.). **Contos populares brasileiros**. Recife: FUNDAJ; Editora Massangana, 1994. p. 30-31.

BERGERON, Bertrand. No reino da lenda. Tradução de Sylvie Dion e Danieli de Quadros. **Caderno do Programa de Pós-graduação em Letras da FURG**, Série Traduções. Rio Grande, n. 6, 2010.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BOLOGNA, Corrado. Voz. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). **Enciclopédia Einaudi**. v. 11, Oral/Escreito, Argumentação. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p. 58-92.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz (português de Portugal). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BRASIL. Constituição (1934). **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Congresso Nacional, 1934. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao34.htm. Acesso em: 20 set. 2012.

_____. Constituição (1937). **Constituição dos Estados Unidos do Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Congresso Nacional, 1937. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao37.htm. Acesso em: 20 set. 2012.

_____. Constituição (1946). **Constituição dos Estados Unidos do Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Congresso Nacional, 1946. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao46.htm. Acesso em: 20 set. 2012.

_____. Constituição (1967a). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Congresso Nacional, 1967a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao67.htm. Acesso em: 20 set. 2012.

_____. **Constituição da República Federativa do Brasil**, 5 de out. 1988. Disponível em: http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/EMC18_05.02.1998/EMC18.shtm. Acesso em: 20 set. 2012.

_____. Decreto da Presidência da República nº 5.371, de 5 de dezembro de 1967b. **Autoriza a instituição da Fundação Nacional do Índio e dá outras providências.** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5371.htm. Acesso em: 20 set. 2012.

_____. Decreto Presidencial nº 1.775, de 9 de janeiro de 1996. **Dispõe sobre o procedimento administrativo de demarcação das terras indígenas e dá outras providências.** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D1775.htm. Acesso em: 15 out. 2012.

_____. Decreto do Presidente da República, de 15 de abril de 2005. **Homologa a demarcação administrativa da terra indígena Raposa Serra do Sol.** Diário Oficial da União, Brasília, DF, 18 abr. 2005, Seção 1, p. 11.

_____. Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973. **Dispõe sobre o Estatuto do Índio.** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6001.htm. Acesso em: 20 out. 2012.

_____. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, nº 9.394, 20 dez. 1996. **Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional.** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394.htm. Acesso em: 15 out. 2012.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural.** Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema.** São Paulo: Humanitas Publicações - FFLCH/USP, 1996.

_____. **A educação pela noite e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1987.

CARVALHO, Deolinda Maria Soares de. **O conto numa comunidade amazônica.** Dissertação de Mestrado. Araraquara, UNESP, 2001.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro.** Belo Horizonte: Itatiaia: São Paulo:

Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAVALCANTE, Joana. A narrativa: do sagrado ao poético. In: Cavalcante, Joana. **Caminhos da literatura infantil e juvenil: dinâmicas e vivências na ação pedagógica**. São Paulo: Paulus, 2002. p. 19-33.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo: Moderna, 2000.

CORACINI, Maria José. **A celebração do outro**: arquivo, memória e identidade-línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.

COSTA E SOUZA, Jorge Manoel. Etnias indígenas das savanas de Roraima: processo histórico de ocupação e manutenção ambiental. In: BARBOSA, Reinaldo Imbrózio; XAUD, Haron Abraham Magalhães; SOUZA, Jorge Manoel Costa e (Orgs.). **Savanas de Roraima: etnoecologia, biodiversidade e potencialidades ambientais**. Boa Vista: FEMACT, 2005.

DUNDES. Alan. **Morfologia e estrutura no conto folclórico**. Tradução de Lúcia Helena Ferraz, Francisca Teixeira e Sergio Medeiros. São Paulo: Perspectiva, 1996.

DURAND, Gilberto. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELBEIN, Juana. Introdução. In: SANTOS, Deoscóredes M. dos. **Contos crioulos da Bahia**. [narrado por mestre Didi]. Prefácio de Muniz Sodré. Petrópolis: Vozes, 1976.

ELIADE, Micea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. 11ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira**. São Paulo: Unesp, 2002.

_____. **A voz e o sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: Unesp, 2007.

FREIRE, José R. Bessa. (Coord). **Os índios em arquivos do Rio de Janeiro**, vols. I e II. Rio de Janeiro: UERJ, 1995 -1996.

GANCHO, Cândida Vilares et al. **A posse da terra**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.

GENETTE, Gérard. O discurso da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1973.

GOMES, Joaquim B. Barbosa. **Ação afirmativa e princípio constitucional da igualdade**. Rio de Janeiro: Renovar, 2001.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTMANN, Luciana. As narrativas e a constituição dos contadores de história como sujeitos. In: FISCHMAN, Fernando; HARTMANN, Luciana (Orgs.). **Donos da Palavra: autoria, performance e experiências narrativas orais na América do Sul**. Santa Maria: UFSM, 2007.

HAVELOCK, Heri. **A equação oralidade – cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna**. In: OLSON, David. R.; TORRANCE, Nancy. **Cultura escrita e oralidade**. São Paulo: Ática, 1995 [1963].

KLEIMAN, Ângela B. A construção de identidades em sala de aula: um enfoque interacional. In: SIGNORINI, Inês (Org.). **Língua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado**. Campinas: Mercado das Letras, 1998, p. 267-302.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Do Roraima ao Orinoco** – Observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913, vol. I. Tradução de Cristina C. Alberts. São Paulo: Unesp/Instituto Martius-Staden, 2006.

JOLLES, Andre. **Formas simples**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: UNICAMP, 2010.

_____. **Memória: História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. 3ª ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Tradução de Antônio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1997.

LEITÃO, Ana Valéria N. Araújo. Direitos culturais dos povos indígenas. In: SANTILLI, Juliana (Coord.). **Os Direitos Indígenas e a Constituição**. Porto Alegre: NDI: Fabris, 1993.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. **Projeto História**, n. 17, Dossiê Trabalhos de memória, 1998. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11110/8154>. Acesso em: 31 out. 2024.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1993.

MACDONELL, Ronaldo. **Mitos dos povos makuxi registrados pelo monge beneditino Dom Alcuíno Meyer, O.S.B. entre 1926 e 1948**. Brasília: Diocese de Roraima, 2011.

MATOS, Claudia Neiva. Textualidades Indígenas no Brasil. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFRJ, 2010.

MEDEIROS, Sérgio. Todas as faces da onça. In: DUNDES, Alan. **Morfologia e estrutura no conto folclórico**. Tradução de Lúcia Helena Ferraz e outros. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 319-331.

MELLON, Nancy. **A arte de contar histórias**. Tradução de Amanda Orlando e Aulyde Soares Rodrigues Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesias completas: 1940-1965**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.

MONIZ, Antônio; PAZ, Olegário. **Dicionário Breve de Termos Literários**. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo: Ática, 2002.

MUNDURUKU, Daniel. **Em busca de uma ancestralidade brasileira: fazendo escola**. Alvorada: Secretaria Municipal de Educação, 2002.

MUÑOZ, Maritza Gómez. Saber indígena e meio ambiente: experiências de aprendizagem comunitária. In: LEFFT, Enrique. **A complexidade ambiental**. São Paulo: Cortez, 2003.

OLIVEIRA, Maria Marly. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niteroi: EdUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PALLEIRO, Maria Inés. La Salamanca de Marino Córdoba: Narración y autoría en un discurso visual. In: FISCHMAN, Fernando; HARTMANN, Luciana (Orgs.). **Donos da Palavra: autoria, performance e experiências narrativas orais na América do Sul**. Santa Maria: UFSM, 2007, p. 157-189.

_____ et al. **Formas del discurso**. Buenos Aires: Dunken, 2004.

PEREIRA, Edir Augusto Dias. Do literário ao identitário: espaço e tempo nas representações da Amazônia ribeirinha. In: LOPES, Luiz Paulo da Moita; BASTOS, Líliliana Cabral (Orgs.). **Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

PIZARRO, Ana. **Amazônia as vozes do rio**: imaginário e modernização. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

POLLAK, Michel. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. v. 5 n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://www.pgdef.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acesso em: 31 out. 2024.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: Algumas reflexões sobre a ética na história oral. **Projeto história oral. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, n. 15, 1981, p. 13-49. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11215>. Acesso em: 31 out. 2024.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010 [1928].

RAMA, Angel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Organização de Pablo Rocca, Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RIVIÈRE, Jean-Loup. Gesto. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). **Enciclopédia Einaudi**. v. 11, Oral/Escrito, Argumentação. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p. 11-31.

RIBEIRO, Darcy. **Os índio e a civilização**: a integração das populações indígenas no Brasil moderno. Petrópolis: Vozes, 1977.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução de Alain François et al. São Paulo: Unicamp, 2007.

SANTAELLA, Lúcia. Os ensaios de Alan Dundes. In: DUNDES, Alan. **Morfologia e estrutura no conto folclórico.** São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 309-318.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais:** introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Deoscóredes M. dos. **Contos crioulos da Bahia.** [narrado por mestre Didi]. Prefácio de Muniz Sodré. Introdução de Juana Elbein. Petrópolis: Vozes, 1976.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEGRE, Cesare. **As estruturas e o tempo.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

SEVCENKO, Nicolau. As raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dirce Cortes. **Narrativa:** ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart e WOODWARD, Kathryn (Orgs.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SISTO, Celso. **Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias.** Chapecó: Argos, 2001.

SPINK, Mary Jane P. (Org.). **Práticas discursivas e produções de sentido no cotidiano:** aproximações teóricas e metodológicas. São Paulo: Cortez, 2004.

SOROMENHO, Fernando Monteiro de Castro. **Terra morta.** Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

THÍEL, Cristine Janice. **Pele Silenciosa, Pele Sonora:** a construção da identidade indígena brasileira e norte-americana na literatura. 300 p. Tese

do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Universidade Federal do Paraná, Curitiba: 2006. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/19188/Tese%20completa%20e%20com%20revisao%20das%20notas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 31 out. 2024.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

VAINFAS, Ronaldo. **Micro-história**: os protagonistas anônimos da História. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: Usos da cultura na era global. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e nomadismo**: entrevista e ensaio. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Performance, recepção leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

FONTES ORAIS

BARBOSA, Severino. **Depoimento oral**. Entrevistadora: Maria Georgina dos Santos Pinho e Silva. Comunidade São Jorge, Roraima, 2009. 5h (aprox.). Fita mini DV (60 min).

BARBOSA, Severino. **Depoimento oral**. Entrevistadora: Maria Georgina dos

Santos Pinho e Silva. Comunidade São Jorge, Roraima, 2011. 5h (aprox.). Fita mini DV (60 min).

BARBOSA, Severino. **Depoimento oral.** Entrevistadora: Maria Georgina dos Santos Pinho e Silva. Comunidade São Jorge, Roraima, 2012. 5h (aprox.). Fita mini DV (60 min).

LIMA, Dilmo de. **Depoimento oral.** Entrevistadora: Maria Georgina dos Santos Pinho e Silva. Comunidade São Jorge, Roraima, 2009. 5h (aprox.). Fita mini DV (60 min).

LIMA, Dilmo de. **Depoimento oral.** Entrevistadora: Maria Georgina dos Santos Pinho e Silva. Comunidade São Jorge, Roraima, 2011. 5h (aprox.). Fita mini DV (60 min).

LIMA, Dilmo de. **Depoimento oral.** Entrevistadora: Maria Georgina dos Santos Pinho e Silva. Comunidade São Jorge, Roraima, 2012. 5h (aprox.). Fita mini DV (60 min).

S O B R E A A U T O R A



Maria Georgina dos Santos Pinho e Silva

Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” e Mestre em Letras pela Universidade Federal de Roraima (UFRR). É professora associada da Universidade Estadual de Roraima (UERR) e professora da Educação Básica da Secretaria de Estado de Educação e Desporto (SEED). Publicou os seguintes livros da Coleção Pantón: Iperu U’komanto (2023), A onça e o jabuti (2023), O morceção (2024), A serra do banco (2024), A Comunidade do Barro (2024) e Narrativas da Amazônia Roraimense: voz, memória e performance (2025). Além disso, organizou os livros Filigranas Literárias (2022) e Literatura e cultura sem fronteira: teoria e prática (2024).

silvageorginapinho@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4866-9534>

<http://lattes.cnpq.br/0012759391856851>

Narrativas da Amazônia Roraimense: voz, memória e performance é uma obra inovadora, que revela significativamente um estudo sobre narrativas orais indígenas, analisadas a partir de dois aspectos teóricos, morfológico e interpretativo, para auxiliar o leitor na compreensão da cultura indígena. Ao serem compartilhadas, as narrativas orais são atualizadas, ressignificadas e vividas no tempo e no espaço sociocultural. Isso é possível porque a oralidade está unida a uma situação narrativa harmoniosa, que agrega palavras e gestos, voz e corpo, e *performance*; esta última, designada como ato de comunicação do presente. Nesse sentido, a obra é uma contribuição valiosa para professores, pesquisadores e estudantes, visto que o tema está alicerçado no respeito à cultura do outro, na diversidade e na identidade. Deixemos que o ritual da contação das histórias aconteça.



ISBN 978-65-89203-82-7



9 786589 203827 >