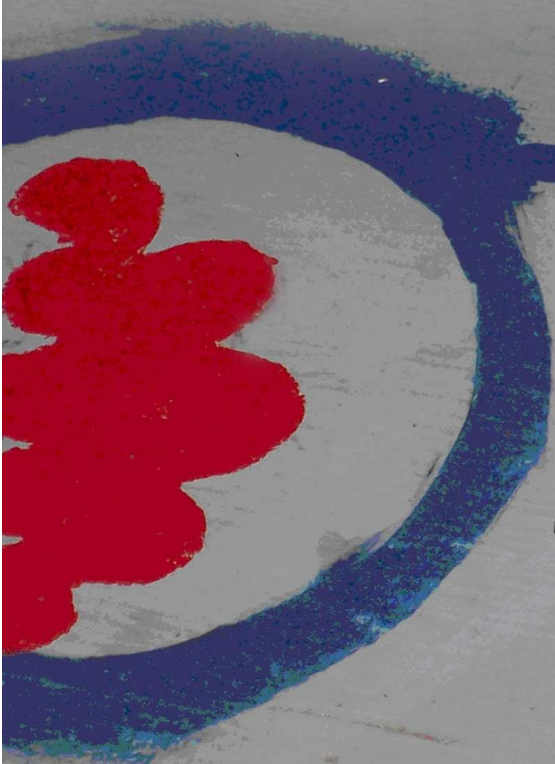


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

CRISTINA MIELCZARSKI DOS SANTOS

METÁFORAS VIVIDAS:
LETRA E VOZ NAS NARRATIVAS ORAIS URBANAS DA RESTINGA

PORTO ALEGRE
2009



O sol nasceu pra
todes, mas a sombra
é pra poucos! ditado
popular

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

CRISTINA MIELCZARSKI DOS SANTOS

**METÁFORAS VIVIDAS:
LETRA E VOZ NAS NARRATIVAS ORAIS URBANAS DA
RESTINGA.**

PORTO ALEGRE

2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

Cristina Mielczarski dos Santos

**METÁFORAS VIVIDAS:
LETRA E VOZ NAS NARRATIVAS ORAIS URBANAS DA
RESTINGA.**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Letras
da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul como requisito
parcial para a obtenção do título de
Licenciada em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia
Liberato Tettamanzy

Porto Alegre

2009

Dedico este trabalho de conclusão de curso
aos meus dois maiores amores: meu marido,
Paulo, e minha filha, Tatiana.

Ao meu pai, Henrique, que infelizmente não
está mais aqui, quem, acredito, ficaria muito
feliz, e a minha mãe Lucia, porque sem ela eu
não teria vindo a este mundo, e não seria
quem sou.

AGRADECIMENTOS

A Deus e a todas as forças positivas existentes entre o céu e a terra.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por seu ensino público, gratuito e de qualidade.

À Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, por abrir esta porta e me permitir participar da pesquisa e, conseqüentemente, pela orientação neste trabalho de conclusão.

A todas as pessoas (meus irmãos e minha irmã, meus amigos, familiares e professores) que conscientemente ou inconscientemente me ajudaram a chegar até aqui; a eles só tenho a agradecer.

E, finalmente, e também muito importante, às pessoas da comunidade, principalmente ao Beleza, pois sem ele esse trabalho não poderia ser realizado.

“A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal.”
(BAKHTIN, 1997).

RESUMO

Este trabalho refere-se à análise de metáforas, provérbios e outras expressões nas narrativas orais urbanas dos narradores da Restinga, zona periférica de Porto Alegre. A perspectiva principal é demonstrar a natureza criativa dos narradores. Essa natureza é inerente a todo indivíduo, embora nem todos a desenvolvam plena ou parcialmente. Uma das características dessa habilidade pode ser observada no modo como o sujeito apodera-se dos significados pré-existentes no mundo e os ressignifica. No contexto deste trabalho de conclusão, essa singularidade corporifica-se por intermédio das metáforas, da recriação das formas proverbiais e do modo como expressões cristalizadas denotam situações conflitivas. Os narradores por intermédio dessas construções demonstram o poder criativo, a sua sabedoria de dizer as coisas. Assim como os xamãs, aedos e griots, necessitam da memória como instrumento de perpetuação de seu passado e da palavra como ferramenta de transmissão de suas memórias. Desse modo, o narrador oral urbano, que se evidencia aqui, tem a urgência de se fazer escutar, não deseja falar de lendas de um passado distante, mas deseja, sim, falar de suas próprias lendas, onde é protagonista de sua história. Para desenvolver esse trabalho, foi necessário um diálogo com conceitos teóricos da Antropologia, da Teoria literária, da Literatura escrita, da Literatura oral, da Linguística e dos Estudos da *performance*. Salientam-se autores como Paul Zumthor, Walter Benjamin e Mikhail Bakhtin, entre outros.

Palavras-chave: Narrativa. Narrador oral. *Performance*. Provérbios. Metáforas.

ABSTRACT

This work concerns the analysis of metaphors, proverbs and other expressions in oral narratives of urban narrators of *Restinga*, peripheral zone of *Porto Alegre*. The main perspective is to demonstrate the creative nature of our storytellers. This nature is inherent in every individual, although not all of them develop it fully or partially. One characteristic of this skill can be seen in which ways the subjects make the meanings pre-existing in the world theirs and give new meanings to it. In the context of this work, this uniqueness is embodied through the metaphors, recreation of proverbial forms, and how crystallized expressions denote conflictive situations. The urban narrator demonstrates the creative power, his wisdom to say things. Like shamans, griots and aedos, the storytellers mentioned need memory as a means of perpetuating their past and the word as a tool to transmit their memories. Thus, the oral urban narrator has the urgency to be listened, he does not want to talk about legends of the distant past, and he would rather talk about their own legends, to be the protagonist of his own story. To develop this work it was necessary to keep a dialogue with theoretical concepts from Anthropology, Literary theory, written Literature, oral Literature, Linguistics and Studies of the performance. It's important, then, to highlight authors such as Paul Zumthor, Walter Benjamin and Mikhail Bakhtin, among others.

Key-words: Narrative. Oral storytellers. Performance. Proverbs. Metaphors.

SUMÁRIO

RESUMO	06
ABSTRACT	07
APRESENTAÇÃO	10
1. O NARRADOR ORAL	17
1.1. O caminho do narrador na linha temporal	18
1.2 O narrador oral urbano contemporâneo periférico	22
1.3 O narrador na voz dos moradores da restinga	23
2 O NARRADOR COMO CONSELHEIRO	28
2.1. Expressões metafóricas	28
2.2 Os provérbios	30
2.3 Expressões cristalizadas	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	47

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Pôster que faz parte da exposição interativa.....	12
Figura 02 – Inscrição do provérbio no banco.....	33
Figura 03 – Inscrição do provérbio no banco, para melhor visualização	34
Figura 04 – Expressão gauchesca	36
Figura 05 – Inscrição da quadra de António Aleixo na camiseta	40
Figura 06 – Inscrição da quadra na camiseta, para melhor visualização	41
Figura 07 – Inscrição da quadra de António Aleixo no banco	42

APRESENTAÇÃO

“Caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao caminhar.”

Antonio Machado

Ao longo da graduação, muito se ouve falar das dificuldades para se elaborar um trabalho de conclusão de curso, mas só os que realmente passam por essa experiência podem saber dos sentimentos e conflitos que são vivenciados nesse percurso. As palavras sábias do poeta espanhol Antonio Machado foram o ponto de partida e praticamente um “empurrão” para iniciar-se esse trabalho.

A racionalidade e todo nosso sistema cognitivo nos impõem que, para efetuarmos uma caminhada, necessitamos dar o primeiro passo e, assim consecutivamente, seguindo uma linearidade até completarmos todo o percurso. Destarte, aqui vai o primeiro passo.

Meu trabalho de pesquisa no campo da literatura oral iniciou-se no final do ano de 2007, como bolsista voluntária no projeto de pesquisa intitulado *Corpo e Voz em performance nas narrativas orais urbanas*. E, por intermédio dele, tive meu primeiro contato com um grupo de pessoas da comunidade da Restinga, bairro situado na periferia sul de Porto Alegre. Esse primeiro projeto foi concluído em março de 2009 e estamos dando continuidade a esse trabalho agora com a pesquisa *A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais*. Sendo assim, o corpus sobre o qual se desenvolverá este trabalho é fruto das pesquisas desenvolvidas conjuntamente entre pesquisadores e pessoas da comunidade.

Corpo e voz em performace nas narrativas orais urbanas, nosso primeiro projeto, tinha como pesquisadores Felipe Grüne Ewald (Mestrando), Cauê Jadovski Carvalho (Graduando) e Livia Goncalves Rodrigues (Graduanda). O atual projeto em andamento, *A vida reinventada: pressupostos teóricos para análise e criação de acervo de narrativas orais*, possui os seguintes pesquisadores: Alessandra Bittencourt Flach (Doutoranda), Felipe Grüne Ewald (Doutorando colaborador), Bruna Rossana de Souza Santos Schuck (Graduanda e monitora), Mauren P. Przybylski (Mestre e colaboradora) e Laura Regina Delavalle (Bolsista PIBIC/CNPq). Temos, ainda, outros colaboradores, como a geógrafa Mestre Nola Gamalho. Ambas as pesquisas orientadas pela Prof^a. Dra^a. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.

Cabe ressaltar que nós, os pesquisadores, somos a maioria estudantes do curso de Letras e que a pesquisa como um todo tem como objetivo a construção do acervo digital das narrativas orais, sendo que cada um dos participantes elaborou ou elabora trabalhos individuais.

Faz-se necessário, também, uma pequena visão da pesquisa para obter-se uma compreensão macro do *corpus*, o qual, na sua totalidade, compreende os diários de campo, as gravações (aproximadamente 40 horas) e os vídeos editados pelo grupo. A respeito deste material obtido na trajetória da pesquisa é que serão realizadas as observações e análises. Portanto, o *corpus* que exemplificarei consta no meu diário de campo.

A pesquisa seguiu a metodologia que denominamos *processo de transcrição*, elaborada pelo grupo. Fazem parte do processo algumas normas etnográficas (como o diário de campo) e outras construídas conforme nossas necessidades. Desse modo, as etapas até o presente momento foram: pesquisa de campo com gravação em vídeo de alguns encontros; passagem da fita gravada para o DVD; decupagem dos DVDs; transcrição das gravações; exposição interativa intitulada “A via-crucis da Restinga”, criada pelo grupo e pelos moradores para ser apresentada, em um primeiro momento, nas escolas públicas do bairro; e a elaboração do *site*

(<http://www.ufrgs.br/vidareinventada>, atualmente em construção). Ao mesmo tempo, também fazem parte do projeto reuniões semanais, quando ocorrem leituras e discussões de textos teóricos, as quais nos dão o suporte teórico-metodológico empregado nos trabalhos por ora desenvolvidos.

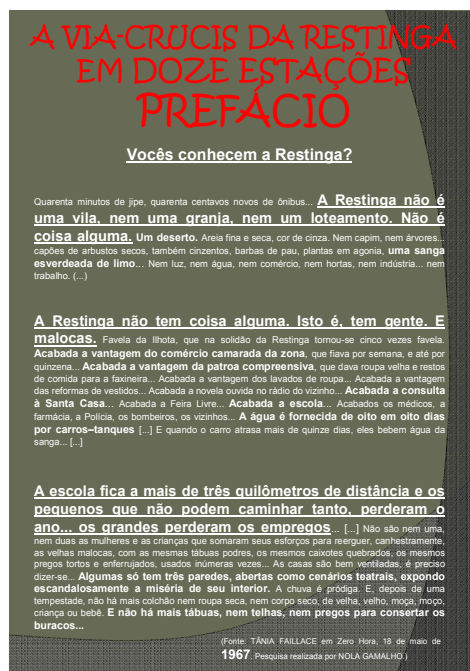


Figura 01 – Pôster que faz parte da exposição interativa.

A seguir, será elucidado, passo a passo, o caminho percorrido até chegarmos à atualidade. O primeiro passo, no *processo de transcrição*, foi a pesquisa de campo (etapa 01). Conforme Walter Benjamin (1994, p. 198) salienta,

a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.

Em relação a este trabalho, os narradores podem ser nomeados: José Carlos dos Santos, Alex Pacheco, Jandira Consuelo Brito, Marco Almeida e José Luis Ventura. Por intermédio da participação de José Carlos dos Santos, mais conhecido como “Beleza”, um líder comunitário muito prestigiado, foram

realizadas semanalmente reuniões, as quais ocorriam em sua residência, onde conhecemos esse grupo de pessoas muito ativas, informalmente, em prol da educação.

Nessas reuniões realizou-se escutas das narrativas, as quais foram, em um primeiro momento, relatadas em um diário de campo. Também se filmou a maioria das reuniões, quase sem interferência dos pesquisadores, partindo-se apenas de uma pergunta inicial, a qual se centrava no fato de estarmos ali para ouvir as suas histórias/estórias. De tal modo, não eram feitas entrevistas em nossos encontros, bem como não se tinha um roteiro a seguir, o que suscitou nos participantes total liberdade para suas narrativas.

O segundo passo foi a conversão da fita da câmera digital em vídeo DVD (etapa 02). Em posse dos DVDs, iniciou-se a decupagem das fitas (etapa 03), que consistiu em rever todas as gravações e transformá-las em forma escrita, salientando-se narrativas inteiras ou falas que, de alguma maneira, eram significativas para os pesquisadores.

A respeito da conversão em DVD e da decupagem, o pernambucano Roberto Benjamin (1992) explica que o uso do vídeo não é somente um instrumento de registro, mas também propicia outras abordagens, como se observa:

O estudo de outros sistemas semióticos para além da linguagem verbal (como os gestos, por exemplo), também é um meio de comunicação entre pesquisador e contadores e como recurso tecnológico para avaliação crítica da *performance* pelo público e pelo próprio contador.

Ainda sobre as decupagens, Sônia Queiróz (2004, p. 167) salienta que o processo de “transposição das narrativas orais da *performance* para a página impressa pode ser entendido como uma tradução intralingual¹ e intersemiótica²”, assim, o mundo se apresenta “como uma superposição de textos, cada um

¹ A autora entende o termo como “interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”. (p.167).

² A autora entende o termo como “interpretação dos signos verbais por meio dos signos não-verbais”. (p.167).

ligeiramente distinto do anterior; traduções de traduções de traduções. Cada texto é único, e simultaneamente, é a tradução de outro texto” (PAZ, 1990, p. 13).

Dando continuidade à exposição do *processo de transcrição*, Queiróz evidencia que o conceito de transcrição foi elaborado por Haroldo de Campos, que a entende como ato de tradução. Transcrição essa que busca despertar o eco do original na língua para a qual se traduz. Assim, a poética da tradução proposta por esse poeta tem uma base comum a ideia de uma transformação, de uma metamorfose.

Dessa forma, entende-se a transcrição (etapa 04) como uma metamorfose, uma transformação, ideia que perpassa todo o processo da pesquisa, iniciando já no primeiro contato entre pesquisadores e narradores, quando estes começam a narrar suas histórias. Mikhail Bakhtin, em *Estética e Teoria do Romance* (1972), explica que, se alguém narra (pela voz ou por escrito) um fato que acaba de acontecer, ele já se encontra, como narrador (ou escritor), fora do tempo e do espaço em que o episódio teve lugar. De tal modo, o distanciamento da realidade é intrínseca à narração e remete para a ficção, já que uma história, quando é narrada, nunca será igual àquela que realmente ocorreu, uma vez que entre as duas há o tempo e a experiência pelos quais o agente da enunciação passou, tornando-o num outro que não estava lá quando do acontecimento.

Na continuação do processo de transcrição, analisaram-se o diário de campo e as gravações; a partir daí, então, diversos temas suscitaram interesse. Dando destaque a esses temas, foram feitos pelos pesquisadores novos vídeos, com uma duração menor (em torno de quinze minutos, com foco em assuntos específicos). Queiróz (2004, p. 164) comenta a esse respeito que “a gravação em vídeo, embora preserve a imagem, tem que lidar com a redução de cenas, uma vez que, por exigência do próprio meio, o tempo de projeção terá de ser muito menor do que o tempo da apresentação oral”. Os vídeos produzidos intitulam-se: *Memória a quatro vozes*, *Plantar para colher*, *Os cobras da comunicação comunitária* e *O lixo e o luxo de Maragato*.

Por fim, as duas últimas etapas do processo de transcrição incluem a exposição interativa *A via crucis da Restinga* e o *site* intitulado *A vida reinventada*. No processo atual da pesquisa, estamos realizando exposições interativas (conforme Figura 01) nas escolas públicas do bairro, com a intenção de suscitar novas narrativas e novas gravações em vídeo. Forma-se, desse modo, um círculo gerador de narrativas, que incentiva o exercício das identidades. O objetivo final do projeto é a formação de um acervo de narrativas orais, através do *site*, que está sendo construído, por meio do qual todas as pessoas interessadas terão acesso às narrativas.

Contudo, o que significa a palavra *identidade*? O termo tem o sentido de idêntico, do mesmo e, a partir desse pressuposto, pode-se pensar que, se existem semelhanças, também existem diferenças. Geralmente, as igualdades se unem e as diferenças se afastam. No entanto, o que realmente importa nesse contexto é agregar. As identidades estão relacionadas à pertença a grupos, instituições, organizações e categorias sociais:

Essas pertenças criam o sentimento de nós, uma inclusão grupal ou coletiva. Família, clube, religião, partido político, profissão, papéis sociais são lugares sociais nos quais as pessoas se abrigam e constroem suas identidades. O maior ou menor compromisso com uma afiliação ou posição social implicará em maior ou menor participação desse sentimento de pertença na constituição de si mesmo enquanto pessoa. (GALINKIN, 2008, p. 88).

Desse modo, nossa intenção maior é despertar nos sujeitos da comunidade, por intermédio das narrativas das pessoas da comunidade, esse sentimento de pertencer a um grupo. Ainda referindo-se à pesquisa como um todo, salientamos a organização (com vistas a uma possível publicação) de dois livros de poemas: *Letras em versos aos corações*, de Alex Pacheco, e *Espírito Flutuante*, de Jandira Consuelo Pinto de Brito.

Até aqui, desenvolveu-se a apresentação da pesquisa, de forma a tentar tanto expor o *corpus*, como também trazer uma perspectiva teórica. Nesse *corpus*, é feito um pequeno recorte, então, para o desenvolvimento do presente

trabalho. O objetivo principal é demonstrar a natureza criativa de nossos narradores. Essa natureza é inerente a todo indivíduo, embora, nem todos a desenvolvam plena ou parcialmente. Uma das características dessa habilidade pode ser observada no modo como o sujeito apodera-se dos significados pré-existentes no mundo e os ressignifica. Nesse contexto, essa singularidade corporifica-se por intermédio das metáforas, da recriação das formas proverbiais e do modo como expressões cristalizadas denotam situações conflitivas.

O recorte selecionado, transcrito neste trabalho de conclusão, foi organizado da seguinte forma: dois capítulos, sendo o primeiro denominado “O narrador oral” e o segundo, “O narrador como conselheiro”. Dessa maneira, o primeiro capítulo divide-se em três outras unidades, consecutivamente: *O caminho do narrador na linha temporal*, *O narrador oral urbano contemporâneo periférico* e *O narrador na voz dos moradores da Restinga*. Dando prosseguimento, o segundo capítulo é composto também de três unidades intituladas: *Expressões metafóricas*, *Os provérbios* e *Expressões cristalizadas*.

1 O NARRADOR ORAL

Quando se fala em literatura, pensa-se diretamente no cânone; estamos tão mergulhados no mundo grafocêntrico que, por conseguinte, esquecemo-nos de que antes da letra existe a voz. Portanto, a literatura, antes de ser escrita, foi passada de geração a geração através da oralidade. Podemos citar os textos homéricos (*A Ilíada e a Odisséia*), as histórias das mil e uma noites, as novelas de cavalaria medievais e os contos de Chaucer (*The Canterbury Tales*). Na esteira de João Guimarães Rosa, que alimentou sua obra escrita com a oralidade, na contemporaneidade, muitos escritores como Ariano Suassuna, no Brasil, José Saramago, em Portugal, e Mia Couto, em Moçambique, trazem a oralidade para dentro de suas obras.

Desde os gregos, iniciando-se com Aristóteles pretendemos entender e explicar os modos literários. Em sua *Poética*, o autor dividiu a arte literária nos modos épico e dramático (tragédia e comédia). Mais tarde, estudiosos da literatura mudaram a tríade para modo narrativo, lírico e dramático. A narrativa também é um dos três modos básicos de redação, sendo os outros a descrição e a dissertação. Contudo, para este trabalho, interessa-nos apenas o modo narrativo, particularmente a narrativa oral e seu representante, o narrador oral, mais especificamente, o narrador oral urbano periférico. Para tanto, as questões que se apresentam são: quais foram os narradores no passado? Quem são os narradores contemporâneos urbanos? O que narram os moradores da Restinga?

1.1 O caminho do narrador oral na linha temporal

Roland Barthes (1972, pp. 19-20), estudioso da narrativa, afirma que ela iniciou com a própria história da humanidade, como vemos:

Em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, em parte alguma, algum povo sem narrativas; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes e mesmo opostas: a narrativa ridiculariza a boa e a má-literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida.

Para ter narrativa, exige-se a presença de uma estória e de um contador de histórias (SCHOLLES & KELLOGG, 1977, p. 01). A narrativa oral é a arte de contar histórias, é a celebração onde o ser humano diz em voz alta e em corpo inteiro, onde presta homenagem a todos aqueles que o precederam (o xamã, o aedo, o griot, o contador de histórias árabes, todos os “homens-narrativas” que o antecederam). Ao narrar, o sujeito traz à luz a memória coletiva e a voz de todos em sua voz singular e criativa.

Xamã é um termo de origem tunguska (povo nativo da Sibéria), e, segundo Nicolau Sevcenko (1988, p. 137), “tem um papel relevante, pois ele é o narrador mediador entre os deuses e os homens, só através dele os homens se encontram com os deuses, consigo mesmos e entre si”:

Figura singular, é arredo, calado, solitário, introvertido, sexualmente ambíguo, o olhar sempre perdido, o corpo marcado [...] ele obedece a tabus e prescrições alimentares, jejua, ingere e inala substâncias tóxicas [...] o xamã é um servo arrastado ao limiar da insanidade por uma comunidade que lhe vampiriza as alucinações. (SEVCENKO, 1988, p. 127).

O xamã representa a própria tradição narrativa ainda como mito-canção, sendo que a linguagem é um dos principais recursos encantatórios do xamã:

Eles são poetas e cantores. Eles dançam e criam obras de arte. Eles não são apenas líderes espirituais, mas também juízes e políticos. Repositórios do conhecimento da História tanto sagrada quanto secular de sua cultura, eles têm familiaridade com a geografia cósmica, assim como a física, sabem tudo sobre as plantas, os animais e os elementos. Eles são psicólogos, recriadores e descobridores de comida. Acima de tudo, entretanto, os xamãs são técnicos do sagrado e mestres do êxtase. (SEVCENKO 1988, pp. 129-130).

A narrativa ainda como mito-canção é encontrada na figura do *aedo*, na Grécia antiga, que, sempre acompanhado de uma lira, em suas canções homenageava os deuses e os heróis de seu tempo, cultuando a deusa Mnemósine. Nesse contexto, narrativa e música andavam juntas e o saber do *aedo* era incontestável, como nos assevera Todorov (2003, p. 85):

Assim como o chefe de um povo era a encarnação do primeiro tipo de fala, aqui um outro membro da sociedade torna-se seu campeão incontestado: é o aedo. Ele é alvo da admiração geral, pois sabe bem dizer; merece as maiores honrarias: “sua voz o iguala aos Imortais”; é uma felicidade escutá-lo. Jamais um ouvinte comenta o conteúdo do canto, somente a arte do aedo e sua voz.

Passamos pela pré-história com o *xamã*, pela Grécia antiga com o *aedo* e vamos para a África, onde encontraremos o *griot*, membro de uma casta africana que possui a responsabilidade de perpetuar a tradição oral e a história de sua comunidade ou de sua família, seja na forma de música, poesia seja na contação de histórias. Sendo assim, ele é o depositário e transmissor da memória ancestral por meio da tradição oral, como sintetiza Eudes Leite e Frederico Fernandes (1998, pp. 21-22) “o griot é um especialista, escolhido ou por linhagem, ou por profissão, e só ele detém o conhecimento dos textos mais longos e especiais, como a epopeia, as genealogias ou a crônica histórica.”

Deste modo, os *griots* possuem como objeto de trabalho a palavra, e assim constituem fonte de armazenamento e transmissão, seja de contos iniciáticos, seja anedotas e provérbios, e outras formas orais anteriormente citadas. É pela voz e pela presença desses *griots*, que os sujeitos de todas as idades, aprendem sobre si mesmos, sobre os outros e sobre o mundo. A figura do *griot* tem, portanto, uma enorme importância na conservação da palavra, da

narração, do mito, porque canta os mitos dos diferentes povos e também elogia os heróis e personagens do passado.

Percebe-se, contudo, que, na contemporaneidade, necessariamente na narrativa oral urbana, aqui exposta, os sujeitos não empregam a música como meio de divulgação em suas narrativas, a qual é apenas percebida no tom de suas falas. Não são como o xamãs mediadores entre deuses e homens, entretanto as mediações ocorrem entre homens e mulheres, sujeitos ativos na sua comunidade. Ainda, tampouco, homenageiam deuses e heróis, pois os “heróis” são eles mesmos em suas lutas diárias pela sobrevivência.

Contudo, o que eles possuem em comum? Os narradores orais urbanos da Restinga têm a missão, embora não oficialmente, de manter viva na sua memória e na dos moradores suas histórias a respeito da construção do bairro, as lutas comunitárias envolvidas. Necessitam, portanto, assim como os xamãs, aedos e griots, da memória como instrumento de perpetuação desse passado e da palavra como ferramenta de transmissão dessa memória.

O historiador Nicolau Sevcenko (1988, p. 126) parte da pré-história e define a narrativa pela proximidade com o rito: “A narrativa não é uma exposição do assunto, é o modo supremo da experiência da 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.”

É consenso dizer que narrativa e indivíduo caminham juntos porque “não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte.” (BARTHES, 1972, p. 47). Narrando, o sujeito constitui a sua identidade, organiza a sua própria existência, conforme menciona Paul Ricoeur (1997, p. 426):

Nossa própria existência não pode ser separada do modo pelo qual podemos nos dar conta de nós mesmos. É contando nossas próprias histórias que damos a nós mesmos uma identidade. Reconhecemo-nos nas histórias que contamos sobre nós mesmos. E é pequena a diferença se essas histórias são verdadeiras ou falsas, tanto a ficção como a história verificável nos provém de uma identidade.

Entre a I e a II Guerra Mundiais, Walter Benjamin preconizava em “O Narrador” que “a arte de narrar está em vias de extinção” (1994, p. 197), pois um número cada vez menor de pessoas tinha experiências a compartilhar, fosse pela guerra, fosse pelos efeitos do individualismo burguês (o romance e o jornal). Quando era solicitado a um grupo que alguém narrasse, um mal-estar se instalava. “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Refletindo sobre essas ideias de Benjamin a respeito da “extinção do ato de narrar”, é possível cogitar que, com o advento da tecnologia e da correria da vida contemporânea, cada vez mais são raros os momentos em que visualizamos pessoas sentadas em uma roda de chimarrão, ou qualquer outro tipo de roda como antigamente se costumava fazer, ouvindo alguém narrando, contando causos, lendas e histórias de fantasmas ou afins.

Na perspectiva do autor, todos os narradores orais recorrem à experiência que passa de pessoa a pessoa. Afirma que existem dois grupos de narradores, sendo seus representantes arcaicos o viajante (marinheiro comerciante) e o agricultor. O primeiro, como “alguém que vem de longe”, carrega em sua bagagem o conhecimento de lugares longínquos: “quem viaja tem muito o que contar”, é também possuidor de uma visão mais holística, narra a distância do espaço ao voltar de suas viagens. O segundo, o camponês sedentário, é ligado mais à terra, à família, tem conhecimento do passado e narra a distância do tempo. Ambos vinculam o “saber das terras distantes” com o “saber do passado”. Além disso, cumpre ressaltar que essas duas modalidades de vida engendraram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. Por fim, aponta para outro traço desse narrador, sintetizado na figura do conselheiro. O autor assim bem o define, como se vê a seguir:

O narrador figura entre os mestres e os sábios [...] Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer).

Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*.
(BENJAMIN, 1994, p. 221).

1.2 O narrador oral urbano contemporâneo periférico

O presente trabalho é desenvolvido na área da literatura oral. Partimos nós, os pesquisadores, na investigação a respeito do que, na contemporaneidade, faz parte do imaginário desses sujeitos, os narradores da Restinga, doravante assim intitulados.

As pesquisas no campo da literatura oral são bastante desenvolvidas em outros estados brasileiros. Podemos citar o exemplo dos narradores da Amazônia paraense da Universidade Federal do Pará, onde foram publicadas, em 1995, narrativas intituladas *Belém conta...*, *Santarém conta...* *Abaetetuba conta...*, editadas pelo programa de pesquisa *O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís da Amazônia Paraense*, desenvolvido nessa Universidade a partir de 1993. Ali, figura um vasto manancial de narrativas orais com caráter fictício ou lendário. Há também importantes grupos de estudos em Mato Grosso, Bahia e Minas Gerais.

No entanto, em nossa pesquisa de campo, apresentou-se uma cena totalmente diferenciada. Nosso processo investigativo foi em busca de lendas, contos, causos, fábulas, enfim, histórias tradicionais da oralidade, que possivelmente circulassem no imaginário da Restinga, como ocorre na maioria das pesquisas desenvolvidas nessa área, como o caso citado da Universidade do Pará. Todavia, para nossa surpresa, quando solicitamos aos sujeitos para contarem suas histórias, a maioria dos participantes iniciava sua narrativa contando os caminhos que o levaram até a Restinga.

Por que, afinal, contam como chegaram até o bairro? Viu-se que isso ocorria pelo fato de muitos moradores dessa comunidade terem vindo de remoções ocorridas nos anos 60, quando o governo deslocou grupos populacionais de diversos pontos mais centrais da cidade para o então novo

bairro, a Restinga, distante 22 km do centro da cidade. Nesse aspecto, convém ressaltar Ayala (1989, p. 261), quando menciona que, se quisermos estudar as narrativas populares, “devemos não perder de vista que esta é uma produção cultural que se faz dentro da vida. Justamente porque é um fazer dentro da vida, fica na memória dos contadores de histórias e de seus ouvintes.”

1.3 O narrador na voz dos moradores da Restinga

O primeiro contato com os narradores suscitou-nos diversos questionamentos, por exemplo, como dar conta dessas narrativas que nos eram apresentadas, as “histórias de/na vida”. O presente trabalho, então, consiste em uma tentativa de explicar o momento da *performance* e dar alguns exemplos do que foi encontrado de poético nos narradores da Restinga, ou seja, poético nos termos de Paul Zumthor (2005, p. 72), em que o autor enfatiza que entende “por poético a qualidade da inteligência que sabe dizer as coisas.”

Comecei a ir à Restinga com o grupo de pesquisa no final de 2007. Durante um ano, reunimo-nos na casa de José Carlos dos Santos, mais conhecido como “Beleza”. Fizemos outras tentativas em outros lugares, como na quadra da escola de samba, no centro multimídia, mas o que se tornou uma rotina específica foi a residência do Beleza. As reuniões ainda continuam, porém com outros objetivos veiculados ao prosseguimento do projeto. O *corpus* para análise, portanto, é o das gravações realizadas nesse período, do qual temos o diário de campo, um número significativo de fotos, os DVD com mais de quarenta horas de gravação e os vídeos transcritos por nós, com o aval e a colaboração dos narradores.

São protagonistas dessas narrativas, além do próprio Beleza, Alex Pacheco, poeta, artesão e oficinairo; Marco Almeida, o “Maragato”, liderança da TV Gato (organização que luta pela democratização da comunicação), profundo conhecedor de informática e oficinairo de informática nas escolas do

bairro; José Ventura, criador e realizador de um projeto esportivo para crianças do bairro; Jandira Consuelo Pinto Brito, poeta, e, às vezes, a esposa do Beleza, Leonor. Outras pessoas comparecem esporadicamente aos nossos encontros, mas, para fins deste trabalho, as aqui mencionadas são as mais significativas e interessantes em suas narrativas.

O tempo dessas gravações é entendido como um momento performático nos termos de Paul Zumthor (2005, p. 55), que ressalta que a *performance* é “a materialização de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais.”

Performance essa que não é apenas dos narradores, uma vez que os mesmos estavam em frente de uma câmera e eram o foco da cena, detentores da palavra, mas também performance por parte de nós, pesquisadores. Não reagíamos como numa conversa formal ou informal, apenas escutávamos atenciosamente, participando com gestos faciais, sorrisos, balançar de cabeça, todos sinais de escuta atenta. Anotávamos o que eles iam narrando em nosso diário de campo individual, na atitude de recepção atenta e solidária. Nesse sentido, Pierre Bourdieu (1998, p. 697) ressalta que:

Os “sim”, “ah bom”, “certo!”, “oh!”, e também os acenos de cabeça aprovadores, os olhares, os sorrisos e todas as *information receipts*, sinais corporais ou verbais de atenção, de interesse, de aprovação, de incentivo, de agradecimentos, são a condição da boa continuação da troca [...] ; colocados no momento certo, eles atestam a participação intelectual e afetiva do pesquisador.

Estabelece-se, assim, entre narradores e pesquisadores (interlocutores), na perspectiva de Leite (2007, p. 08), “o acordo ficcional, chamado por Coleridge de ‘suspensão da crença’: o ouvinte/leitor sabe que o está sendo narrado é uma história imaginária³, mas nem por isso deve pensar que o narrador está contando mentiras”. Esta é a cena enunciativa que se encontra na base da construção dessas narrativas, na qual um sujeito, ao enunciar o

³ Uso imaginário, neste contexto, porque o narrador está afastado do momento vivido, e para tanto, utiliza sua memória, que seleciona do vivido algumas partes, inevitavelmente.

que enuncia, pressupõe um “ritual social da linguagem, implícito, partilhado pelos interlocutores.” (MAINGUENEAU, 1989, p. 32).

Entretanto, é de se notar que, no momento performático, o da gravação, os interlocutores eram os pesquisadores. Contudo, sabe-se que, a partir do momento em que forem divulgados os vídeos no *site*, abrir-se-á um leque imensurável de interlocutores, sendo estes, portanto, qualquer um que tiver acesso as narrativas.

Assim, a *performance*, como bem define o próprio Zumthor (2000, p. 38), coloca-nos frente ao sentido pleno da palavra “forma”, sendo que linguisticamente se situa “entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente”, ou seja, “a forma se percebe em *performance*, mas a cada *performance* ela se transmuda.”

Para elucidar melhor o momento performático, Henry Bial (2007, p. 59, tradução nossa) nos esclarece que:

A performance envolve um performer (alguém fazendo alguma coisa) e um espectador (alguém observando alguma coisa). A narrativa oral propicia um foco especialmente muito rico de investigação da relação entre a literatura oral e a vida social porque parte da natureza especial da narrativa é ser duplamente ancorada em eventos humanos.

Isto é, narrativas são a chave de ambos, através de eventos narrativos e eventos narrados. Essa denominação é muito utilizada pelos estudos do antropólogo Richard Bauman (1977, 1986), que subdivide o evento em “evento narrativo” (*events in which they are told*) e o “evento narrado” (*the events that they recount*). Este é um dos princípios organizadores da etnografia da *performance*. Segundo Hartmann (2005, p. 126), o “termo é usado para designar um segmento limitado e culturalmente definido do fluxo de comportamento e da experiência, que constitui um contexto significativo para a ação.”

Na perspectiva de Bauman (1986, tradução nossa), quando Benjamin (1994, p. 200), a respeito do narrador, afirmava que este “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada por outros, e incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”, já estava relacionando a radical interdependência do evento narrado e do evento narrativo.

Sendo assim, o evento narrativo (a situação discursiva da sua narração) para nós, pesquisadores, é o instante da gravação, quando os narradores contam suas histórias, sejam narrações que recuperam a memória coletiva, sejam relatos da memória individual. As histórias de vida destacam-se no âmbito individual, e no coletivo sobressaem-se as histórias da construção do bairro, da rádio comunitária e uma profunda preocupação com o futuro educacional e cultural das crianças da localidade Restinga. Consequentemente, essas narrativas constroem um mosaico de memórias que fazem parte do evento narrado.

Paul Zumthor (2000, p. 98) afirma que “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta.” Deste modo, nossa escuta nos momentos de gravação era bastante atenta e reflexiva, já que, no momento performático, não éramos apenas interlocutores/ouvintes. Para nós, era também um exercício, o exercício da escuta, dar a palavra ao outro, e assim, acabávamos refletindo sobre nosso lugar. No final de tarde, após as reuniões, voltávamos para casa sempre discutindo as *performances* ocorridas.

Malinoswski (1978), etnógrafo polonês, em sua obra *Argonautas do Pacífico Ocidental*, vai morar na Melanésia, onde convive entre os nativos para melhor entender a comunidade e redige um dos textos fundadores da etnografia participante. Em nossa pesquisa de campo, não passamos a conviver na comunidade, apenas convivemos uma tarde por semana, todavia, é pertinente afirmar que, em nossa convivência semanal por mais de dois anos (principalmente com o Beleza), conhecemos um pouco melhor suas histórias e as histórias que ele narra sobre a comunidade, pois, além de participarmos das

gravações, para elaborarmos um estudo teórico, assistimos inúmeras vezes aos DVDs. Nenhum de nós, os pesquisadores, mora na periferia, mas essa nossa convivência propicia um entendimento mais consciente dos mecanismos sociais estabelecidos entre centro e periferia.

Esses mecanismos revelam-se também através da narrativa de Beleza: “Não temos histórias, nossa cultura, nossas raízes, nossa identidade não está construída.” (Diário de campo 08/11/07 - Beleza). Ele se refere aqui à adversidade enfrentada pelos moradores da Restinga, bairro no qual as pessoas, em um número significativo, não escolheram ir para lá, foram levadas por projetos de estetização e “higienização” do centro da cidade.

Sabe-se que, ao narrar, o sujeito conta o que ocorreu, conta a interpretação do que ocorreu e aquilo que ocorre na relação com o ocorrido, afinal esse é o processo da narração, e, nesse processo entre a relação passado/presente, ele constitui sua identidade, como explicam Vich e Zavala (2004, p. 18, tradução nossa):

Muitos discursos orais são formas de memória coletiva através das quais os sujeitos encontram fundamentos para constituir sua identidade e repensar seu presente. A oralidade é uma das instâncias mediante as quais as sociedades constroem um arquivo de conhecimento destinado a interpretar e negociar o passado. Atualizadas em situações concretas, algumas performances orais funcionam como rituais que cenificam as experiências vividas e aspiram a intervir nas políticas da memória.

Conclui-se, portanto, que é importante, de uma forma ou de outra, a intervenção do grupo, que busca dialogar, sair dos muros da Universidade e deslocar-se para a comunidade provocando as *performances* e o aparecimento e divulgação de novas narrativas desses sujeitos tidos como periféricos.

2 O NARRADOR COMO CONSELHEIRO

Os narradores com os quais convivemos semanalmente há mais de dois anos, aproximadamente, possuem características singulares. No momento, serão dadas evidências do narrador como um homem que sabe dar conselhos (BENJAMIN, 1994), utilizando, para atingir esse objetivo, provérbios e metáforas, assim como outras expressões que transitam entre oralidade e escrita.

2.1 Expressões metafóricas

Gerard Genette em *Discurso da Narrativa* (2002) distingue vários tipos de narrador, mediante o seu lugar na diegese. O narrador autodiegético é aquele que narra as suas próprias experiências como personagem central da história. É o tipo que nos interessa para classificar os narradores da Restinga, porque, indubitavelmente, eles são protagonistas de suas histórias.

Ainda quanto à classificação, o autor João David Pinto Correia (1993, p. 66) divide a Literatura Oral Tradicional em macroconjuntos. Dentro desses conjuntos, nomeia-se um subconjunto de composições de caráter prático-utilitário, onde se classificam provérbios, sentenças, ditos e expressões e estereotipadas como práticas de sabedoria. Por conseguinte, muitas das narrativas da Restinga poderiam configurar nessa metodologia classificatória porque as mesmas estão repletas de expressões como provérbios cristalizados

ou reformulados, ditos, ditados, além de fazerem uso da linguagem poética, por meio do uso de metáforas.

Concordamos com a perspectiva de Benjamin (1994, p. 200) que salienta a qualidade inata do narrador, a de saber aconselhar:

A narrativa, ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. [...] O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria.

Da mesma forma, nossos narradores são homens e mulheres que, por meio de suas experiências de vida, experiências essas calcadas em luta, seja por direitos individuais ou por lutas da coletividade, não desejam calar-se e acomodar-se, querem ser ouvidos, são desejosos de apoderar-se da palavra e, por intermédio dela, tentar modificar o ambiente que os circunda. Seus conselhos não serão transmitidos apenas pela palavra, como o exemplo do uso dos provérbios, mas também pela narração de suas ações e, principalmente, por intermédio de ações diárias na coletividade.

Além disso, os narradores criam expressões muito características. Em “As crianças não são guanxuma” (Diário de Campo 08/11/07 – Alex Pacheco), o narrador utiliza uma metáfora referindo-se às crianças, que não são plantas tal qual a guanxuma, que se cria sozinha, elas precisam ser educadas por alguém. Alex salienta também a falta de protagonismo dos pais, pois, conforme suas palavras: “o ser humano precisa ser construído, desde a sua concepção no ventre da mãe até depois de adulto mesmo”.

Seguindo essa linha, destaca-se outro exemplo: “Têm pai, têm mãe, elas não nasceram no asfalto” (Diário de Campo 08/04/08 - Beleza). Essa expressão elucida a situação das crianças moradoras do bairro, cujos pais, geralmente, não se responsabilizam pela sua educação, delegando a totalidade dessa intervenção para a escola pública.

Ainda com relação à educação infantil, Beleza cita que as crianças necessitam “Entrar dentro da panela e não ficar na borda” (Diário de Campo 15/07/08 - Beleza), expressão utilizada como sinônimo de exclusão. As crianças necessitam receber uma educação de qualidade para não serem excluídas do sistema, portanto utiliza a palavra panela como representação para sistema. É visível sua inquietude quanto à problemática das escolas públicas no bairro: “O dia que tu for dono do teu nariz, tu não bebe água na orelha de ninguém” (Diário de Campo 17 ou 07/08/08 - Beleza). O narrador emprega novamente uma metáfora para propagar seu desejo de autonomia para as crianças da comunidade, a metáfora “tu não bebe água na orelha de ninguém” representa, neste contexto, a independência do sujeito.

Segundo Mikhail Bakhtin (1986, p. 95), “não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. A palavra está sempre carregada de um conteúdo ideológico ou vivencial.” Evidenciam-se, nessas expressões metafóricas, a vivência e também a maneira de pensar dos narradores. As metáforas são figuras de linguagem que transpõem o significado de um termo para o outro em virtude de uma analogia. Nos exemplos citados, as metáforas são construídas utilizando-se elementos tanto do meio urbano - “asfalto”, como elementos de meio rural - “guanxuma”, também fazem parte analogias com partes do corpo, como “orelha” e “nariz”, por exemplo. As construções aqui citadas demonstram o poder criativo dessas pessoas, a sua sabedoria de dizer as coisas.

2.2 Os provérbios

Além das formas metafóricas criadas pelos narradores, estes empregam o provérbio na sua forma cristalizada. Constata-se também a recriação dessas formas e, ainda, a construção de outras formas proverbiais, refletindo, desse modo, a vida social do ambiente comunitário em uma linguagem muito particular.

O provérbio, muito embora seja conhecido por muitos em nossa sociedade, enfrenta uma dificuldade imensa quando da sua definição. Todavia, é feita uma pequena elucidação de alguns dos conceitos vigentes para uma maior compreensão a seu respeito neste contexto. Conforme Lima (1974, p. 14),

a armadura simples do provérbio permite, por conseguinte, que ele seja manejado com facilidade pelo falante; sua formação poética promove a sua retenção; a sabedoria que contém, sua aplicação a um número indefinido de situações. Pelo provérbio, com efeito, é todo um saber comunal que, elipticamente, se precisa e condensa.

Como veremos a seguir, muitas definições possuem traços em comum. Conforme consta no *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2001, p. 2321), o provérbio é uma “frase curta, de origem popular, com ritmo e rima, rica em imagens, que sintetiza um conceito a respeito da realidade ou uma regra social ou moral. Provérbio, adágio, dito, ditado, rifão, máxima.”

Também Helena Duarte (2006, p. 32), após muitas pesquisas, define assim o provérbio: “um enunciado cristalizado, pertencente ao patrimônio linguístico, mas de autoria anônima, transmitido oralmente, ao qual subjaz uma verdade de caráter geral e cuja autonomia sintática permite a sua conexão com as múltiplas situações em que se aplica.”

Logo, sabemos que o provérbio é considerado um texto tradicional como os mitos e os símbolos. Possui inúmeros traços que o definem: origem remota e anônima, conteúdo metafórico, caráter diacrônico, valor semântico de verdade universal. Seu caráter rítmico e sua formulação facilitam a memorização, como elucida Walter Ong (1998, pp. 45-46) nessa passagem:

As fórmulas ajudam a implementar o discurso rítmico, assim como funcionam, por si sós, como apoios mnemônicos, como expressões fixas que circulam pelas bocas e pelos ouvidos de todos[...] “Dividir para conquistar.” “Errar é humano, perdoar é divino”.[...] Fixas, muitas vezes ritmicamente equilibradas, expressões desse e de outros tipos podem ser ocasionalmente encontradas impressas; na realidade, podem ser “procuradas” em livros de adágios, mas nas culturas orais

não são eventuais, são constantes. Elas formam a substância do próprio pensamento. Sem elas, este é impossível em qualquer forma extensa, pois é nelas que consiste. Nessas culturas orais, a própria lei está encerrada em adágios formulares, provérbios, que não constituem meros adornos jurídicos, mas são, em si mesmos, a lei.

Ainda, Dominique Maingueneau (1989, p. 101), por intermédio de sua perspectiva linguística, assevera-nos que o indivíduo, ao utilizar o provérbio, “toma sua asserção como o eco, a retomada de um número ilimitado de enunciações, anterior do mesmo provérbio”, como vemos:

O provérbio representa um enunciado limite: o “locutor” autorizado que o valida, em lugar de ser reconhecido apenas por uma determinada coletividade, tende a coincidir com o conjunto de falantes da língua, estando aí incluído o indivíduo que o profere. Este último toma sua asserção como o eco, a retomada de um número ilimitado de enunciações, anteriores do mesmo provérbio.

Na literatura, muitos escritores bebem na fonte da oralidade e utilizam-se de ditos, provérbios e expressões populares. José Saramago, prêmio Nobel de Literatura, é um deles, e, para tanto, emprega em sua obra, em um *corpus* de nove romances, mais de 500 formas proverbiais na sua forma fixada ou re-escrita. Em *O Homem Duplicado* (2008), o narrador fala explicitamente sobre o ditado em dois momentos: “Diz a sabedoria popular que nunca se pode ter tudo” (2008, p. 95) e “como o ditado antigo sabiamente ensina” (2008, p. 168). No caso dos romances do escritor, ele se apropria dos ditados populares captando “as imagens retiradas do palco do mundo, recuperando, assim, o que está oculto [...] logo o povo e a sua linguagem” (DUARTE, 2006, p. 23).

Um exemplo de como o escritor português exerce sua escrita fazendo uso dessas formas é o ditado “O sol quando nasce é para todos”. Em sua obra *O ano da morte de Ricardo Reis* (SARAMAGO, 1988, p. 189), re-escreve-o da seguinte maneira: “A chuva, celeste justiça, quando cai, é para todos”. Saramago emprega-o no momento em que o personagem Ricardo Reis regressa ao hotel, depois de ter ido à PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado - polícia política portuguesa entre 1945 e 1969), completamente

encharcado pela chuva. Nesse provérbio, José Saramago coloca um aposto “celestes justiça” e também uma substituição lexical de “sol” para “chuva”.

O provérbio “Em terra de cegos quem tem um olho é rei” foi re-escrito na seguinte estrutura: “Sou, unicamente, os olhos que vocês deixaram de ter, Uma espécie de chefe natural, um rei com olhos numa terra de cegos”. (SARAMAGO, *Ensaio sobre a cegueira*, 1995, p. 245), enunciado pronunciado pelo velho da venda preta. No livro, o provérbio é enunciado para evidenciar a capacidade de liderança da mulher do médico.

Em contrapartida, o narrador Alex Pacheco, que é um dos protagonistas no “palco do mundo”, serve-se do provérbio cristalizado, porém recriando sua forma original, “O sol nasceu para todos e a sombra para poucos”. Utilizou-se do ditado cristalizado em uma narrativa onde questiona sobre as poucas oportunidades que uma pessoa que não teve a chance de estudar enfrenta. Desse modo, reformula o provérbio utilizando, para isso, a primeira oração no original e acrescentando outra oração para complementar sua ideia inicial. A primeira oração reforça a ideia de igualdade entre os homens, porém a crítica se configura na segunda oração, onde está implícito o privilégio de apenas alguns dentro da sociedade. Esse provérbio, inclusive, faz parte da decoração de um banco na casa do Beleza (Figura 02).

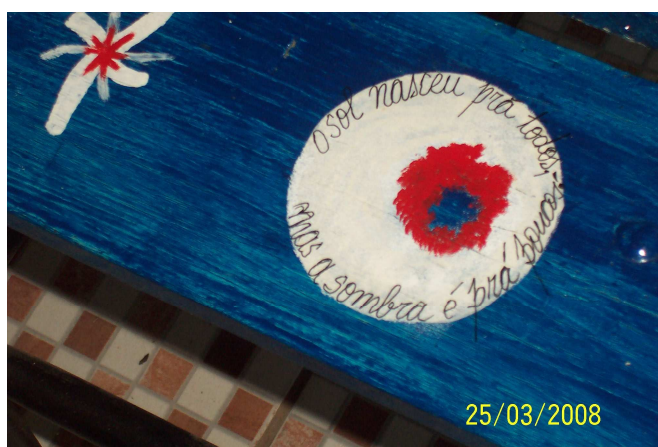


Figura 02 – Inscrição do provérbio no banco.



Figura 03 – Inscrição do provérbio no banco, para melhor visualização.

Em “Quando o filho é bonito, todo o morro é pai”, vê-se o provérbio “Quando o filho é bonito, todo mundo é pai” recriado, ocorre uma substituição lexical, mudando-se a palavra “mundo” para “morro”. Nas narrativas da Restinga, embora existam morros no bairro, eles não são habitados, ocorrendo, algumas vezes, uma analogia entre o bairro e o morro, remetendo-nos a um espaço físico associado às ideias de exclusão e pobreza.

Note-se assim que, nos exemplos ora trazidos, tanto por intermédio da literatura como da oralidade, denota-se o caráter universal e democrático das expressões proverbiais, que, nascidas na oralidade, viajam através do tempo e das consecutivas gerações, ora voz, ora letra, todavia, sem perder a sua forma e força.

2.3 Expressões cristalizadas

Ao reler o diário de campo lembrei-me do conto *Os cabelos da China*, do livro *Contos Gauchescos*, no qual o capitão fala para Blau Nunes: “o ruivo não é trigo limpo!” (2005, p. 65); como podemos ver nesse recorte do conto citado:

[...] Depois os dois se abriram e ainda estiveram de cochicho, rematando as suas tramas.

O capitão montou.

— Bueno!... Vejam o que fazem; eu vou buscar a gente, e, conforme chegar, carrego. Vocês devem-se arrinconar junto da carreta, para eu saber. Blau!... não cochiles: *o ruivo não é trigo limpo!*...

E desandou por entre as árvores. [...] (LOPES NETO, 2005, p. 65).

Sabe-se que Lopes Neto (1865/1916) trouxe a voz dos gaúchos para o texto, valorizando dessa maneira a história do gaúcho e as suas tradições populares. A expressão ressaltada “Não é trigo limpo” (Diário de Campo 01/04/08 - Beleza) também é ouvida na voz dos narradores da Restinga, neste caso, na voz sempre presente do Beleza. Essa expressão é resquício da cultura do interior do Rio Grande do Sul adquirida pelo nosso narrador, pois ele nasceu em 1950, em Santo Antônio da Patrulha, onde passou sua infância e adolescência. A influência da tradição gauchesca também pode ser notada na inscrição “Quem não quer barulho, não amarra os porongos nos tentos.” (Figura 03) feita por Beleza no banco de sua casa.



Figura 04 – Expressão gauchesca.

Diz-se de uma pessoa que não é “trigo limpo” quando não é confiável. Nesse contexto, Beleza critica um político. No conto de João Simões Lopes Neto, ele captou da oralidade suas histórias. Já nosso narrador absorveu a citada expressão de sua experiência vivida.

Faz-se necessário citar aqui que a ideia de “circularidade da cultura”. Carlo Ginzburg, (1987) em sua obra *O queijo e os vermes*, foi inspirada na teoria de Bakhtin para dissertar sobre Menocchio:

A impressionante convergência entre as posições de um desconhecido moleiro friulano e as de grupos de intelectuais dos mais refinados e conhecedores de seu tempo repõe com toda força o problema da circularidade da cultura formulado por Bakhtin. (GINZBURG, 1987, p.26)

Na comunidade, não há um Menocchio de Ginzburg (1987) nem um Rabelais de Bakhtin (1987). Contudo, o termo circularidade da cultura, auxiliar-nos-ia a explicar esse trânsito da oralidade para a escrita, da escrita para a oralidade. Contudo, dificilmente algum teórico poderá afirmar categoricamente a origem do termo “trigo limpo”.

Roger Chartier (2003) argumenta que as culturas operam em uma lógica de “bifurcação” e de “apropriação”. Na bifurcação, são separadas as culturas, na apropriação, observam-se as trocas. Explicita que, durante muito tempo a cultura popular poderia ser definida pelo

contraste com o que ela não era, a saber, a cultura letrada e dominante; que era possível caracterizar “popular” o público de certas produções culturais; que as expressões culturais podem ser tomadas por socialmente puras e, para algumas dentre elas, como intrinsecamente populares.” (CHARTIER, 2003, p. 151).

Em seguida o autor contradiz essas ideias vigentes e assegura que a literatura popular “não é radicalmente diferente da literatura das elites, que

impõem seu repertório e seus modelos, elas são partilhadas por meios sociais diversos que não são exclusivamente populares.” (2003, p. 151). As culturas são, simultaneamente, “aculturadas e aculturantes”. A hierarquia das classes ou dos grupos dominantes não corresponde a uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais.

Ainda na perspectiva de Chartier (2003, p. 153), o autor afirma que, para compreender a cultura popular necessitamos

situar nesse espaço de afrontamentos as relações estabelecidas entre os dois conjuntos de dispositivos; de um lado, os mecanismos de dominação simbólica que visam a fazer reconhecer pelos próprios dominados as representações e as consumações que, justamente, qualificam (ou melhor, desqualificam) sua cultura como inferior e ilegítima; de outro, as lógicas específicas à obra nos empregos, usos, maneiras de fazer seu o que é imposto.

Por conseguinte, nas narrativas orais, os narradores contemporâneos apropriam-se dos modelos que lhes são impostos, pela autoridade, pelo mercado, pela mídia, enfim, pelos poderes ou pelos grupos dominantes, contudo inscrevem sua própria coerência. Desse modo, a “vontade de inculcação dos modelos culturais não anula jamais o espaço próprio de sua recepção, uso e interpretação.” (CHARTIER, 2003, p. 156). É importante ressaltar que a prática fundamentalmente humana de construção da significação não desvanece em um mundo cada vez mais circundado pelas coisas e pelo consumo.

A antropóloga Luciana Hartmann (2007) realiza um trabalho de recolha de narrativas orais na fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. Utiliza como categoria de classificação a ideia de conflito baseada nas designações presentes na narrativa como *pelea*, *luta*, *problema*. A autora (2007, p. 98) ressalta, no entanto, que o conflito “é aqui pensado como algo que participa da vida social no seu cotidiano e não é apenas como uma situação fora da normalidade.”

Essa “categoria conflitiva” pode explicar as expressões que serão mostradas daqui em diante, como “É um dois de paus” (Diário de Campo

01/04/08 - Beleza). “Dois de paus” é uma expressão que designa algo que não tem nenhuma utilidade, apenas uma presença vazia em sua ação. É nesse sentido que Beleza refere-se aos oficinairos, aos pequenos projetos culturais existentes, que abrangem apenas um pequeno número de beneficiários, não dão conta da totalidade das necessidades da comunidade.

Segundo Hartmann (2007), nos relatos dos contadores fronteiriços, muitos se afastaram, quando ainda eram jovens, do núcleo familiar, e esse é um dos elementos que compõem o *ethos* desses sujeitos. Comparando-se os narradores da Restinga com os narradores da fronteira, ambos possuem essa particularidade, vieram de diferentes lugares do estado e até do país. O termo fronteira faz-nos refletir sobre um limiar, um lugar entre dois lugares, mas que não pertence a nenhum dos dois, assim também é a periférica Restinga, um lugar que não está associado ao centro, está à margem, mas se apropria de elementos do centro.

Pierre Bourdieu (1998) nos diz que o espaço social e as diferenças que nele se desenham tendem a funcionar simbolicamente como espaço dos estilos de vida. Esses estilos são os produtos sistemáticos do *habitus* que se tornam sinais de distinção social. Como podemos ver na perspectiva do autor (1998, p. 164):

A capacidade de dominar o espaço, sobretudo apropriando-se (material ou simbolicamente) de bens raros (públicos ou privados) que se encontram distribuídos, depende do capital que se possui. O capital permite manter à distância as pessoas e as coisas indesejáveis, ao mesmo tempo que aproximar-se de pessoas e coisas desejáveis [...] a proximidade do espaço físico permite que a proximidade no espaço social produza todos os efeitos facilitando ou favorecendo a acumulação de capital social. [...] Inversamente, os que não possuem capital são mantidos à distância, seja física, seja simbolicamente, dos bens socialmente mais raros e condenados a estar ao lado das pessoas ou dos bens mais indesejáveis e menos raros. A falta de capital intensifica a experiência da finitude: ela prende a um lugar.

Em Hartmann (2007), os narradores são o personagem principal de suas histórias, a pessoa do contador parece constituir-se a partir de eventos emblemáticos ocorridos ao longo de sua vida, eventos que lhe dão

singularidade especialmente porque ocorrem fora do grupo de origem. No caso de nossos narradores, suas narrativas marcam sempre suas lutas dentro da comunidade. Talvez porque estejam contando para os pesquisadores, ou ainda porque sabem que estamos gravando e que, portanto, serão vistos e ouvidos pela comunidade.

Dando continuidade à exemplificação da “categoria conflitiva”, trago outros exemplos para melhor elucidar essa abordagem. Em muitas narrativas, são relatadas as lutas da comunidade por melhorias para o bairro (seja para o transporte, seja para as áreas da saúde e da educação). Evidenciam-se expressões como “Vou chamar ele na rasteira” (Diário de Campo 01/04/08 - Bolívar), que significa chamar alguém para a briga. Assim como “Na Restinga ninguém leva pra compadre” (Diário de Campo 18/09/06 - Beleza), que quer dizer que, na Restinga, não se deixa uma provocação sem resposta. Quando aconselha uma vizinha a usar a panela - “Panela tem asa prá quê?” (Diário de Campo 06/09/07 - Beleza), o morador refere-se à violência doméstica, pois a mesma panela que serve para cozinhar e alimentar também pode servir para a mulher se defender quando o marido utilizar a força física.

Com relação à educação, temos os seguintes exemplos, neste caso, de uma metáfora “Não vai dar pontapé no escuro” (Diário de Campo 11/03/08 - Beleza), que se refere a um conselho para as crianças. Elas necessitam de uma educação de bom nível para não dar “pontapé no escuro”, significando ficarem sem opções de escolha no futuro. Segundo Lakoff e Johnson (1980), “[...] a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação [...] faz parte de nosso sistema conceitual” (1980, p. 45). Ainda segundo os autores (1980), a maneira como pensamos, nossas ações diárias e também nossas experiências são uma questão metafórica.

Já neste outro exemplo - “Só faltou me chamar de doce de coco” (Diário de Campo 11/03/08 - Beleza) -, o contador elucidava uma história na qual ocorre um desentendimento com a professora da escola, quando fazia uma oficina. Nesse caso, o “doce de coco” seria uma ofensa e não uma forma elogiosa. Em

outro momento - “Professor, se arreganha os dentes, eles (os alunos) pulam em cima” (Diário de Campo - 07/08/08 - Beleza) - o assunto é como o professor deveria agir com os alunos, não podendo ser muito complacente.

Vê-se aqui a expressão “Não dá para fazer ouvido de mercador” (Diário de Campo 08/07/08 - Beleza), que significa fingir que não escuta. Nesse caso, é utilizada referindo-se à escola e à educação, que não funciona nas escolas públicas do bairro, ou seja, a escola não é engajada com a comunidade. Nesse contexto, também por inúmeras vezes, criticou-se a escola. Em sua opinião, na maioria delas, as pessoas envolvidas na administração ou na docência não nasceram na comunidade, ou mesmo não moram no bairro, o que pode ser motivo para a incompreensão mais profunda da realidade das crianças que frequentam esses ambientes escolares. Essas pessoas não possuem uma compreensão dos mecanismos que regem a periferia.

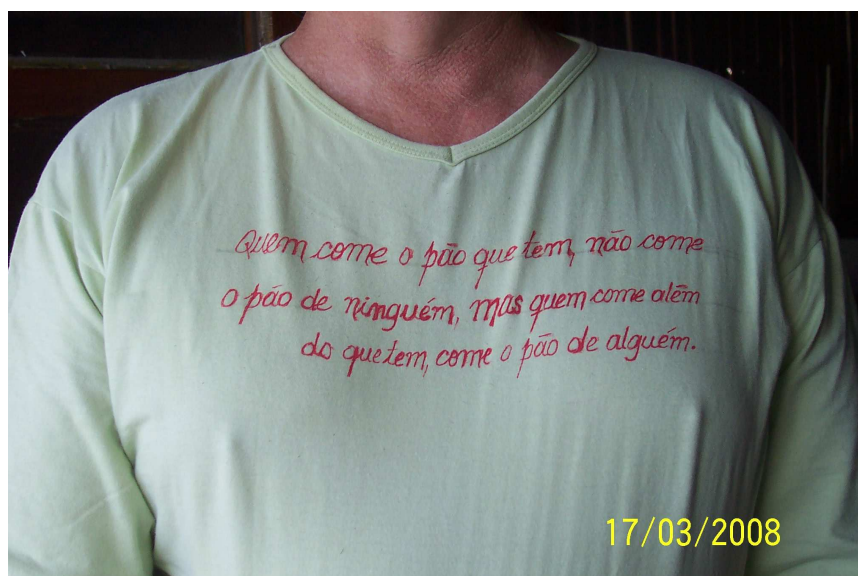


Figura 05 – Inscrição da quadra de António Aleixo na camiseta.

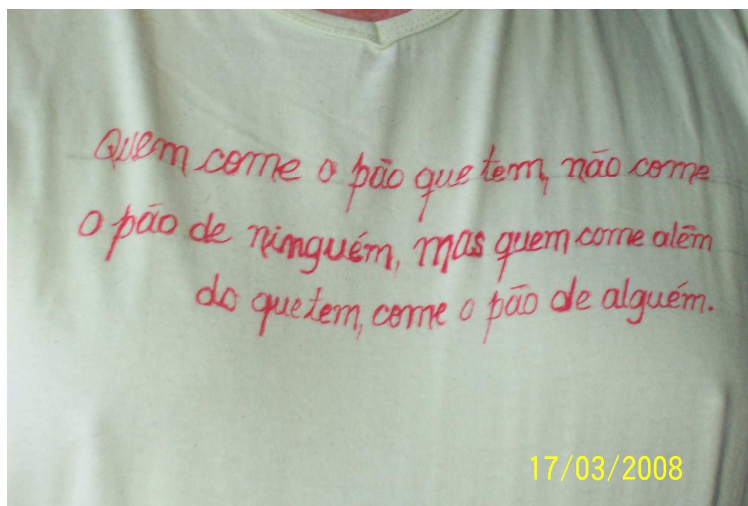


Figura 06 – Inscrição da quadra na camiseta, para melhor visualização.

A quadra original é do poeta português António Aleixo (1899-1949), que é, em Portugal, considerado “o poeta do povo”. O autor foi cauteleiro, pastor de rebanhos, cantor popular de feira em feira, enfim, um homem do povo possuidor de uma sabedoria oriunda da vida empírica, e não de conhecimentos acadêmicos. A seguir a quadra original e a inscrição na camiseta:

Quem trabalha e mata a fome
 Não come o pão de ninguém;
 Quem não ganha o pão que come
 Come sempre o pão de alguém.
 (Quadra de António Aleixo)

Quem come o pão que tem,
 Não come o pão de ninguém;
 Mas quem come além do que tem,
 Come o pão de alguém.
 (Inscrição na camiseta)

Como vemos, Beleza a reescreveu: “Quem come o pão que tem, não come o pão de ninguém, mas quem come além do que tem, come o pão de alguém.” (fotos de 17/03/2008). Da quadra original, utilizou apenas o segundo e quarto verso, porém respeitando a rima alternada ABAB, que é uma das características da obra de António Aleixo. Essa inscrição faz parte de uma camiseta que Beleza usa, e também de um banco onde pintou as inscrições sobre os provérbios, como vemos na figura a seguir:



Figura 07 – Inscrição da quadra de António Aleixo no banco.

A quadra contida e sentenciosa de António Aleixo, assim como o provérbio, diz ou sugere alguma verdade, “num mínimo de palavras e com um máximo de eficácia.” (BARRENTO, 2005, p. 07). Talvez essa seja a razão pela qual a linguagem parêmica é utilizada pelos narradores: por trazer esse estatuto de autoridade e de verdade geral, ao mesmo tempo exime da responsabilidade pela verdade afirmada e, por outro lado, assegura-lhe algo que está no mundo para dar valor e um sentido maior ao que diz.

Nota-se que o narrador Beleza não apenas apropria-se dos termos cristalizados, dos provérbios, dos ditos e das expressões, como também das quadras portuguesas. Sua vontade de expressar-se é tamanha que não importa o meio pelo qual irá divulgar suas ideias e seus princípios. Talvez esse diálogo com a literatura tenha nascido sob a influência de sua avó, que lia em voz alta para os netos perto do fogão à lenha. Ela ensinava que “tem que escutar as pessoas” (Diário de Campo 18/09/2006 - Beleza).

Por conseguinte, seja pela fala (voz), no momento das narrativas, seja pela inscrição (letra) na camiseta ou no banco, sua voz é sentida em todos esses momentos plurais. Todos esses itens são importantes para que se compreenda o processo de constituição da individualidade desses narradores da comunidade periférica, pois “constituir-se como sujeito, comporta a organização da própria experiência. (HARTMANN, 2007, p. 96)”

Pode-se observar que, no momento da gravação, quando os narradores têm o poder da palavra, eles podem se explicar como nos esclarece Bourdieu (1998, p. 704):

Uma ocasião também de se *explicar*, no sentido mais completo do termo, isto é, de construir seu próprio ponto de vista sobre eles mesmos e sobre o mundo, e manifestar o ponto, no interior desse mundo, a partir do qual eles vêem a si mesmos e o mundo, e se tornam compreendidos, justificados, e para eles mesmos em primeiro lugar.

Portanto, em suas narrativas, eles têm a oportunidade para dar o seu testemunho e ser ouvidos, é uma ocasião que possuem para levar sua experiência da esfera privada para a esfera pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A humanidade narra como respira: naturalmente.”
Roland Barthes.

Como se pode observar, ao longo do presente relato, tentou-se demonstrar o caráter criativo de nossos narradores por intermédio de sua *performance* ao contar-nos histórias de/na vida. Eles empregam, em suas narrativas, provérbios, metáforas e expressões que estão no mundo, mas dando a essas declarações um tom singular e individual.

Na introdução, demonstrou-se a pesquisa como um todo para melhor identificar-se o *corpus*, do qual ressaltou-se apenas um pequeno recorte. Em seguida, fez-se uma breve contextualização dos narradores orais através da linha temporal, e, ainda, uma explicação teórica a respeito do momento performático. Também, por fim, o capítulo “o narrador como conselheiro”, no qual se expôs e explicou-se como e em que momentos empregam-se as expressões tais quais metáforas, provérbios e outras expressões em suas narrativas.

Muitas dificuldades nesse percurso foram superadas, porque pesquisar é muitas vezes nadar em um mar de dúvidas, muito mais do que caminhar no campo das certezas. Como nossa pesquisa não é comum no campo das Letras, tivemos que criar nossa própria metodologia.

O presente trabalho valeu-se da pesquisa de campo como *corpus* em sua metodologia, e, portanto, teve que ir buscar suporte teórico em outras áreas além da teoria da literatura. Desse modo, efetuou-se um diálogo

interdisciplinar com áreas que teorizam sobre o humano, e, além da teoria e da crítica literária, utilizaram-se teorias das ciências sociais, da antropologia, dos estudos de *performance* e da linguística, entre outros.

Assim, toda essa trajetória somou experiência vivida e conhecimento acadêmico de maneira muito significativa. Cursei a cadeira de Introdução à Antropologia na busca de suporte teórico para auxiliar a pesquisa de campo. Também lemos em diversas línguas, como o português, o inglês e o espanhol e, às vezes, arriscamos até o francês, já que há teóricos que ainda não foram traduzidos.

Na graduação, muitos alunos passam por seus cursos sem ao menos ouvir falar em oralidade, embora existam muitos estudos nessa área, da qual os alunos não têm conhecimento. É muito importante, principalmente para as licenciaturas, que os professores aproximem as culturas orais e eruditas, a fim de proporcionar ao seu aluno a significação, a ressignificação do aprendizado e o prazer de aprender. Principalmente, nas classes mais populares, seria uma alternativa se os professores iniciassem os estudos a partir da oralidade e partissem do universo do aluno, de onde ele está inserido, na fala cotidiana, de forma que talvez os alunos não se sentissem tão excluídos.

Ainda, acredita-se ser fundamental também o diálogo com a comunidade. Sem sombra de dúvidas, o mais enriquecedor de tudo na experiência que tivemos foi o contato com os narradores, a experiência e o aprendizado, que somente na vivência são possíveis de ser obtidos.

Inúmeras vezes, quando retornávamos de nossa pesquisa de campo, percebíamos uma sensação de que é possível, sim, não desistir de lutas, mesmo pequenas, mas que nos dêem um significado maior para estarmos vivos, atuantes, como essas pessoas que, embora enfrentando enormes problemas financeiros, ou de saúde, e, até mesmo, de preconceito por morarem num bairro periférico, longe da cultura e de seus benefícios simbólicos, não esmorecem. Tomo como exemplo a fala da moradora Cínara,

que cuida de várias crianças num espaço minúsculo, e enfrenta sérios problemas de saúde: “Eu ainda não desisti”.

Assim, o narrador oral urbano, que se evidencia aqui, tem a urgência de se fazer escutar, não deseja falar de lendas de um passado distante, deseja, sim, falar de suas próprias lendas, em que é protagonista de sua história. Para essas pessoas da Restinga, faz-se necessário narrar suas histórias de luta por melhores condições na comunidade, narrar suas ações diárias para constituírem-se como sujeitos, cidadãos, donos de seu próprio destino. Revelam-se, assim, por meio das narrativas épicas de Beleza, dos poemas de Jandira, dos poemas de Alex, e suas vozes não desejam se calar seja por intermédio da escrita (letra, seja da oralidade (voz), ou seja, esses sujeitos querem o direito à palavra.

Narrar, portanto, faz parte do viver, é a vida. Assim, a narrativa se faz presente na música, no cinema, na dança, no romance e também entre os moradores da Restinga. Onde há o humano, há o ato de narrar. Por conseguinte, há a necessidade de se ter um olho no texto, mas, principalmente, um olhar mais atento na vida, na vivência, obra-prima em si.

REFERÊNCIAS

AYALA, Maria Ignez Novais. *O conto popular: um fazer dentro da vida*. Anais do IV encontro nacional da ANPOLL. Recife: ANPOLL, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de Estética (A teoria do Romance)*. São Paulo: UNESP, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARTES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland, ET AL. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BARRENTO, João. *António Aleixo: A dor também faz cantar*. Lisboa: Apenas Livros Lda. 2005.

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as performance*. Rowley, Mass: Newbury House Publishers, 1977.

BAUMAN, Richard. *Story, performance and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Roberto (Coord.) *Contos populares: Pernambuco*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 1994.

BIAL, Henry (org.). *The performance studies reader*. London. Routledge, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A miséria do mundo*. Com contribuições de A. Accardo... I ET. AL.I – Rio de Janeiro: Editores Vozes, 1998.

CORREIA, João David Pinto. *Os gêneros da Literatura oral Tradicional: Contributo para a sua classificação*. Revista Internacional de Língua Portuguesa, nº 09. Lisboa: 1993.

CHARTIER, Roger. *Formas e sentido da cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.

DUARTE, Helena Vaz. *Provérbios segundo José Saramago*. Lisboa: Edições Colibri/Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, 2006.

GALINKIN, Ana Lúcia. *Interações – Cultura e Comunidade*. V.3. n. 4. São Paulo: 2008.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. The Cambridge Introduction to Narrative. 2002.

HARTMANN, Luciana. *Performance e Experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai*. Horizontes Antropológicos: Antropologia e Performance, 2005. Ano 11/ Número 24 – Revista temática.

HOUAISS, Antônio e Villar, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LEITE, Eudes Fernando & FERNANDES, Frederico (orgs.). *Oralidade e Literatura 2: práticas culturais e históricas e da voz*. Londrina: EDUEL, 2007.

LIMA, Luiz Costa. *Mito e provérbio em Guimarães Rosa*. Colóquio de Letras, número 17, 1974.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1989.

NETO, João Simões Lopes. *Contos Gauchescos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra*. Campinas, SP : Papyrus, 1998.

PAZ, Octávio. *Traducción: Literatura y Literaridade*. Barcelona: Tusquets, 1990.

QUEIRÓZ, Sônia, ALMEIDA, Maria Inês de. *Na captura da Voz - as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: São Paulo, 1997. (Tomo III).

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw – Hill, 1977.

SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: Ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

VICH, Victor y Virginia ZAVALA. *Oralidad y poder*. Herramientas metodológicas. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Cotia: Ateliê, 2005.