



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
FACULDADE DE LETRAS-BRAGANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS E SABERES NA AMAZÔNIA
(PPGLS)

DOS GRIMM AO IFNOPAP: *ENTRE O OUVIDO E O TRADUZIDO*

GREUBIA DA SILVA SOUSA

Bragança – Pará

2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
FACULDADE DE LETRAS-BRAGANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS E SABERES NA AMAZÔNIA
(PPGLS)**

DOS GRIMM AO IFNOPAP: ENTRE O OUVIDO E O TRADUZIDO

GREUBIA DA SILVA SOUSA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Linguagens e Saberes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sylvia Maria Trusen.

Área de concentração: Leitura e Tradução cultural

Bragança – Pará

2014

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Da Silva Sousa, Greubia, 1985- Dos Grimm ao IFNOPAP: entre o ouvido e o traduzido / Greubia Da Silva Sousa. - 2014.

Orientadora: Sylvia Maria Trusen;
Coorientadora: Maria do Socorro Galvão Simões.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Campus de Bragança, Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, Bragança, 2014.

1. Literatura comparada-Alemã e brasileira. 2. Tradução e interpretação - Amazônia. 3. Tradição oral. 4. Escrita. I. Título. CDD 22. ed. 809

Universidade Federal do Pará
Campus Universitário de Bragança
Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia

Greubia da Silva Sousa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Linguagens e Saberes.
Área de concentração: Leitura e Tradução cultural.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Sylvia Maria Trusen
Orientadora

Prof.^a, Dra.^a. Maria do Socorro Galvão Simões
Coorientadora

Prof.: Membro da banca

Prof.: Membro da banca

Apresentado em: ___ / ___ / ___

Conceito: _____

DEDICATÓRIA

A meu pai, homem de poucas palavras e de muito trabalho. Nordestino de nascimento como eu, simples, da roça e assíduo apreciador do balanço da rede. Homem de honra e de coragem, que agora compreendo que me amou à sua maneira: silenciosa, discreta, às vezes dura, como a vida que teve, mas me amou. Também te amo pai, eternamente...

AGRADECIMENTOS

A Deus pela força e coragem que me deu para continuar seguindo.

A minha família que muito me apoiou nestes momentos difíceis. Certamente sem vocês eu não teria continuado.

A minha orientadora, Sylvia Maria Trusen, pela compreensão, apoio e carinho. A professora Socorro Simões pela coorientação.

Ao Programa de Pós-graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPGLS) pela oportunidade.

A Universidade Federal do Pará (UFPA), na figura da Capes e do CNPq pelo apoio.

Aos muitos mestres que tive ao longo desta jornada que - de uma forma ou de outra - contribuíram para a minha formação e me fizeram decidir o que quero e o que não quero ser daqui a fora.

Aos muitos amigos de 'verdade', que me ajudaram significativamente a levantar e recomeçar.

Meu Muito Obrigado, Sincero.

A Antônio, meu narrador primeiro...

“Parece mentira, mas não é.

Era uma noite, que eu saí pra pescar...Tinha um capinzal sobre a água, muito bonito. A lua clara, que era uma maravilha!

E nada de peixe...

Ainda, os barrigudos, todos em casa, com fome. E eu pensando:

“- Aí, meu Deus! O quê eu vou levar pra os... pra os barrigudos comerem?”

Aí... boto. Era só o que tinha: boto.

- Você sabe, boto perturba o pescador, né?

Boto pra lá, boto... chuaar...¹. Boto pra lá, boto pra cá... e eu muito chateado com aqueles botos.(...)”

(Santarém conta..., 1995, p. 45).

“O encanto de Honorato.

Minha avó Isabel me contou que, uma vez, uma mulher ficou grávida e, durante sua gravidez, sentia muita coisa diferente, já que possuía cinco filhos e não havia sentido nada de diferente em outras vezes.

Quando se aproxima perto do parto, passou mal, que necessitou da presença da velha parteira, mesmo antes da hora do parto.

Quando chegou sua hora, em vez de nascer uma criança, nasceram duas cobras brancas.

A parteira as batizou com o nome de Honorato e Felizmina.

Passaram muitos anos, as duas cobras vivendo nas águas do rio Abaeté. (...)”

(Abaetetuba conta..., 1995, p. 134).

¹ O informante imita o ruído da água, quando o boto salta.

RESUMO: o presente trabalho se propôs a realizar um estudo de cunho aproximativo entre o projeto de compilação pensado pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm na Alemanha no século XIX, com o projeto compilatório do “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense” (IFNOPAP), no século XX. Desde modo, esta dissertação será de cunho bibliográfico e apresenta como objetivo geral o estudo dos projetos de compilação alemão e amazônico, e como objetivo específico se propõe a investigar e refletir sobre o processo de transposição (tradução) do *corpus* narrativo coletado pelo projeto IFNOPAP e posto em circulação na forma da coleção de narrativas populares **Pará conta...** Os objetivos desta dissertação suscitam discussões a respeito de temas como fidelidade ao original e transcrição literal. Para tanto, se faz necessário, sobretudo, estudos relacionados as teorias da tradução, bem como referentes a memória e a escrita.

Palavras-chave: Narrativas populares. IFNOPAP. Tradução. Memória. Escrita.

RESUMEN: el presente trabajo plantea realizar una pesquisa de carácter aproximativo entre el proyecto de compilación pensado por los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm en la Alemania del siglo XIX, y el proyecto de compilación del “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Parareense” (IFNOPAP), en el siglo XX. De esta manera, esta disertación será de carácter bibliográfico con objetivo global de exponer un estudio de los proyectos de compilación alemán y amazónica, y objetivo específico de investigar y reflexionar acerca del proceso de transposición (traducción) del *corpus* narrativo reunidos por el proyecto IFNOPAP, puesto en circulación en forma de colección de narrativas populares **Pará conta...** Los objetivos (general y específico) provocan discusiones respecto al tema como fidelidad al original y transcripción literal. Para esto, cabe añadir la importancia de pesquisas relacionadas a las teorías de traducción, así como a las que se refieren a la memoria y escritura.

Palabras-clave: Narrativas populares. IFNOPAP. Traducción. Memoria. Escritura.

(Tradução de Luciene de Andrade)².

² Graduada em Letras – Habilitação Plena em Espanhol pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

SUMÁRIO

INDRODUÇÃO

CAPÍTULO I: Iniciando a conversa...	16
1. A trajetória	17
2. Quando uma justificativa se faz necessária	21
3. Delimitando o alvo	23
4. Os meios	23
5. Minha orientação teórica	24
CAPÍTULO II: <i>O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense (IFNOPAP)</i>	29
1. A trajetória do IFNOPAP	30
2. As narrativas orais populares	33
2.1 A “falada” Cobra Grande	41
2.2 O “calado” sedutor	47
3. O traslado: entre botos e boiunas	51
CAPÍTULO III: Era uma vez a palavra...	58
1. O projeto de compilação dos Grimm	59
1.1 Dos Grimm à literatura popular na Amazônia paraense	63
1.2 Da voz à letra: ou do oral ao escrito	70
2. Falas escritas: mudanças inevitáveis	79
Apontamentos finais	85
Referências	89
Anexos	91

INTRODUÇÃO

Início dizendo que o que me chama a atenção no acervo ifnopapiano de contos maravilhosos não é apenas a sua dimensão, mas também a sua diversidade. Os pesquisadores do projeto IFNOPAP, mesmo recolhendo narrativas sobre o mesmo tema e no mesmo espaço, jamais recolhem versões exatamente iguais. Um narrador de Abaetetuba, por exemplo, descreve a cobra grande como tendo uma irmã e/ou desejando ser “desencantada” da sua condição de serpente. Já outro colaborador, no mesmo espaço e narrando a mesma história, fala sobre o conto sem mencionar tais aspectos. Ao invés disso, já destaca, por exemplo, que a boiuna era filha de mãe humana, que tinha uma irmã, e assim por diante.

Assim, os fatos mencionados acima elencam as discussões que se sucederão sobre os mecanismos de funcionamento da memória, sobre o processo de coleta de narrativas orais, bem como reflexões em torno da tradução em sentido amplo, enquanto leitura, como propõe Jorge Larrossa (1998). Tradução esta que, inevitavelmente, esbarra em questões tais como (in) fidelidade, originalidade, ressignificação, recriação.

Ressalto isso para destacar a existência de leituras, de (re) interpretações nas narrativas ifnopapianas não só no que diz respeito à passagem da modalidade oral para a escrita, mas também no que concerne a uma leitura que chamo de “interna”. Adianto algo da explicação que tratarei mais dedicadamente nos capítulos que seguem. Uma narrativa essencialmente oral é, logicamente, repassada através da voz³. Ora, essa história se parece com a velha e popular brincadeira do telefone sem fio, quer dizer, fala-se o que se ouviu (leu), o que não quer dizer que, de fato, tenha sido o que foi dito.

³ Termo utilizado por Paul Zumthor em seu livro **A letra e a voz: a “literatura” medieval** (1993), fazendo referência às literaturas orais. Zumthor utiliza o termo ‘voz’ em detrimento de ‘oral’ fazendo reconhecer a poeticidade de uma “literatura” que era transmitida ‘da boca ao ouvido’ e que por tal condição sofreu com a escassez de registros e foi ‘renegada’, ‘ocultada’, ‘recalcada’ durante séculos. Estudando o período medieval com seus ‘artistas da voz: trovadores e menestrelis’, Zumthor esclarece que só no início do século passado esta “literatura” passou a ser mais conhecida, uma vez que dez ou doze gerações de intelectuais, formados na Europa, esqueceram-se durante um longo período de tempo de dissociar ‘poesia’ de ‘escritura’. (ZUMTHOR, pp. 7- 8). Reconhecendo assim a poeticidade da “literatura” do medievo e sabendo que sua forma de transmissão era da boca ao ouvido; bem como reconhecendo também que “a voz foi então um fator constitutivo de toda obra que, por força de nosso uso corrente, foi denominada ‘literária’”, (ZUMTHOR, p. 9), o autor justifica a escolha pelo termo “literaturas da voz”, que aqui também opto por utilizá-lo.

Daí a abertura para a reinterpretação, para a ressignificação, e, para a tradução⁴ no campo de estudo das narrativas ditas orais. Noutras palavras: um narrador conta a história de certo boto, por exemplo, mas, uma coisa é a história (re) contada por certo narrador, outra coisa é aquela que se lê impressa ou digitalizada. A gestualidade, a entonação, a performance daquele que narra não é representada na sua integridade. Pois, na escrita, mesmo com todo o esforço para se manter o mais próximo possível da narrativa primeira, esta, ainda, será apenas uma tradução daquela.

Assim sendo, posso dizer que este trabalho constrói seus alicerces sobre a interpretação da interpretação ou, como diz Clifford Geertz em **A interpretação das culturas** sobre “piscadelas de piscadelas”. Dito de outra forma: os narradores do “Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense” falaram sobre suas reminiscências, como diz Walter Benjamin (1994), àqueles pesquisadores que coletam suas narrativas e estes, por sua vez, (re) interpretaram e (re) traduziram estas histórias para a tradição escrita, ancorados por sua (s) memória (s), pelo lugar de onde falam e, logicamente, por suas ideologias e pelos papéis sociais que ocupam. Neste sentido, tais contos são - como qualquer outro documento – carregados de valores e intenções.

Toda a fala construída acima é uma preparação para tentar explicar a direção deste texto. Como se sabe, o campo da tradução não é algo novo. Já no século XVI, início da Era Moderna, a Bíblia um dos livros mais antigos conhecido pela humanidade, era significativamente lida, noutros termos, interpretada, vale dizer, traduzida, como destaca Roger Chartier em **História da vida privada** (CHARTIER, 1991, pp. 121-122)

Disso não se deve concluir, porém, que a leitura generalizada constitui, em todo lugar e sempre, efeito obrigatório do protestantismo. Na Alemanha, já em meados da década de 1520, Lutero abandona a exigência da leitura individual e universal da Bíblia em prol de outro projeto, que enfatiza a prédica e o catecismo – portanto a missão de ensinar e interpretar restituída aos pastores, que assim devem controlar a compreensão do texto sagrado. (CHARTIER, 1991, p. 121).

E, conseqüentemente, foram essas (re) interpretações, essas (re) leituras que possibilitaram as várias (re) edições (traduções) deste livro sagrado para os cristãos.

⁴ Entendo tradução não como um trabalho entre línguas, mas como leitura (Larrossa, 1998), isto é, como dinâmica tradutória, que ocorre na passagem de textos de uma modalidade essencialmente oral para uma escrita. Processo que ocorreu com os contos coletados pelos irmãos Grimm, na Alemanha, no século XIX, e com o projeto IFNOPAP, na Amazônia, no século XX.

Caso semelhante ao dos pastores protestantes no século XVI, os quais detinham o poder tradutório sobre os textos sagrados, era o dos arcontes – magistrados superiores da Grécia antiga. Os arcontes, altos funcionários do governo, eram responsáveis pelo trabalho hermenêutico (tradutor), interpretativo, realizado com os documentos que representavam a lei neste período. Os arcontes neste momento da história da humanidade eram a lei, pois tinham o poder de interpretação, de significação, de tradução, como propõe, por outro viés, Derrida⁵. (DERRIDA, 2001, pp. 12-13).

É preciso deixar claro que falo aqui neste trabalho não de uma tradução entre línguas ou no sentido de discutir qual a diferença entre uma tradução dita literal ou livre⁶. Na verdade, penso a tradução em um sentido mais amplo e abrangente. Falo dela dentro do campo da literatura, dos contos populares, mais especificamente na passagem destes contos de um domínio essencialmente oral para um escrito. Mais ainda: penso tradução, *a priori*, dentro de uma tradição popular de contar e recontar histórias, dentro de um processo de ressignificação, de reinterpretação, diria mesmo de apropriação.

E para falar de tradução, logicamente não posso deixar de lado os percussores deste campo de estudo: os irmãos Grimm. Como é sabido de muitos, os irmãos, na Alemanha do início do século XIX, já tinham um modelo de projeto compilatório bem elaborado e com objetivos claros. Antes da coleta de narrativas junto ao povo alemão, Jacob Grimm em janeiro de 1811 publica uma carta ao povo germânico, intitulada **Convocação dirigida a todos os amigos da poesia e história alemã**, onde este deixa claro o projeto compilatório que irá colocar em prática no ano seguinte, 1812. A carta deixa óbvio que os irmãos objetivavam coletar narrativas populares alemãs, de modo a manterem-se fiéis à narrativa primeira. (TRUSEN, 2010, pp. 56-57).

O projeto IFNOPAP também possui um modelo de projeto próprio onde o documento **ACHEGAS para a técnica e ética da pesquisa científica** carrega consigo

⁵ Quero deixar claro que Derrida em **Mal de arquivo: uma impressão freudiana** (2001), não se preocupa em traçar um panorama histórico da leitura como o faz Chartier em **História da vida privada: da renascença ao século das luzes** (1991). Na realidade Derrida está interessado no problema dos alicerces da cultura ocidental e sua eterna busca pelo original, pelo princípio de tudo.

⁶ Fala-se em tradução “livre” quando o tradutor não fica “preso” à língua do texto traduzido, quer dizer, faz interpretações, alterações, substitui, acrescenta ou retira palavras. Refiro-me aqui a tradução, como já disse, enquanto leitura, como discute Jorge Larrossa em **La Experiencia de la Lectura: estudios sobre literatura y formación** (1998).

um excelente exemplo do que objetivava o projeto amazônico de compilação. O **ACHEGAS** fala, dentre outras coisas, sobre a articulação que deveria existir entre os narradores ifnopapianos; bem como sobre os tipos de histórias que deveriam ser coletadas, fatos que, obviamente, estão relacionados com o que pretendia alcançar o projeto IFNOPAP.

Esta dissertação se propõe estudar as narrativas, especialmente a narrativa da cobra grande e do boto, coletadas pelo projeto “O Imaginário nas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense” (IFNOPAP). Bem como também fará uma discussão a respeito das traduções (transposições) que as narrativas sofreram à medida que foram vertidas do oral para o escrito, para comporem o arquivo do projeto (IFNOPAP). Deste modo, será inevitável não falar sobre memória, oralidade, escrita, pois o próprio IFNOPAP – como veremos no desenrolar deste trabalho - já surge atrelado a estas ideias que, na maioria das vezes, unem desejos românticos de preservação e fidelidade ao original.

Por fim, esta pesquisa trabalhará também com as diferentes versões das narrativas da cobra grande e boto presentes na coleção **Pará conta...** buscando realizar um traçado das traduções que as referidas lendas sofreram dentro do próprio acervo do IFNOPAP. Vale ressaltar que, nessa abordagem o que, de fato, me interessa é refletir sobre as traduções que as lendas da cobra grande e boto sofreram na medida em que foram vertidas da oralidade para a escrita.

Assim as renovações que surgem são indispensáveis para a manutenção (recitação) da narrativa no imaginário popular. E logicamente neste eterno rememorar as histórias vão se diferenciando, “recebendo” e “perdendo” elementos. Ouso até mesmo dizer que, as narrativas que compõem a coletânea de contos populares do IFNOPAP, ainda, receberam marcas “especiais”, singulares, carregadas de pistas, signos e/ou *indícios* como diz Carlo Ginzburg (1989). Cada fala, cada marca discursiva ou gestual, cada sequência de acontecimentos narrados de uma forma e não de outra são únicos e não podem ser igualmente refeitos.

O que se vai ler nesta dissertação

No capítulo I o leitor encontra uma breve conversa a respeito da escolha do tema desta dissertação. Saber como e porque decidi trabalhar com as narrativas orais, com as teorias da tradução e com o projeto de compilação do “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense” (IFNOPAP) e também com o projeto de compilação dos irmãos Grimm na Alemanha no século XIX. Além disso, também está neste capítulo a viabilidade desta pesquisa, bem como a delimitação do objeto, a metodologia empregada e a orientação teórica.

No capítulo II encontra-se uma exposição da trajetória do projeto IFNOPAP, que conseqüentemente está atrelada a trajetória da sua idealizadora Maria do Socorro Simões, do professor Christophe Golder e de mais de duas dezenas de bolsistas, professores e colaboradores do projeto. Também se lê neste capítulo uma reflexão sobre as narrativas orais: estrutura, natureza, características, que toma como exemplo de contos populares as narrativas da cobra grande e do boto, coletadas pelo referido projeto. Para finalizar tem-se uma discussão sobre o traslado de tais narrativas de um domínio, essencialmente, oral para o escrito.

Já no capítulo III o leitor acompanha o que, de fato, foi o projeto de compilação pensado pelos irmãos Jakob e Wilhelm Grimm. Do mesmo modo, também pode acompanhar o paralelo traçado entre o projeto dos Grimm, na Alemanha no século XIX e o do IFNOPAP, no interior da Amazônia paraense, no final do século XX. Além de também encontrar discussões sobre as transformações ocorridas no processo de tradução da oralidade para a escrita dos contos populares – boto e cobra grande – transcritos pelo projeto IFNOPAP.

Por fim, o leitor pode acompanhar os apontamentos finais, as referências que ajudaram nesta pesquisa, os anexos e apêndices.

CAPÍTULO I

Iniciando a conversa...

1. A trajetória

Pois bem. Começo este texto falando do caminho percorrido para chegar até aqui. Tudo começou há muito tempo atrás... Eu era criança pequenina, barriguda, de cabelos longos do interior de Cachoeira do Piriá e ouvia histórias... Histórias contadas sempre à noite depois do jantar, geralmente, chibé e peixe. Assim, no balanço da rede meu cansado pai me narrava histórias... Ele saía antes do clarear do dia, sempre na companhia da nossa cachorrinha Tainha e só retornava por volta das dezenove horas. Era visível seu cansaço depois de um dia inteiro lavando terra em busca do metal precioso, que alimenta sonhos e também nossos corpos. Fui crescendo assim, no meio dos igarapés, da famosa Barriquinha, conjunto de poços cavados a mão numa região alagada e cercada de água, encantos, mistérios... Todos os moradores e utilizadores deste espaço - diga-se de passagem, sagrado – eram conhecedores de sua atmosfera de encantos na verdade, muitos afirmavam já ter vivenciado encontros com mãe d'águas, com botos, com a cobra grande, que guardava o lugar.

A Barriquinha era exuberante. Lembro-me do mundo verde, composto de árvores gigantes, enfileiradas às margens do curso d'água cristalina, corrente e carregada de peixinhos, que chamávamos de piabinhas. Recordo-me também das muitas histórias que envolviam o lugar. Contavam de um homem, garimpeiro sonhador, como o meu pai e boa parte daquela gente, que foi encantado pela mãe d'água e nunca mais apareceu. Recordo-me da proibição de ir pegar água ou tomar banho depois das dezoito horas, pois era hora dos encantos, das sereias, da falada e temida cobra grande. Lembro-me da minha mãe, das minhas tias e de muitas outras mulheres agachando-se, tocando a água com as mãos e pedindo permissão para lavar a roupa, retirar água ou tomar banho naquele lugar. Lembro como se fosse hoje da história que mamãe contava: “tua prima levada pela cumade pra Barriquinha depois das seis hora, foi flechada pela mãe d'água e quase morre. Teve três dia de febre e só ficou boa depois de passar por sete rezador”.

Ninguém levava ou deixava criança – sobretudo, as meninas de cabelos longos - ir a Barriquinha neste horário de crepúsculo, de passagem, de “luta entre a luz e a escuridão” como dizia minha avó. E a noite, as histórias saídas daquele espaço vinham encher minha mente de medo e fascínio. Eu sempre quis ir a Barriquinha depois das

seis, mas nunca me deixaram fazer isso nem tive coragem de ir fugida, pois tinha certeza que a mãe d'água estava a minha espera. Assim, envolvida nessa atmosfera mística, eu crescia e brincava com embuá⁷ em caixinha de fósforo, com catiranga⁸ amarrada em linha de coser. Noutros momentos, além de tomar banho de igarapé eu também ajudava minha mãe a estender os lençóis brancos que as senhoras a pagavam para lavar, sobre as malícias que cresciam livres na areia alva. Também, corria descalça pelo barro grudento e vermelho da floresta amazônica, comia chibé com cheiro-verde nas tardinhas de risadas e de chuva de pingos fortes, que faziam barulho no mesclado de palha seca com velhas telhas de cavaco escurecidas.

Até que houve uma tragédia na minha família. Meu irmão foi confundido e cruelmente assassinado pela polícia. Minha mãe entrou em depressão e tivemos que mudar de cidade e, depois, de Estado. Moramos alguns anos no Maranhão e eu só retornei ao Pará já na adolescência, por volta dos treze anos. Três anos depois a minha musa inspiradora faleceu. E eu me vi obrigada a recomeçar, a continuar vivendo sem ela. E, de fato, continuei. Terminei o ensino médio e fui trabalhar... Era necessário.

Trabalhei pelo comércio de Castanhal durante alguns anos e muito cansada da vida que levava estava decidida a mudar. No entanto, confesso, na época não tinha o menor interesse em voltar a estudar. Eu vinha de uma escola pública periférica e violenta. Lá ninguém sabia o que era o vestibular. Eu nunca havia lido um livro na minha escola, a não ser *Vidas secas*, que encontrei esquecido num canto úmido da abandonada sala de leitura. Lembro que mais da metade da minha turma de jovens sonhadores que queriam descobrir o mundo desistiu. Alguns por que entraram nas drogas, no crime e nem estão mais aqui para contar essa história. Outras por que engravidaram ou tiveram que trabalhar para ajudar em casa. Outros por que não viam sentido nem razão para estarem ali sentados naqueles bancos duros, depois de um dia inteiro de pesado trabalho.

⁷ De acordo com o **Dicionário Houaiss** (2009) embuá é a designação comum a todos os animais artrópodes miriápodes, terrícolas, da classe dos diplópodes, semelhantes às lacraias, mas com dois pares de pernas em cada segmento do corpo; a maioria tem cor preta ou marrom, por vezes ornamentada de vermelho ou alaranjado; também chamados de bicho-bola, bicho-de-ouvido, caramuji, gongolo, gongolô, piolho-de-cobra, surrupeio [Vivem em lugares úmidos e escuros, embaixo de pedras ou troncos em decomposição, e evitam a luz.].

Um dia, no período de fim de ano, momento em que o comércio contrata muita gente nova, eu mudei de emprego e nessa mudança conheci uma menina que estava vinda de Redenção, onde fazia engenharia de alimentos na Universidade Estadual do Pará (UEPA). Surgiu, então, a oportunidade de formar um grupo e conseguir um desconto para estudar no cursinho preparatório para o vestibular, que funcionava a noite. Eu, a princípio, resisti, mas a minha amiga me convenceu e nos matriculamos. Nunca vou esquecer o meu primeiro dia de aula: sala lotada, mais de cem alunos e um professor muito diferente. Pela primeira vez na vida eu estava entendendo, verdadeiramente, química. Desde então me apaixonei por estudar e descobri que ensinar e aprender são processos que se somam, e que estes estavam distantes daquilo que eu passei a vida escolar inteira vendo.

Neste ano prestei vestibular. Inscrevi-me para tecnologia agroindustrial em madeira na UEPA e para medicina veterinária na UFPA, acabei passando na primeira. Cursei menos de um semestre e desisti, pois além de não ter condições alguma de manter-me no curso, ainda, percebia que ele e eu éramos antônimos. Voltei a Castanhal, comecei a trabalhar e retornei ao cursinho. Até que no ano de 2008 entrei na Universidade Federal do Pará (UFPA) para cursar letras – língua Portuguesa. Verdadeiramente, preciso confessar que a faculdade de Letras não era minha primeira opção em termos de carreira profissional. Na verdade, inicialmente, queria seguir as ciências da saúde humana. No entanto, a vida - ou sei lá o que - me conduziu por outros caminhos. Nesta odisséia, me encontrei com as Letras e comecei a me interessar por elas. Conto a partir de agora a história como ocorreu...

Conheci, ainda nos tempos de cursinho, as escolas literárias e suas inúmeras correntes de pensamento, além das músicas de Chico Buarque e Caetano Veloso que contribuíram, significativamente, para me fazer entrar nas ciências humanas e, sobretudo, no curso de Letras. Chegou o período da inscrição no vestibular e eu encantada por Chico, Caetano e as escolas literárias, e sem condições econômicas de fazer uma faculdade na capital decidi que faria a faculdade de Letras, no campus universitário de Castanhal, cidade onde até hoje resido. Entrei na universidade e, de

início, como a grande maioria dos calouros, me senti durante um longo tempo meio perdida, me perguntado a razão de estar ali naquele curso.

Contudo, os semestres foram se passando, as disciplinas também e aos poucos eu fui me encontrando, me integrando... Entrei em um grupo de estudos que pesquisava a obra de Machado de Assis – diga-se de passagem, uma das minhas grandes paixões na Literatura – posteriormente comecei a trabalhar como bolsista na própria UFPA, mais especificamente no Programa de Pesquisa e Extensão “Conexões de Saberes”. No terceiro semestre de curso entrei no meu segundo Grupo de pesquisa intitulado “Do oral ao escrito: projeto de compilação no Brasil entre os séculos XIX e XX”, coordenado pela professora e minha atual orientadora Sylvia Maria Trusen, onde iniciei os estudos sobre a tradução, sobre os contos maravilhosos e sobre o projeto de compilação dos irmãos Grimm na Alemanha do século XIX.

A partir de então decidi, definitivamente, que iria seguir o caminho da Literatura, mais especificamente a brasileira, no estudo das narrativas orais e dos contos maravilhosos. Comecei a participar de eventos nacionais e internacionais sobre Literatura, como Jornadas de Literaturas, Congressos, Simpósios, Encontros, etc. Foi durante um destes eventos, na verdade, durante o II CELLA, realizado em Belém, no campus universitário do Guamá que tomei conhecimento do Projeto o “Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense” (IFNOPAP) e suas milhares de narrativas coletadas na Amazônia paraense. Ouvindo a fala da idealizadora do projeto, Maria do Socorro Simões, o interesse foi imediato. Tal interesse me fez trabalhar com as narrativas orais no meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), onde tratei especificamente, dos contos presentes no texto de Mário de Andrade **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Após trabalhar com a tradução dos contos maravilhosos na graduação, decidi que iria continuar tal caminhada também na pós-graduação. Todavia, ainda, não tinha pesquisado nada em relação ao IFNOPAP. Na verdade, tinha apenas começado uma pesquisa, mas, como já disse, era com as narrativas presentes na rapsódia **Macunaíma**.

Em vista disso, resolvi que para o mestrado, iria fazer uma pesquisa de cunho comparativo entre as narrativas encontradas na rapsódia **Macunaíma** e entre estas mesmas narrativas coletadas pelo projeto IFNOPAP. Inicialmente, era esta a proposta

do meu pré-projeto de pesquisa, porém, fiz algumas alterações nele e acabei trocando parcialmente de tema, e ao invés de realizar a pesquisa de modo a comparar as narrativas presentes em **Macunaíma** com as narrativas coletadas pelo IFNOPAP, agora pesquiso apenas as narrativas ifnopapianas, mas, especificamente, os processos de passagem da oralidade para a escrita, partindo do cotejo entre o projeto de compilação dos Grimm e o projeto de compilação do IFNOPAP.

Tal mudança de percurso se deu - acredito - devido não só ao meu espírito “metamorfose ambulante”, mas também e, sobretudo, devido a minha trajetória que está atrelada a estas narrativas. Desde muito pequena convivo com elas e para mim, na verdade, elas são mais que histórias. Na verdade, elas são o que dá sentido, o que constrói o espaço e o próprio homem amazônico. Estas narrativas, em determinados ambientes ditam um modo-de-vida, uma mentalidade, um imaginário coletivo e/ou individual. Daí a importância de as conhecermos mais e melhor. Fato que só poderá se concretizar se nos debruçarmos sobre elas, bem como sobre o que fez com que chegassem até aqui. Também compreendo que tal mudança ocorreu devido a certo amadurecimento depois de concluir algumas disciplinas do mestrado, pois acabei percebendo que trabalhar com narrativas, que pertencem a arquivos tão diferentes era uma pesquisa não ao nível de mestrado, mas talvez de doutorado, pois exigiria uma maturidade que só o tempo (no caso aqui me refiro ao tempo na acadêmica, na pesquisa) pode trazer.

2. Quando uma justificativa se faz necessária

“Quem conta um conto, aumenta um ponto.”

(Ditado popular).

Pois bem. O fato é que não se pode negar que traduzimos o tempo inteiro, seja entre línguas, culturas ou modalidades textuais. Traduzimos símbolos, textos, histórias, homens, signos... Nossa sociedade, inegavelmente, se constitui de traduções, de reinterpretações, enfim, de ressignificações, de releituras (STEINER, 1995, p.14). Com este traduzir que, segundo George Steiner, se faz presente em todos os níveis da vida em sociedade, o estudioso deixa claro que o tradutor é, em última instância, um decifrador, um interprete por excelência

Lo que me interesa es la “interpretación”, entendida como lo que da vida al lenguaje más allá del lugar y del momento de su enunciación o transcripción inmediatas. La palabra francesa *interprète* condensa todos los valores pertinentes. Un actor es *intreprète* de Racine; un pianista hace una *interprétation* de una sonata de Beethoven. En virtud del movimiento por el que ve comprometida su propia identidad, el crítico se convierte en un *interprète* – un ejecutante que da vida – de Montaigne o de Mallarmé. El término inglés *interpreter* posee mucha menos fuerza, pues no incluye el mundo del actor y si incluye el del músico sólo lo hace por analogía. Pero es congruente con el término francés cuando se proyecta en un sentido también esencial: *interprète/interpreter* se usan comumente para referirse al traductor. (STEINER, 1995, p. 49).

A tradução enquanto interpretação do mundo e dos homens é um fato que me parece justificar e validar este trabalho. Além disso, esta pesquisa também se justifica na medida em que tenta inter-relacionar, na verdade, dialogar, com uma tradição/tradução específica da Amazônia paraense, como as suas narrativas orais populares coletadas pelo projeto IFNOPAP, com uma realidade temporal, física, cultural, histórica e geograficamente distante e diversa como o projeto de compilação de narrativas orais dos Grimm na Alemanha no século XIX.

Com o estudo de tais projetos – alemão e ifnopapiano - o meu desafio é realizar um estudo comparativo entre ambos, de modo a verificar que aspectos do projeto dos Grimm se fazem presentes no projeto de compilação amazônico. Para tanto, examinar o traslado, ou seja, o processo de transposição da oralidade para escrita das narrativas aqui escolhidas – boto e cobra grande – dentro do acervo (arquivo) IFNOPAP será de significativa relevância.

Afinal, este trabalho se propõe, como já esbocei, a investigar as possíveis conexões entre o projeto de compilação do projeto IFNOPAP no século XX com o projeto de compilação de narrativas orais coletadas pelos irmãos Jakobson e Wilhelm Grimm no século XIX, tendo como objetivo comparar em que pontos tais projetos se aproximam ou se afastam. Assim, tal pesquisa se justifica, pois apesar dos inúmeros trabalhos já realizados tanto com as narrativas coletadas pelo projeto IFNOPAP, quanto com as narrativas coletadas pelos Grimm, ainda, não há nenhum trabalho que trate, especificamente, de uma aproximação entre os objetivos de ambos os projetos. Outrossim, não existe pesquisa referente às transformações/traduições ocorridas com as narrativas do projeto IFNOPAP na transposição da oralidade para a escrita.

3. Delimitando o alvo

Pretendo com este trabalho revisitar o campo das narrativas orais que já havia pesquisado na graduação. Digo revisitar as narrativas porque tratarei nesta pesquisa de contos do domínio do maravilhoso⁹ como a cobra grande e o boto, por exemplo.

Assim sendo, esta pesquisa tratará de examinar os aspectos que aproximam ou afastam os projetos compilatórios dos irmãos Grimm na Alemanha no século XIX, e o do “Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense” (IFNOPAP) no século XX. Outrossim este estudo se preocupará com as traduções que as narrativas ifnopapianas – especificamente, a cobra grande e o boto – sofreram na medida em que foram transpostas da oralidade para a escrita. Tal questão parece ser de suma importância para a compreensão do projeto de compilação do IFNOPAP e também dos Grimm. Assim como também é igualmente essencial para o andamento desta pesquisa, no que concerne à busca pela aproximação ou pelo afastamento de ambos os projetos compilatórios.

Para tanto me apoiarei em documentos como a carta dos Grimm dirigida ao povo alemão, bem como em documentos como o **ACHEGAS**, o subprojeto **Análise de estrutura narrativa** e também nos áudios originais do projeto IFNOPAP, ainda, nas vozes de seus narradores, o que possibilitará a compreensão do processo de transposição de narrativas dentro do acervo ifnopapiano. E é consenso que a compreensão de tal traslado será de essencial importância para o estudo comparativo dos projetos compilatórios em questão.

4. Os meios...

Primeiramente, para chegar a este tema, fiz um levantamento teórico e a leitura da coleção de contos populares **Pará conta...** formado por livros como **Abaetetuba, Belém e Santarém conta...** que juntos somam cento e quarenta e uma narrativas, mais

⁹ Utilizo a definição de maravilhoso proposta por Tzvetan Todorov em **Introdução à literatura fantástica** (1977). Nele Todorov destaca que o gênero maravilhoso é marcado por acontecimentos inexplicáveis, da ordem do sobrenatural. No entanto, vale apenas ressaltar que este também esclarece que o maravilhoso não é visto como algo sobrenatural ou incomum por quem o narra (vive), na verdade, ele é encarado como perfeitamente normal, rotineiro, por aqueles que o admitem (pp. 51-53). Fatos que vão de encontro ao que narram (vivem) os colaboradores do projeto IFNOPAP, na coletânea de contos populares **Pará conta...**

recriações, quer dizer, textos escritos pelos pesquisadores a partir de algumas das narrativas recolhidas.

Após isto realizei o levantamento e a leitura de referências bibliográficas sobre as narrativas orais, o imaginário, sobre as teorias da tradução, os estudos sobre a memória, seja ela individual ou coletiva. Assim como também busquei referências e fiz leituras sobre o Romantismo alemão, bem como sobre projeto de compilação dos irmãos Grimm. Do mesmo modo, também me detive em pesquisar a origem e a história do projeto IFNOPAP. Compreendo que as leituras sobre os temas descritos acima me possibilitarão a compreensão, discussão e elaboração de forma lúcida e crítica do *corpus* desta dissertação. Referente aos assuntos que acabei de mencionar comento a seguir os principais autores e obras que utilizarei.

5. Minha orientação teórica

Para esta pesquisa, busquei alguns teóricos já consagrados por demarcações de algumas categorias, que julgo essenciais para a construção desta dissertação. As categorias as quais me refiro são *a priori* os estudos sobre a memória, a narrativa, e também seus variados elementos, bem como teorizações sobre a questão da tradução que vem tomando dimensão significativa nas últimas décadas, além de enveredar nas obras de estudiosos que escreveram sobre o caminho pelo qual seguiram os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm quando se propuseram a coletar, traduzir e arquivar narrativas populares, na Alemanha do século XIX.

Assim, parto de estudiosos como Sigmund Freud, Jerusa Pires Ferreira e Jeanne Marie Gagnebin, pois todos discutem, mesmo que em tempo, espaços, e sobre objetos e olhares diferentes igual questão: a memória. Logo, escrevendo sobre o processo de tradução de narrativas que foram vertidas de uma tradição oral para uma escrita, estudar memória apresenta-se como um pilar de sustentação indispensável para os estudos das narrativas da voz e, também, das teorias da tradução, uma vez que entendo que é destas que partem todos os narradores para compartilharem suas vivências, suas experiências, usando aqui termos benjaminianos.

Deste modo, justifico que a escolha de Freud ocorreu, sobretudo, devido à discussão a respeito do funcionamento do aparelho mnemônico que este realiza no seu

famoso ensaio **Uma nota sobre o bloco mágico**. Neste texto, Freud fala da memória como algo que ocorre em borrões, que está sujeita a falhas, a apagamentos, além de estabelecer, por analogia, comparações entre o aparelho mnemônico humano e a escrita. Outrossim, escolho Jeanne Marie Gagnebin, **Lembrar, escrever, esquecer** por esta também travar discussões a respeito da memória. A memória em Gagnebin se liga aos rastros, à cicatriz, ao silenciamento, ao apagamento, ao recalque, em termos freudianos e, finalmente, também surge enquanto tradução de si, do outro e do mundo. Também faço referência à obra da escritora, devido esta ser uma das grandes estudiosas de Walter Benjamin, tendo publicado **História e narração em Walter Benjamin**. Também a incluo neste estudo pela razão de ser ela igual pesquisadora de Benjamin, e também das teorias da tradução. Por sua vez, também incluo Suzana Kampff Lages e seu livro **Walter Benjamin: tradução e melancolia**, pois ambos os escritos mencionados são importantes para a compreensão da obra do filósofo e para os estudos tradutórios. E para esta pesquisa será primordial tal compreensão, pois ensaios como **O narrador** e **A tarefa do tradutor** são considerados de grande valor para este estudo, que trata essencialmente de narrativas orais e da sua transposição para a modalidade escrita.

Também trago para compor este grupo de estudiosos que me ajudarão na construção deste trabalho, a professora e pesquisadora de história social Jerusa Pires Ferreira, uma vez que esta se dedica, dentre outras coisas, à relação entre oralidade e memória. A professora já publicou livros como **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas** e **Armadilhas da memória**. No primeiro há uma aproximação entre as cavalarias de gesta, a mentalidade, o repertório medieval preservado em território brasileiro, na verdade no sertão nordestino, com os populares folhetos de cordéis. Já no segundo, a autora trabalha especificamente com o papel que a memória tem na construção de qualquer texto, seja ele oral ou escrito. Logo, colocá-la nesta roda de discussão se faz preciso, pois a mesma além de ser um das grandes pesquisadoras deste tempo a trabalhar com a memória, também estabelece em **Cavalaria em cordel** uma comparação entre realidades distantes no tempo e no espaço, além de diferentes do ponto de vista histórico, social, cultural. Semelhante ao que realizo nesta pesquisa.

Por sua vez, Jacques Derrida, filósofo francês, nascido na terceira década do século XX e com uma vasta obra de grande importância para a filosofia e ciências humanas, também será inserido na construção deste texto. Tal inserção se justifica na medida em que o filósofo escreveu textos como **A farmácia de Platão** e **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. O primeiro é um texto onde Derrida de posse de *Fedro*, um dos primeiros escritos de Platão, discute sobre o que ele considera como a questão central dentro da obra: o caráter ambivalente da escrita. Para Derrida, no *Fedro*, Platão apresenta a escrita sob o signo do **pharmakón**, como o que mata e salva simultaneamente. Nele a escrita é a marca do Deus Thot, que também é senhor da medicina, do antídoto e do veneno, daquilo que pode curar ou levar a perdição. É essa dualidade, esse duplo caráter que para Derrida faz do **pharmakón** uma mistura “cabal”. Como se lê

O **phármakon** é esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, **ao mesmo tempo**, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece. (DERRIDA, 2005, p. 57).

Já em **Mal de arquivo** a discussão é sobre a pulsão de conservação e de recuperação das origens. Neste texto, o filósofo reflete sobre a obra de Freud para dizer que esta incessante busca pela origem das coisas constitui um desejo que não é possível de ser alcançado. Pois nada, nem ninguém jamais conseguiu dizer ou explicar tudo. Daí a pulsão, o desejo incontrolável, o mal, o **Mal de arquivo**

Com Freud, sem Freud, às vezes contra Freud, *Mal de arquivo* evoca sem dúvida um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo, a saber, o mal radical. Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, “em mal de arquivo”, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória. (DERRIDA, 2001, p. 09).

A pulsão que atravessa a psicanálise, diz Derrida, em seu **Mal de arquivo** é uma ameaça ao princípio arcôntico do arquivo. O desejo de conservação, de preservação, de origem põe em risco todo o futuro da ciência criada por Freud. Seu objeto de estudo, sua vida, continua Derrida, estão perigosamente na eminência do mal, dessa pulsão de escavação, de preservação que busca dominar tudo (DERRIDA, 2001, p. 12). No entanto, nenhuma ciência, para ser considerada como tal, pode explicar ou responder a tudo. Pois é feita de homens e para homens, seres originariamente incompletos e

eternamente questionadores, (re) formuladores, ansiados de novos desafios e descobertas, além de descontentes e, ao mesmo tempo, portadores de uma capacidade de superação e invenção inigualáveis. Homens que vivem quebrando paradigmas e criando outros que melhor respondem aos questionamentos do seu tempo. Homens que (re) movem a todo instante o mundo com novas perguntas e desejos, que “(re) lembram” ou “escavam” em busca da “memória” e da “origem”, questões que parecem se apresentar como elos perdidos, sempre a serem encontrados (Derrida, 2001, p. 07).

O projeto IFNOPAP semelhante à psicanálise - que encontra-se atravessada por uma pulsão de conservação, de desejo pela a origem - também me parece ser portador de uma pulsão. O projeto compilatório do “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense” traz consigo a vontade de “mapear o que se conta no estado do Pará”, de modo a criar uma imagem narrativa do homem amazônico, do paraense. Tal vontade anuncia uma eterna busca a um princípio, a uma espécie de ‘raiz’ das nossas narrativas, que circulam Amazônia afora “da boca ao ouvido”, como diz Paul Zumthor em **A letra e a voz**.

Assim, partir destas reflexões sobre o **mal de arquivo**, sobre a escrita enquanto **pharmakón** percebi a necessidade de unir a estes, o pensamento do educador e pensador espanhol Jorge Larrossa. Larrossa possui um livro que considero importante para este estudo, **La Experiencia de la Lectura: estudios sobre literatura y formación**, obra que fala sobre a tradução como metáfora, na verdade, como metáfora de leitura. Por igual motivo também trago para a discussão o linguista russo Roman Jakobson e seu livro **Linguística e comunicação**, pois sua obra pensa a tradução sobre três diferentes formas: intralingual, interlingual e semiótica. E, das três, a que, de fato, interessa-me é a primeira, pois é nesta que a tradução se apresenta também como “*reformulação*, interpretação de signos verbais”, (Jakobson, 1992, p. 64), como leitura que ocorre dentro de uma mesma língua, ou seja, como tradução intralingual.

Neste sentido, também trago para a discussão o estudioso George Steiner com o seu livro **Después de Babel: aspectos Del lenguaje y la traducción**, onde este toma como exemplo, para refletir sobre o ato de traduzir, um dos primeiros escritos de William Shakespeare, o **Cimbelino** impresso ainda na segunda década do século XVII .

Tomando como exemplo a tradução deste texto, feita três séculos depois, ele reflete sobre o ato de traduzir. Deste modo Steiner relaciona a linguagem humana ao tempo e ao espaço em que esta se realiza. Do mesmo modo que também a liga à língua do tradutor. Outrossim, traduzir para ele é um ato social inerente ao homem, assim como a linguagem. Mais que isso. Traduzir é reviver o passado e a linguagem; é oferecer uma nova roupagem àquilo que já existia. Daí a tradução aqui também ser algo subjetivo, único

Pero no existen dos lecturas, dos traducciones idénticas, pues cada una se hace desde un ángulo único. El Platonismo del Renacimiento no es el de Shelley, el Edipo de Holderlin no es el Jedermann de Freud ni el chamán cojo de Lévi-Strauss. (STEINER, 1995, p. 51).

Por fim – e não menos importante – trago para este trabalho as leituras de Sylvia Maria Trusen e Karin Volobuef sobre a vida e obra dos irmãos Jakob e Wilhelm Grimm, pois ambas as professoras são hoje referências no assunto no nosso país. Utilizo da primeira, sobretudo, sua tese de doutorado intitulada ***O acervo dos Irmãos Grimm: leitura, tradução e melancolia na coletânea, Kinder-und Hausmärchen***, além de artigos variados. Da segunda, faço uso da sua página na internet, além de artigos, principalmente o texto intitulado ***Os irmãos Grimm e a coleta de contos populares de língua portuguesa***.

CAPÍTULO II

***O Imaginário nas Formas Narrativas
Orais Populares da Amazônia Paraense
(IFNOPAP)***

1. A trajetória do IFNOPAP

“Navegando entre o rio e a floresta”
(*slogan* dos seminários embarcados do projeto IFNOPAP)

O “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís da Amazônia Paraense” (IFNOPAP) é um projeto da Universidade Federal do Pará que atua de forma integrada com diversas áreas do conhecimento como a Literatura, a Arqueologia, a Linguística, a Sociologia, a Antropologia, etc. O projeto possui vinte e cinco subprojetos e foi idealizado por Maria do Perpetuo do Socorro Galvão Simões, professora adjunta da Universidade Federal do Pará (UFPA) e pelo professor Christopher Golder (UFPA), além de ter recebido contribuições de inúmeros outros profissionais e professores de diversas áreas, bem como de mais de setenta e três bolsistas e dois mil contadores de histórias. (Simões, 2012, p. 21).

Desde meados de 1994 o IFNOPAP existe como programa de pesquisa, no entanto foi somente dois anos após a sua fundação que o projeto passou a ter um caráter integrado. O IFNOPAP possui hoje um imenso acervo de narrativas oraís coletadas no nordeste da Amazônia paraense. Muitas dessas narrativas já foram publicadas na série de contos populares **Pará conta...** Constituído pelos livros **Santarém conta...**, **Belém conta...** e **Abaetetuba conta...**

Com um acervo formado por milhares de narrativas, coletadas em diferentes municípios do nordeste do estado do Pará, o IFNOPAP realiza com este acervo distintas abordagens, tanto no campo das literaturas, quanto no campo da variação linguística, dos estudos sobre a memória, a sociolinguística, a antropologia, etc. Além disso, também desenvolve projetos como os “Contadores Itinerantes”, que levam as lendas e mitos da região amazônica até crianças e adolescentes. O IFNOPAP na versão itinerante, surgida em 2008, conta com colaboração de diversos profissionais que durante mais de dez dias (duração aproximada do encontro na atualidade) realizam diversas atividades sociais, culturais, preventivas, educativas.

Desde que surgiu em 1994, ainda, como programa de pesquisa o projeto motivou inúmeros encontros e já está na sua XVII edição que ocorreu de 25 de Agosto a 02 de Setembro de 2013. Desde 2008, os encontros do projeto IFNOPAP - na fala da própria professora Socorro Simões - foram “embarcados”; noutros termos ocorreram abordo de um velho navio da conhecida e extinta empresa paraense ENASA – o Catamarã – Pará.

Desde então o IFNOPAP se realiza a bordo de um campus flutuante, que viaja pelos os rios da região coletando e refletindo sobre as narrativas orais do nordeste da Amazônia.

Hoje O “Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense” possui mais de dezesseis livros publicados com material resultante dos encontros realizados. Além disso, o projeto também provocou o estudo e consequentemente a publicação do primeiro **Dicionário da língua indígena Asurini** – diga-se de passagem, escrito em língua original e depois traduzido para o Português - bem como aproximadamente setenta e seis monografias, vinte dissertações de mestrado, sete teses de doutorado, mais de oitenta artigos em circulação, duzentas e oitenta e sete oficinas e mini-cursos, materiais audiovisuais como vídeos e curtas-metragens reconhecidos nacionalmente, além de cinco cd's-rom lançados e também vinte e cinco subprojetos criados a partir do IFNOPAP (**Revisitando cultura e biodiversidade: entre o rio e a floresta**, 2012, p. 22).

Desde modo, posso dizer que a coleção **Pará conta...** iniciou uma grade trajetória acadêmica, cultural e social traçada pelo projeto IFNOPAP, que teve sua história lembrada e balanceada em 2010, ano em que o projeto comemorava o 15º aniversário. Neste “balanço geral” feito por Socorro Simões e publicado em forma de artigo no livro **Revisitando cultura e biodiversidade: entre o rio a floresta**, contou-se mais de cento e noventa e quatro mil quinhentos e oitenta quilômetros percorridos via terrestre e mais de duzentos e noventa e dois mil oitocentos e quarenta e seis quilômetros via aquática, navegando em rios como Guamá, Solimões, Amazonas, Tapajós, Tocantins, Xingu, Trombetas. O IFNOPAP, nestes mais de dezesseis anos de história já atendeu e beneficiou mais de quarenta e oito mil quinhentas e vinte e uma pessoas, além de ter realizado dezesseis eventos nacionais.

O último encontro do O “Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense” aconteceu de 25 de Agosto a 02 de Setembro de 2013 e nesta edição passou por Almeirim, Prainha e Monte Alegre. O IFNOPAP inevitavelmente já suscitou e suscita discussões em torno da ideia de preservação, tanto no sentido de fidelidade ao “original”, quanto no sentido de manter a memória popular viva. Desta forma, interessa-me refletir sobre até que ponto se pode falar em preservação da memória, visto que esta (a memória) é construída em cima de perdas, ou seja, está

“sujeita a possíveis deformações”, como explica Freud¹⁰. Interessa-me estudar também não só o processo de passagem – com as suas inúmeras mudanças (traduções) - da oralidade à escrita das narrativas ifnopapianas, mas também me preocupa o estudo de cunho comparativo entre o projeto de compilação amazônico no século XX e o projeto de compilação dos irmãos Grimm na Alemanha no século XIX.

Para tanto, creio que se faz necessário uma breve apresentação dos livros (arquivos) **Santarém conta...**, **Belém conta...** e **Abaetetuba conta...** com os quais trabalharei.

Santarém conta... é o primeiro livro da coleção com um total de cinquenta e duas narrativas e sete recriações, quer dizer, histórias que foram reinterpretadas pelos pesquisadores em gêneros específicos como o sensual, o irônico, o cômico. **Santarém conta...** é enfim, “um rio de narrativas, onde o habitante do médio Amazonas refletirá sua alma do mesmo modo que as caboclas miram sua beleza nos espelhos dos igarapés. Assim nossa pesquisa garante uma primeira forma de retorno a comunidade” (**Santarém conta...**, 1995, p. 10). Em resumo, **Santarém conta...** esse “rio de narrativas” é, inegavelmente, banhado por torrentes de matintas, de curupiras, de mãe d’águas, de botos e de boiunas onde, para se ter uma ideia da tamanha diversidade narrativa deste livro - só a lenda da cobra grande aparece em sete diferentes versões¹¹.

Já **Belém conta...**, por sua vez, é o segundo volume da coleção de contos populares do projeto IFNOPAP e se constitui de trinta e seis narrativas, catorze recriações com estilo, além de recriações ditas livres e um item novo: os depoimentos,

¹⁰ Freud explica em **Uma nota sobre o bloco mágico** que o aparelho mnemônico humano possui uma capacidade receptora inesgotável para novas informações, entretanto, estas informações não são armazenadas de maneira imutável, na verdade, sofrem transformações, alterações (FREUD, 1976, p.190).

¹¹ Prefiro para este estudo utilizar o termo **versão** no lugar de **variação**. O que se justifica, uma vez que **versão** vem do latim **versio**, e quer dizer, transformação; além do mais a palavra também faz referência à tradução - mesmo que de uma língua para outra - e em última instância também remete a interpretação, ou seja, a leitura enquanto algo subjetivo, único. Enfim, diferentemente do termo **variação** que se apresenta bem mais ligado ao ‘terreno’ da Linguística e a suas diversas linhas de estudo que o entendem como aquilo que se desvia ou se afasta da ‘norma padrão’ (Dicionário Houaiss, 2009); o termo **versão** parece casar-se bem mais com o campo do literário, do poético e, claro, com o campo das narrativas da voz, que em última instância não são mais do que tradução, interpretação, leitura de signos com poeticidade e literariedade singulares. É importante, ainda, ressaltar que Propp também utiliza o termo **variante** que para o estudioso significa as diferentes combinações, alterações, substituições,

isto é, “o testemunho dos pesquisadores” com seus desafios, angústias, alegrias e superações¹². O livro é, em suma, segundo as palavras da própria Socorro Simões “um projeto de publicação com a finalidade de divulgar na comunidade, em geral, parte do rico material recolhido nos primeiros doze meses de pesquisa de campo em bairros e distritos de Belém” (**Belém conta...**, 1995, p. 06), uma vez que já em dezembro de 1994 o projeto contava com aproximadamente mil e setecentas narrativas recolhidas apenas na capital paraense e distritos.

Por fim, e não menos importante, vem **Abaetetuba conta...** também composto por cinquenta e duas narrativas, onde se encontram diversas versões da temida cobra grande e do sedutor boto, além de muitas histórias de matintas voadoras, espertos curupiras e belas mãe d’águas. **Abaetetuba conta...** foi o último volume publicado da coleção que estava prevista para se constituir de nove livros **Santarém, Belém, Abaetetuba, Bragança, Castanhal, Marabá, Altamira, Cametá e Soure conta...** (**Santarém conta...**, 1995, p.10). Os três volumes já citados da série **Pará conta...** foram publicados no ano de 1995, pela editora Cejup, ligada à Universidade Federal do Pará (UFPA) e juntos somam cento e quarenta e uma narrativas que foram (re) contadas por diferentes sujeitos, pertencentes a distintos municípios da Amazônia paraense.

2. As narrativas orais populares¹³

transformações (traduções) de elementos, personagens, espaços dentro dos contos de magia. (PROPP, 2006, p.44).

¹² Ao final de cada livro da coleção **Pará conta...** existem recriações, quer dizer, “livres exercícios de criatividade dos personagens a partir de narrativas recolhidas”. As recriações são “um espaço de liberdade e criatividade”. (**Santarém conta...**, 1995, p. 138).

¹³ Não quero com esse subtítulo ‘As narrativas orais populares’ dar a entender que popular equivale a oral e vice-versa. Na verdade, oral e popular não são sinônimos e representam, no cenário atual das pesquisas científicas sobre o assunto, controvérsias, como explica Idelette dos Santos em **Escrita da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira**. Idelette esclarece que “o conceito de popular está muito próximo do conceito de povo, e refere-se diretamente aquilo que **vem do** povo, o que é **relativo ao** povo, que é **feito para o** povo, e finalmente que é **amado do** povo”. Por sua vez, o termo oralidade já está mais intimamente relacionado com o **corpo** e a **voz**, que se somam e formam a **performance** daquele que fala. Bem. O termo literatura oral surgiu com Paul Sébillot e, inicialmente, era sinônimo de popular e não alfabetizado. Só posteriormente aos estudos de Sébillot, Paul Zumthor repensando os conceitos atribuídos às literaturas orais, chamou a atenção para a abstração do termo e o rebatizou de **vocalidade**. Zumthor também chama a atenção para o pensamento errôneo de que **escritura** e **voz** são pares excludentes, além de ‘sofredores’ com o rótulo de que tudo que pertence ao campo da oralidade é tradicional, quando na verdade existem produções orais muito modernas. (SANTOS, In. **Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/frança**, 1995, pp. 32-33).

Começo com algumas lembranças de infância. Minha avó mulata de cabelos longos e embranquecidos pelo tempo e pela dura lida, nordestina rendeira e costureira, possuía um velho tear e habilidades incríveis de tecer fios e coser pedaços de tecidos coloridos, com os quais fazia colchas, lençóis e toalhas. Além da habilidade de tecer e coser ela também possuía a de narrar. Lembro-me como se o fato ocorresse agora enquanto escrevo: as antigas narrativas que ela contava falando de homens que - com alegria e irreverência - sobreviveram a todas as adversidades numa terra seca e quase sem vida, lembrando o estilo de Chicó e João Grilo em o **Alto da compadecida**.

Recordo-me das histórias sobre a saga da família tentando sobreviver à miséria extrema. Lembro-me dos conselhos, dos velhos ditados, das canções de roda e de ninar que ela aprendeu nos tempos de menina com sua avó, mulher negra que viveu ainda os ranços dos tempos da escravidão e cantava cantigas assim: “Samba crioula que vem da Bahia, pega o a criança e bota na bacia. A bacia era de ouro ariada com sabão e depois de ariada enxugada com roupão. O roupão era de seda, camisinha de filó, sapatinho de veludo pra quem ficar vovó...”. Escrevo isso e posso escutar o eco das nossas vozes cantando e rindo... Dona Conceição Maria de Jesus, minha segunda, eterna e compadecida¹⁴ narradora.

Bem. Após este relembrar que se fez necessário quero dizer que a primeira questão que se coloca neste subitem que pretende discutir, sobretudo, sob um viés memorialista as narrativas orais é, justamente, a constituição do narrar. Devo esclarecer que a minha intenção não é definir o ato de narrar de modo que ele se assemelhe a uma coisa ou fórmula pronta, sempre aplicável aos mais diferentes contextos e/ou lugares discursivos, sociais.

Começo então a discussão com Walter Benjamin e seu texto **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov** (1994) onde este destaca a importância da experiência no ato de narrar. Para Benjamin, o narrar é justamente aquilo que mantém viva as narrativas da tradição oral. Tal alusão ao pensamento do filósofo se faz justificável na medida em que penso em discutir sobre o que seriam (ou

¹⁴ Falo ‘compadecida’ para minha avó materna, pois nas horas difíceis em que minha mãe queria punir-me por alguma traquinagem ou malcriadez ela sempre se compadecia de mim e me protegia atrás de suas longas saias rodadas, lembrando a mãe do Salvador que – como a maioria incontestável das mães – sempre se compadece dos filhos pecadores.

melhor, como se constróem) as narrativas da voz, utilizando aqui novamente os termos de Paul Zumthor. Então, limito-me a obra de Zumthor, Wladimir Propp, Jerusa Pires Ferreira, além de Walter Benjamin e Guilherme Fernandes. Arelada a estas discussões, sobre a construção do ato narrativo, penso que também estão questões como o imaginário e a memória, fato que exige a entrada na “roda de conversa” de pesquisadores da atualidade sobre o assunto como Fraçois Laplatine, Liana Trindade e Jeanne Marie Gagnebin.

Começo com Benjamin, pois para ele todos os narradores - para se constituírem como tal - precisam recorrer à experiência que é repassada de pessoa a pessoa. Noutras palavras, para narrar é preciso acumular vivências. Logo, não existe narrador sem experiência, sem vivências, sem escutar o (s) outro (s), pois é deste ato que se extrai a matéria que origina todo processo narrativo.

Assim, para Walter Benjamin todo ato narrativo é, naturalmente, resultado de vivências, de experiências que se somam. Logo, narrar é (re) viver, é (re) criar. Fato recorrente em qualquer narrativa seja ela oral ou escrita; conto ou relato, resultado de longas viagens pelo mundo ou vivências cotidianas, rotineiras, como destaca o filósofo. Tudo no ato de narrar é vivência, é experiência.

Narrando experiências que se perpetuam em um processo dinâmico e tradutor, que vai da boca ao ouvido, os contadores de histórias do projeto IFNOPAP mesclam imaginário e memória, vivências e traduções do vivido. Nesse universo narrativo homens assumem a forma de animais e vice-versa; viagens e encontros com seres pertencentes a um universo mágico também são rotineiros; bem como retornar ao convívio humano é também fato corriqueiro.

Outrossim, não há deslumbramento em crianças gêmeas se tornarem cobras e viverem rio abaixo, rio acima. Bem como não existe espanto em mulheres deitarem-se com um ser que no balanço das águas é boto e em terra firme homem. Por conseguinte, parece consensual que para erigirem os contos do “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense” seus narradores teceram fortuitamente as experiências de que fala Benjamin; bem como também costuraram com ‘fios’ feitos de imaginário os buracos deixados pela ‘sinhá’ memória nos caminhos onde percorre, como diz por outro lado Gagnebin.

Deste modo, é natural que um narrador seja criador de mundos possíveis, como fala Jerusa Ferreira (1993). Um narrador (re) conta uma história e, obviamente, narra experimentos particulares, mas também fala de um grupo, de um lugar, de uma posição que interfere diretamente no que é narrado, uma vez que não se pode negar que o cotidiano, o grupo social, a posição dos sujeitos-narradores, o tempo, o espaço norteiam – parafraseando Benjamin - o “intercambiar de experiências” que qualquer ato de narrar exige. (BENJAMIN, 1992, p. 198).

Neste sentido, penso que Jerusa Ferreira tem total razão ao pensar em “limite dos mundos possíveis”, uma abstração regida, inegavelmente, por este intercambiar de experiências. Em **Cavalaria em Cordel** a autora mostra que muito do imaginário do mundo medieval com suas práticas, crenças e costumes se faz presente nos folhetos nordestinos, os famosos cordéis, o que gera a possibilidade de diálogo entre duas microrrealidades distintas que, em tal condição, só fazem sentido se pensadas ao nível macro, ou seja, numa totalidade sócio-imaginativa¹⁵, como defende Jerusa (FERREIRA, 1993, pp. 50-51).

De modo semelhante a este, também imagino as duas realidades históricas, sociais e culturais com as quais trabalho. Explico. Penso que um micromundo possível é o imaginário construído por aqueles que narraram suas histórias para os irmãos Grimm na Alemanha no século XIX. Outro micromundo imaginável é dos narradores do projeto IFNOPAP na Amazônia do século XX, ambos oriundos de um tempo histórico, social e cultural distintos, mas que em algum momento parece que se cruzam, que inter-relacionam experiências, elementos narrativos. Os narradores dos irmãos alemães, certamente, apoiaram-se nas suas memórias, nas suas lembranças, nos seus

¹⁵ Ao tratar da questão referente ao que ela classifica de “totalidade sócio-imaginativa”, Jerusa Ferreira constrói uma abstração para referendar a Teoria dos Mundos Possíveis. Pois na realidade (quer dizer, Mundo Possível) com a qual trabalha, os chamados folhetos nordestinos, os cordéis, existem escritas, elementos, enredos, estilos de construção destes textos que se diferenciam, e a explicação para tal questão reside na possível origem destes, uma vez que, segundo a autora, um grupo de folhetos advém do ciclo arturiano; outro do ciclo carolíngio. Muito embora Jerusa fale que a diferenciação se faz presente também na “totalidade sócio-imaginativa” (Mundo Possível) de onde veem tais folhetos. Daí um grupo conservar e outro retirar elementos, personagens, comportamentos e/ou enredos tipicamente do período medieval, por exemplo. Noutros termos, os cordéis, só encontram o sentido de dizer, ou melhor, de cantar o que cantam, porque estão inseridos numa totalidade social, imaginativa, memorial, cultural específica. Do mesmo modo digo que os narradores do projeto IFNOPAP – com muitas de suas narrativas tendo claramente elementos, personagens, enredos europeus e indígenas - só narram o que narram porque eles também estão inseridos numa totalidade narrativa, social, imaginativa, espacial, memorial, cultural peculiar.

micromundos possíveis para narrar o que narraram. Do mesmo modo que também o fizeram os narradores ifnopapianos ao reviverem as muitas formas da temida boiuna e do sedutor boto, por exemplo.

O pensamento de Wladimir Propp em **Morfologia do conto maravilhoso**, por sua vez, examina o fato das narrativas de cunho maravilhoso possuírem certa forma fixa. No livro mencionado anteriormente, Propp analisa as narrativas a partir das funções dos personagens e deseja chegar a um possível protoconto, ou seja, uma espécie de pai de todos os contos, a narrativa que originou todas as outras narrativas de cunho maravilhoso. Para isto isola elementos e trabalha com um *corpus* considerável de narrativas por ele coletadas. Propp pensa neste desejado protoconto levando em consideração que tudo dentro de uma narrativa maravilhosa pode mudar; personagens, enredo, espaço, tempo, etc., exceto as funções dos personagens. Noutros termos, a bruxa nunca vai agir como a princesa, nem a princesa como a bruxa, e assim por diante, pois cada uma delas possui funções específicas. Como se lê

Que conclusões permite tirar este esquema? Em primeiro lugar, confirma nossa tese geral sobre a uniformidade absoluta da construção dos contos de magia. Variações de detalhes isolados ou afastamentos não quebram a constância dessa lei. (PROPP, 2006, pp. 104-105).

Na passagem acima o estudioso deixa claro que acredita que os contos maravilhosos possuem uma unidade. Unidade esta que, logicamente, também se nutre de especificidades. Propp fala de unidade na perspectiva das funções dos personagens e não do ponto de vista do enredo ou do espaço, por exemplo. O que ele diz é que ao narrar uma história de cunho maravilhoso, aquele que a faz já possui arraigada em si certa forma fixa, não alterável, que se mantém mesmo sendo repassada de geração em geração. Princípio que se observa nas narrativas ifnopapianas: os narradores de botos e boiunas; de mãe d'águas e curupiras; de matintas e lobisomens, por exemplo, alteram em algumas traduções os espaços, a forma física dos personagens, enfim, o enredo, a forma de dizer. No entanto, o papel, a função dos personagens permanece: o boto sempre encantando as moças; a cobra grande nas águas assustando os pescadores,

guardiã dos lugares; a matinta assoviando, querendo tabaco e perguntando “quem quer, quem quer...?”¹⁶

Muito embora seja preciso esclarecer que ter algo de fixo não quer dizer imutável ou ausente de novidade, de autenticidade. Todo narrador tem em si algo de particular, específico, performático, único. Nenhuma performance é total ou igualmente copiável. Aí, talvez descansa a explicação para a afirmação que fiz *a priori*: nenhum narrador ifnopapiano, mesmo recontando a mesma história, jamais narra igual. Acredito que talvez isso esclareça, de fato, a riqueza de versões da cobra grande, do boto, da mãe d'água, do curupira, da matinta e de tantos outros contos maravilhosos presentes na coleção **Pará conta...**

Também aqui é preciso dizer que, muito embora oral e escrito vivam em um tempo de pacificação, como destaca Guilherme Fernandes em seu artigo **Do oral ao escrito: implicações e complicações na transcrição de narrativas** é necessário lembrar que os dois campos possuem especificidades importantes e imprescindíveis, uma vez que a finalidade de um é diversa do outro. O oral, ainda de acordo com Fernandes, é marcado pelo contato direto, persuasivo, pela capacidade instantânea de se reelaborar; além de ser digressivo e performático em essência. Quer dizer, o processo narrativo é a harmonia entre corpo e voz. (FERNANDES, 2010, p.158). Assim, narrar em última instância é memória, é gestualidade, é semblante, é tom de voz, é seleção, é imaginário, é, enfim, recriação, tradução.

Digo isso para deixar claro que quando discorro neste subitem sobre o processo narrativo de contos maravilhosos, estou logicamente levando em consideração o *corpus* com o qual trabalho: as narrativas coletadas da tradição oral pelo projeto IFNOPAP e transportas para modalidade escrita da língua e arquivadas na forma da coleção de contos populares **Pará conta...**

Venho pontuando que narrar é performance, ou seja, é a união de corpo e voz. Ora, nesta condição vejo que meu *corpus* é, na verdade, duplamente “performático”¹⁷.

¹⁶ Segundo a lenda popular da matinta-perera, uma mulher velha que se transforma sempre à noite numa espécie de bruxa de aparência assustadora, cabelos embaralhados e caídos sobre rosto, roupas em farrapos e que se locomove de forma submersa ao solo, quando esta está em idade avançada e prevendo a chegada da morte sai pela noite a assoviar e perguntar: “quem quer? Quem quer?”. Assim, quem responder positivamente a pergunta da velha matinta assume para si seu fado.

Explico. Estudo narrativas que foram vertidas da oralidade para a escrita. Quem as narrou primeiro, logicamente, realizou sua performance para dizer e significar o que disse. Do mesmo modo quem as traduziu, quer dizer, verteu as narrativas para a forma escrita, também o fez. As histórias da boiuna ou do boto grafadas sobre o suporte papel são, na realidade, o resultado do trabalho conjunto de narradores, de tradutores, de sujeitos performáticos. Logicamente que a performance do contador diante do gravador não foi igual a do pesquisador diante da escuta e do papel em branco esperando para ser preenchido. Todavia, entendo que ambos são narradores (construtores, tradutores) e, por extensão, também performáticos.

Sendo as narrativas da voz repassadas de pessoa para pessoa através da oralidade, logicamente, estas possuem uma dependência pelo público, pelo outro que se faz ouvinte e posteriormente ouvido. E para tanto, todos os narradores se valem de suas memórias. Em **Armadilhas da memória**, Jerusa Pires Ferreira lembra que lembrar e esquecer andam juntos e ambos são fundamentais para a poesia e conto popular. Esquecer faz parte do lembrar, mais que isso, ele é o que torna a recriação possível. Ao esquecer abre-se um espaço para ser preenchido, reconfigurado, reelaborado. Eis que surge então o recriado, o novo que se ancora inevitavelmente no vivido, no velho que se faz moço

Poesia popular, Memória e Esquecimento andam juntos. Se chamarmos de tradição a uma espécie de reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se repetir, ou se pensarmos na tradição como um repertório de paradigmas e de virtualidades em relação, veremos que aí se formam com muita razão os “buracos” do esquecimento. (FERREIRA, 1991, p. 13).

Logo, a memória, na verdade, a falha desta é que faz com que os mitos sejam recitados, revividos. Jerusa relembra Lévi-Strauss em seu **Mito e esquecimento** para tratar do ato de esquecer. Uma vez que Lévi-Strauss afirma que o esquecer propicia a

¹⁷ Veja bem, não quero que o leitor compreenda que aqui estou afirmando que a escrita é performática no sentido de envolver o corpo, a gestualidade, a entonação de voz, as expressões faciais, etc., elementos tipicamente das formas vocais de expressão humana. Na verdade falo em “performance” atrelada ao ato de escrever (traduzir) no sentido de que, mesmo dentro da modalidade escrita da língua, os sujeitos possuem diferentes modos de escrever (traduzir) o outro. Dito de outra maneira: os sujeitos atuam, transcrevem, traduzem sob diferentes olhares homens, objetos, textos mesmos. Assim, faço uso do termo “performance” por falta de um mais adequado ao contexto em que escrevo, aliás, acredito que um termo que melhor se aproxima da palavra que, supostamente, traduziria o que venho discutindo e defendendo é “tradução”. Então, entendam neste contexto, “sujeitos duplamente performáticos como sujeitos tradutores”.

ritualização, quer dizer, ritualiza-se para não perder, e é este ritualizar que dá continuidade ao revivido. (FERREIRA, 1991, p. 15). Portanto, o revivido, o ressignificado, o traduzido, o ritualizado são em última instância memória. Memória esta que não faz oposição ao esquecimento, na verdade, completa-o. A relação memória-esquecimento é dialógica, pois esquecer é lembrar e vice-versa. Assim, atrevo-me a dizer que os sujeitos narradores do projeto IFNOPAP, sem sombra de dúvida, ritualizaram suas narrativas. Ao narrar (recitar) a cobra grande, o boto, a mãe d'água ou matinta, por exemplo, os contadores revivem essas histórias, ritualizam-nas, fazem com permaneçam vivas na memória e no imaginário do povo.

Do mesmo modo que as diferentes versões das narrativas da cobra grande e boto, aqui analisadas mais detalhadamente, na verdade, mostram que o lembrar é esquecer. E que o esquecimento quebra uma ordem e estabelece outra, fazendo surgir assim à recitação, à recriação, aquilo que mantém vivas as narrativas ao longo do tempo, afirma Jerusa. Deste modo

Lapso, hiato, fratura, ressurgimento tem a ver com a interrupção de um projeto, tanto de vida e de ação como de narrar. Formam uma espécie de morte momentânea, ritualizada, que daria lugar ao fluxo da vida, (FERREIRA, 1991, p. 15).

Ligada a estas questões referentes à memória e ao esquecimento, inevitavelmente se apresenta à figura do imaginário. É através do imaginário, como destaca François Laplantine e Liana Trindade (2003), que o homem ultrapassa os limites do real. Assim

O povo do Moju contava, que durante uns oito dias, não puderam beber água do rio, tanto era o barro misturado na água do rio, que [] comparavam com o tucupí.
Felizmina, em consequência da luta, não aguentou os ferimentos e veio a falecer.
Ficou Honorato sozinho, triste e desiludido, pois não conseguia fazer sua irmã mudar de ideia.
Apareceu para diversas pessoas. Todos diziam que tinham coragem, mas quando chegava o momento, não apareciam ou não tinham coragem. (**Abaetetuba conta...**, 1995, pp. 135-136).

Percebam que na passagem acima o imaginário cria e recria imagens, ideias, na verdade, ele mescla realidade e mito. O imaginário, então, apresenta-se como aquele que se constitui das experiências, das vivências que somadas se projetam em forma de imagens, textos vocais ou gráficos que são produzidos e consumidos constantemente.

Assim, imaginar é transcendência, é capacidade de realizar coisas que vão além do humano. Todavia, nem por isso real e imaginário são pares antônimos. O real está - sem sombra de dúvidas - cercado de imaginário e o imaginário, por sua vez, é sempre povoado pelo real. (LAPLANTINE e TRINDADE, 2003, pp. 10-13). Por isso, narrativas de cunho maravilhoso, por exemplo, apesar de possuírem elementos encantatórios, mágicos, “fora do comum”, maravilhosos como o próprio nome diz, ainda assim estabelecem um vínculo com o real. Noutros termos, apesar do cunho maravilhoso de narrativas como a cobra grande ou o boto, ainda, sim é possível encontrar nos seus enredos, personagens, tramas e elementos do plano que nomeamos de “realidade”.

Logo, dizer que alguém que narra e/ou acredita na boiuna ou no boto chupador é louco ou iludido, além de ser ofensivo é também sem lógica ou coerência alguma, pois o imaginário nada tem de loucura ou ilusão, diz François Laplatine e Liana Trindade. O imaginário mantém uma rede de relações e significações com uma mentalidade, com um modo de vida, com espaços e com temporalidades e não com patologias ou sonhos lunáticos.

Por fim, faço minhas as palavras de Jeanne Marie Gagnebin, em **Lembrar, escrever, esquecer**

Se as “palavras” só remetem às “coisas” na medida em que assinalam sua ausência, tanto mais os signos escritos, essas cópias de cópias como diz Platão, são, poderíamos dizer deste modo, o rastro de uma ausência dupla: da palavra pronunciada (do fonema) e da presença do “objeto real” que ele significa. (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Assim, a narrativa é performance, isto é, voz e corpo em sintonia. Bem como também é memória, quer dizer, lembrança e esquecimento simultaneamente. Do mesmo modo que também é imaginário, ou seja, imagens, ideias, símbolos. Narrar é criar o novo que permanece ligado a uma matricidade narrativa, como diz Jerusa ferreira em **Armadilhas da memória**. Enfim, narrar é acima de tudo relembrar, morrer e também viver. Ou como sintetiza Jeanne Marie: “memória, escrita e morte caminham juntas”. (GAGNEBIN, 2006, p. 45). Narrar é, em última instância, um ato fundador, como confirma Paul Zumthor em **A letra e a voz**, “a palavra proferida pela voz cria o que ela diz”. (ZUMTHOR, 1993, p. 75).

2.1 A “falada” Cobra Grande

Nos meus tempos de menina em Cachoeira do Piriá ouvi muitas vezes meu tio-pai, José Ribamar da Silva, fundar a falada e temida cobra grande através da palavra. Ele, caçador e pescador dos bons, dormia mais no mato que em casa, e sempre no retorno das caçadas e pescarias, torcendo o velho cigarro de fumo, com o pé sobre um toco que servia de acento dizia: “hoje eu senti a presença dela... remansando a água... não me deixou pescar... mas um dia ela morre...”

Constantemente ouvia e convivia com a presença ausente da boiuna. Todos os frequentadores da Barriquinha, meus vizinhos e familiares - com algumas raras exceções - acreditavam nela e no seu poder, na sua magia. Cresci assim no meio das falas que fundavam a boiuna quase todos os dias. Daí vem o nome do subtítulo desta sessão: a “falada” cobra grande.

Bem. Fez-se necessário esclarecer de onde veio o subtítulo desta sessão: das minhas reminiscências dos tempos de criança, onde fui iniciada na tradição das narrativas da voz. No entanto, agora deixo um tanto de lado a cobra grande da minha infância e foco na (s) boiuna (s) que aparece (m) projetada (s) nas páginas de **Abaetetuba, Belém e Santarém conta...** Mas, por favor, não compreendam que com este ato vou silenciar ou recalcar a minha narrativa primeira, na verdade, o que digo é que aqui tratarei mais detalhadamente das narrativas que envolvem a cobra grande revivida (traduzida) por muitos dos colaboradores do projeto IFNOPAP. Contudo, lhes asseguro que minhas memórias aparecem desde o início até a última linha deste texto. Na verdade ele só encontra razão de ser devido ao seu caráter de recordação, de lembrança.

A cobra grande é um dos contos populares mais conhecidos da Amazônia, juntamente com narrativas como a matintaperera, a curupira, a mãe d’água e tantas outras, que povoam o imaginário de grande parte da nossa gente. Assim na coletânea de contos populares **Pará conta...**, como já se era de esperar, a narrativa da cobra grande é uma das mais recitadas. Dentro da coletânea existem diferentes versões da narrativa da boiuna, que em muitas delas surge como filha de mãe humana e tendo uma irmã, posta por grande parte dos narradores como gêmea. Nesta versão a cobra grande manifesta enorme desejo em ser desencantada e para esta missão, geralmente,

escolhe a figura da mãe, e em segundo plano a de um militar, (soldado) solitário que vive a espreitar as águas.

Com a genitora, a boiuna sempre se comunica para pedir a realização do ritual – posso assim dizer – de passagem, e o faz de forma presencial, material¹⁸. Neste encontro o encantado diz o que é preciso e como deve ser feito o rito para que a metamorfose¹⁹ ocorra. Os narradores colocam neste episódio instrumentos nunca antes usados, materiais e elementos como facas, teçados, lanças, espetos, velas, fogo, lixo, copos, leite, sangue e até a própria água. Como se lê

Há muitos anos atrás, uma senhora, não sei lá porque houve isso, ela engravidou-se. E veio duas cobras, uma era homem, como diz o caso, e a outra era mulher. (...). Então, na baía, foi criado com a mãe. Até que ela não pode mais está no seio de sua mãe, foi posto no mar, e foi levado, foi levado. Então, um dia ele veio e disse:

- Minha mãe, eu quero que a senhora, amanhã, vá lá na praia, e lá terá dois grandes montes de lixo. E você toque fogo, que tanto eu e a minha irmã, a senhora nos desencanta.

A mãe confirmou a palavra. Mas quando foi no outro dia, cedo, conforme ela disse, ela foi. Chegou lá falhou. Ficou com medo, não tocou fogo, hum? Foi embora. (**Abaetetuba conta...**,1995, p. 100).

Já na versão em que aparece a figura do soldado, como aquele que pode desencantar a cobra grande, também há referência a este ritual de transformação de um réptil em homem. Mas o encantado não o faz de forma presencial. Na verdade, ele se comunica através do sonho. O ritual também faz menção ao sofrimento e a dor, uma vez que prevê cortes e ferimentos que derramem sangue. Outra modificação é que, ao desencantar a boiuna o soldado toma para si seu fado²⁰. Explico. Honorato, Norato ou

¹⁸ Na coletânea de contos populares **Pará conta...** a narrativa da cobra grande se apresenta carregada de simbologias e rituais. Na maioria absoluta das narrativas da boiuna, presentes nos três volumes da série de contos em questão, a personagem da cobra grande manifesta um significativo desejo em abandonar a sua forma de cobra e retornar a forma humana. Para tanto a boiuna precisa, obrigatoriamente, encontrar um ser corajoso o suficiente para encarar a sua espantosa aparência de colossal serpente. Nessa incansável busca ao ser destemido que lhe desencantará a figura da mãe e de um militar são as preferidas.

¹⁹ Como já deixei claro na nota anterior a boiuna deseja ser desencantada, ou seja, retomar a forma humana, e para isso um ritual de passagem deve ser realizado: velas, sangue, leite e copos fazem parte do rito de transposição. Bem como as horas emblemáticas, meia noite, meio dia, seis da tarde. Percebam a carregada atmosfera de misticidade e magia que envolve tal narrativa, que usa momentos crepusculares e transgressores do dia para transpor ela também os limites impostos.

²⁰ Digo **fado** ao invés de **fardo** fazendo analogia entre a figura da matinta perera, velha que carrega consigo, independentemente de sua vontade, o fado (sina) de ser (transformar-se em) matinta, ou seja, numa velha senhora capaz de voar, com cabelos muito embaralhados sobre o rosto, que gosta muito de tabaco e de surrar quem atravessa seu caminho. Bem. A analogia consiste no fato de ambos os personagens – matinta e boiuna – não terem o direito de escolher se desejam ou não ser o que são. Na

Noratinho (nomes atribuídos à cobra grande dentro das narrativas do IFNOPAP) tem uma aparência assustadora. Aparência esta que ele chama de “casca” ou “capa”. Com esta casca/capa espantosa e aterrorizante dificilmente encontraria alguém de coragem para realizar a tarefa do desencanto. Então, quando finalmente consegue um homem destemido que cumpra a tarefa até o fim, este em consequência toma para si o fato de ser cobra grande. Digo fado porque na maioria absoluta das narrativas a boiuna aparece cansada da vida que leva e com um desejo profundo de retomar a forma humana

Com o prazo de uns cinco minutos , quando o soldado viu, foi aquele monte de cobra. Botou a cabeça encima da ponte. Soldado meteu-lhe espada. Botou sangue. E também desapareceu.

Com poucas horas, lá vem ele remando numa canoa. Rema canoinha, saltou e disse:

- agora vou te dar minha capa. Você vai ser muito feliz no seu encanto.

Aí ele encantou o soldado. (**Belém conta...**, 1995, p. 97).

Nas duas versões apresentadas acima, a boiuna mata a irmã, ou porque ela é má, assusta e vira as canoas dos pescadores; ou porque ela se envolve com outra cobra e acaba grávida. Nas narrativas da cobra grande coletadas pelo projeto IFNOPAP a mãe é a única – com exceção da narrativa “Final feliz” presente em **Abaetetuba conta...** – personagem que desencanta Honorato e não assume seu fado. Nestas versões Norato sempre elimina a irmã; bem como o rito de passagem/desencantamento deve ser realizado em horas místicas, emblemáticas ou crepusculares como meia noite, seis da tarde, meio dia. Abaixo um trecho da narrativa aos moldes dos contos de fadas. Nela a versão feminina da cobra grande, agora livre do seu fado, casa-se e a narrativa converge para o afamado “felizes para sempre”

Aí, quando foi uma noite, apareceu, de novo, a mesma. A mesma voz. Aí, ele disse que ia cortar.

Aí, a moça disse que se ele cortasse, ela ficava com ele, depois que ela desencantasse.

Aí, quando foi uma noite, ele pegou o facão dele. É, facão virgem. Pegou e foi pra lá. Aí, ela colocou o rabo, e ele, ele cortou.

Aí, ela se transformou numa linda moça e casou com ele. (**Abaetetuba conta...**, 1995, p. 138).

Afora estas versões da narrativa da boiuna onde a mãe ou um soldado tem a missão de libertá-la, existem também contos onde o desejo de desencantar não se faz

verdade, ambas são portadoras/carregadoras de um fado (destino, sina) que as mantêm em tais condições.

presente. Nestas a cobra grande por si só possui a capacidade de se metamorfosear em ser humano, saindo das águas para ir a festas, seduzir as moças com sua admirável beleza. Nestas versões ela atua como um elemento encantado e que também encanta. É recorrente que casando da festa Honorato peça para repousar e também para que ninguém o observe durante o sono. Todavia, apaixonada a moça não resiste e espreita-o às escondidas. O espanto é colossal e Honorato, então, despertado e agora na forma de serpente, quer dizer, usando a sua “casca/capa” encanta a tudo e a todos no local

Esta, crente que ele está lá no quarto, mas não pode suportar a curiosidade e entendeu de ir olhar e, quando ela olhou pelo buraco da casa, dentro o que tava o tamanho do quarto era uma cobra, uma monstra duma cobra lá... que tava dentro do quarto. Aí ele deu aquele berro. Aí, então um estouro que deu; arriou com a casa, com o povo, com tudo pro fundo. Quer dizer: encantou todo mundo.

Aí, as pessoas antigas contavam que aquele local, quando seis horas da tarde, no dia que se completava ano aquela festa que celebravam lá... Podiam ir lá quê ouviam, ouviam cantiga de galo...Movimento lá...tudo. Era comum ver ele lá. (**Belém conta...**, 1995, p. 46).

Contudo, também há momentos em que a cobra grande aparece dentro das narrativas ifnopapianas como um réptil comum, a sucuri da Amazônia, com capacidade para engolir animais de grande porte e não como um ser, necessariamente, encantado, maravilhoso. Claro que mesmo nestas narrativas que parecem estabelecer um contato maior com o plano que chamamos de “real”, ainda assim o maravilhoso se faz presente, como por exemplo, através da tradição da cuiapitinga²¹

Aí, como foi que aconteceu?

Ele contou:

- Um negócio puxou a canoa pro fundo e o rapaz desapareceu. O marreteiro cismou logo. Disse:

- Foi cobra que comeu ele! [disse que tinha certeza] (...).

Lá, mais longe tinha um velho que rezava [responso] Santo Antônio. Aí foram buscar o velho. O velho veio, trouxe uma cuia com uma vela. A cuia saiu assim um pouquinho no rumo da maré. Depois ela voltou. Voltou contra a maré e subiu rio acima. (...). E o pessoal acompanhando. Lá mais acima, uns... Um bocado mais longe, né, tinha uma parte do rio que era mais funda: lá a cuia parou. (...).

- Aqui está o seu filho. Ele está na barriga do bicho. Esse bicho pode ser uma cobra. Comeu ele. (...)

²¹ Também chamado de “responsar” em alguns locais, consiste num ritual feito por alguém que saiba a reza (oração) de Santo Antônio. Tal ritual tem a finalidade de encontrar alguém ou alguma coisa desaparecida. Durante sua realização utilizam-se velas brancas que são acesas e colocadas dentro de cuias e abandonadas na água. Segundo a tradição popular elas são levadas pela correnteza e, inclusive, de forma inexplicável pelas leis da Física, podem até seguir o curso contrário ao das correntes d’água, entrando em inércia total, exatamente, sobre o local onde está a pessoa ou o objeto procurado.

Continuaram a procurar. Com três dias depois, encontraram o [] cadáver boiando no Anhangal, encostado assim, na beira, totalmente deformado. Tinha sido vomitado da barriga do bicho. Não tinha pele nem cabelo. Não tinha nada, só aquele toro.

Aí, chamaram a polícia; a polícia veio, examinou tudo direitinho:
- É, foi o bicho que comeu. (**Belém conta...**, 1995, pp. 57-58).

Em outra versão da narrativa da boiuna esta é colocada como senhora do rio, da floresta, tudo e todos se calam diante dela. Ela encanta, atrai animais e homens, que vão ao seu encontro, ao encontro da morte. Nestas narrativas a atração da cobra grande é tamanha que ela nem precisa sair do seu ninho para se alimentar: animais e homens são quem realizam tal trabalho. Boiuna feroz e devoradora, e os viventes como metais atraídos por um imã gigante caminham em círculos até o leito da senhora dos rios e do imaginário amazônico, a “falada” e temida cobra grande

A canoa saiu... que andaram um pedacinho assim...S.S.S.S.S.S.²²Tudo quanto foi bicho cantou: foi piaçoca, galo d'água, cigana, e jacaré-açu. Todo bicho se mexeu. Aí que o piloto fica com medo daquela coisa, que era a mãe... aí, da cabeceira. (**Santarém conta...**, 1995, p. 73).

Por fim, a cobra grande ainda surge no universo narrativo do IFNOPAP como um ser encantado e responsável pela manutenção, integridade e guarda de cidades como Óbidos, Alenquer e Abaetetuba

A mãe, um dia, foi a hora de meio dia, na beira do rio. Então sentiu uma dor no ventre foi...foi...e foi... Aquela arrumação toda, foi num curandeiro. (...). Então disseram que era só esperar ela ter o bebê e que iriam ser dois. E, sim, quando ela teve os filhos...

Aí, de dia eram criancinhas e de noite viravam cobras. (...).

Aí então aquelas cobrinhas foram. O Noratinho era bom. A Joaninha era má. (...).

- Ai, mãe o que eu faço com a minha irmã? Ela tenta fazer mal, querer me comer.

Aí, ela disse:

- Eu não sei. Faça o que você achar melhor.

Aí, foi. Lutou, um dia, com ela bastante mesmo. Aí, foi que matou! Conseguiu furar o outro olho dela. Ai, furou. Prendeu ela numa...Aí, arrastou ela, até que prendeu ela debaixo de uma cidade, que é a cidade de Óbidos. Prendeu lá e contratou um jacaré de dois metros para ficar alimentando ela, enquanto isso ele tentava se libertar dessa doença, tentando se libertar. (...)

(...) Alenquer ficou o Noratinho, que tinha coração bom. Na de Óbidos ficou, então... a de Óbidos sempre é mau. Se mexerem a santa de lá, ela quer derrubar a cidade, que se mexer, quer derrubar a cidade. (**Santarém conta...**, 1995, pp. 123-126).

O trapiche daqui, de Abaetetuba, desabou e não apareceu nas águas do rio. Sequer da ponte grande.

Até hoje, não se sabe dizer, na verdade, o que habita no rio, enfrente a nossa cidade, se bem que existe a versão dos antigos, que dizem tratar-se de uma

²² Onomatopeia equivalente ao silvo da cobra.

cobra, nascida de mãe humana nos anos 20, (...), e que é muito grande. Onde sua cabeça fica embaixo da igreja da padroeira da cidade, Nossa Senhora da Conceição. (**Abaetetuba conta...**, 1995, pp. 142-143).

Pois bem. A cobra grande que se projeta nas páginas de **Abaetetuba, Belém e Santarém conta...** é extremamente simbólica e enigmática. Sua existência está ligada tanto ao maravilhoso, ao imaginário e a memória; quanto ao social, ao cultural. Diante das vozes que fundaram as várias boiunas descritas anteriormente é possível se ver os homens amazônicos, seus modos de vida e a concepção que estes têm do mundo que os cerca. Aliás, a memória, o imaginário, o maravilhoso, o social e cultural dentro das narrativas da cobra grande estão intimamente relacionados. Os homens com base em suas experiências, vivências e ancorados por suas memórias e reminiscências narram (recriam, traduzem) a(s) boiuna(s) cotidianamente. E nestas constantes ressignificações estes inserem, logicamente, elementos peculiares do seu espaço e tempo, que claro também se somam a elementos comuns entre os narradores das mais divergentes espacialidades e temporalidades.

Deste modo, a boiuna interage com elementos tradicionais e também com o novo, com a recriação. Nela repetição e inovação se somam e formam um universo marcado pelo misticismo, pelo encanto e também pelo inexplicável, pelo horror, pela aversão, pelo medo, pela coragem, pelo desejo e, claro, por “pitadas” de “realidade”. Neste sentido, termino dizendo que faz todo sentido o que narra dona Ruth M. Santos.

A mãe deles teve duas crianças gêmeas. Uma menina e um menino. (...).

- O que estas crianças tem que estão chorando? (...).

- Maria José minha filha eu tenho uma coisa pra te contar.

Aí, ela disse:

- Mamãe, o que é? (...)

- Sabe o que é minha filha, essas tuas criança. Tem um negócio com eles. Quando dá meia noite, é duas cobra: o menino é uma cobrinha e a menina é outra cobrinha.

(...). Não sei como aconteceu. A mãe dela (da mãe dos meninos) fez uma promessa. Ele se desencantou. Ela ficou.

Aí ficou Onoratinho. Ele era baixinho, minha irmã: cabuquinho, homenzinho, entrocadinho. Ele moravam aqui em Santarém. Era de Alenquer. Ainda foi fazer uma [sessão] em Belterra.

Eu me lembro o dia. Parece que tinha 35 anos. Agora não vi mais falar nele. A irmã ainda está n'água. (**Santarém conta...**, 1995, pp. 52-56).

2.2 O “calado” sedutor

Ele chega silencioso, envolvido por um mistério e uma beleza que fascinam. Geralmente, sua montaria²³ o transporta da água ao solo. Veste branco, usa chapéu e bengala. Fala quase nada, o que se contrapõe as suas ações: o boto é um ágil e sagaz sedutor, que mantém relações íntimas e engravida as moças. Dessa aparente timidez, desse silêncio ao chegar e desse poder de sedução é que vem o subtítulo dessa sessão: o “calado” sedutor.

Pois bem. O (s) boto (s) que se projeta (m) nas páginas da coletânea **Pará conta...**, contrariamente à boiuna, possui capacidade nata de se transformar em homem e não manifesta desejo em permanecer em tal forma. Em uma das versões da narrativa ele aparece em contexto de festa. As horas também são emblemáticas, sempre de madrugada, depois da meia noite, aquele rapaz muito bonito surge e tira a moça mais bela para dançar com ele. Este desconhecido de todos do lugar, logo encanta a dama, que fatalmente lhe servirá²⁴ no final da festa. Com seu chapéu na cabeça e bengala na mão, o belo rapaz, após saciar seus desejos vai embora antes do clarear do dia.

(...) Mas minha mãe contava que teve uma festa grande no interior. Então, diz que era uma madrugada, aparecia um rapaz bonito, bonito, bonito. Era um rapaz lindo né? Branco, louro, olhos azuis. Quer dizer que ali ninguém conhecia. Ela apareceu na festa, a moça começou a namorar com ele, né, e ele com a moça. Aí, foi a maior alegria. Quando [], deu quatro e meia para as cinco...Aí, eles tinham se combinado. (**Belém conta...**, 1995, p. 118).

Nesta versão em que o boto seduz as moças indo a festas, geralmente ele causa ciúmes nos demais rapazes que se sentem desprezados pelas damas. Logo, um fato recorrente dentro desses contos é a perseguição e a tentativa de captura do encantado, que encurralado foge e, algumas vezes, chega mesmo a ser morto.

Semelhantemente à narrativa da boiuna, aqui também existe uma versão feminina do boto. A narrativa “O boto e o rapaz” presente em **Santarém conta...** apresenta uma bota que encanta e seduz um jovem. À noite, deitado na rede atada sobre o barco, a moça aparece, despe-se e os dois dormem juntos. Diferentemente da maioria das demais narrativas que envolvem o “calado” e sedutor boto, esta não apresenta o encantado como alguém que retira as forças, a vitalidade, a energia daqueles com quem se relaciona. Assim, a narradora de “O boto e o rapaz”, em

²³ Montaria equivale a uma pequena canoa movida à remo.

nenhum momento faz menção a uma possível apatia de Davi, pescador escolhido pela admirável bota

Ele ia lá pro barco, né? O barco deles vivia lá no laguinho. O pai dele mandava ele dormir lá a bordo, pra vigiar o motor. (...). Chegava aquela moça, subia na beira do motor, tirava a roupa, pegava no punho da rede dele e sacudia até ele acordar. Quando ele acordava, ela já estava lá em pé, olhando pra ele. Aí, ela deitava com ele na rede e passava a noite com ele. (**Santarém conta...**, 1995, p. 19).

Em outra versão o boto é arpado²⁵ por um pescador. Seus companheiros vendo-o machucado veem à superfície buscar ajuda para curá-lo. Nesta versão da narrativa, o pescador sempre está sozinho quando os companheiros do boto aparecem e o levam até o fundo do rio, através de uma pequena canoa guiada por botos em forma humana. Assim, o pescador é levado até o mundo dos botos, onde respira, anda e se comunica normalmente, como se estivesse na superfície terrestre. Por fim, para ganhar o direito de sair da terra dos encantados, ele precisa ajudar a curar o companheiro por ele ferido, caso contrário não retornará mais

Aí, ele embarcou na canoa e saiu, quando chegou no meio do rio, aí, ele disse:
- Agora, feche os olhos.

Aí, ele fechou o olho, e quando mandaram ele abrir...

Quando ele abriu, diz que tinha um palácio. Aí, mas tudo era boto. Só era boto, e chegou lá no quarto, estava o boto lá deitado. Estava com ferimento, e disse:

- Você está vendo esse boto aí? É aquele que, aquele dia, você andava pescando, você furou. Acertou ele. Ele está doente. Você vai tratar dele, se ele ficar bom, você volta, se ele não fica, você vai ficar aqui. (**Santarém conta...**, 1995, pp. 32-33).

É recorrente dentro das narrativas ifnopapianas que ressignificam o boto este se projetar enquanto um ser encantado que exerce um poder de sedução, de fascínio e virilidade impressionantes. O boto ataca as moças seja nas alegres festas ribeirinhas ou nas noites silenciosas de luar e maresia, sempre com o intuito de relacionar-se intimamente com elas. Na maioria dessas narrativas ele termina perseguido e/ou morto pelo pai, irmãos ou outros familiares das mulheres que assalta. No entanto, chama a atenção uma versão da narrativa em que este, ao invés de ser apanhado ou morto pela família da vítima, o que ocorre é o contrário: a rapariga, apaixonada, lança-se nas águas em busca do seu amado. Como se comprova

²⁴ Uso o verbo “servir” no sentido de manter relações sexuais.

²⁵ “Arpado”, quer dizer, fisgado por um arpão, arma que os pescadores usam para capturar peixes de grande porte.

Nessa mesma noite, precisamente, a meia noite, a filha saiu para a cabeça da ponte. Ele saiu e aproximou-se com cautela. E qual não foi seu susto, ao deparar com um peixe muito grande, que rondava e mergulhava nas águas do rio, fazendo piruetas e a moça toda risonha, conversando com ele. Então, o pai entendeu que a filha estava sobre o encanto do boto. Calmamente ele voltou a casa e reuniu alguns homens que trabalhavam para ele, para fazerem um cerco e matarem o boto. De repente, ouve-se o estampido de uma arma de fogo e o peixe boiou e tornou a afundar. A moça deu um grito e jogou-se no rio, atrás de seu amado. Seu pai e os empregados pularam na água procuraram, procuraram e não acharam nada, nem a moça, nem o peixe. (**Abaetetuba conta...**, 1995, p.133).

Outro ponto que merece destaque nestas narrativas são os locais onde o boto dá o ar de sua graça. Estes locais, que podem ser casas ou festas, ficam sempre próximos de um rio, de um trapiche, de uma ponte. Palidez, falta de vida, desânimo, apatia, abatimento e cansaço físico, além de tristeza e isolamento social são características recorrentes dos que entram em contato com o boto; este ser que paradoxalmente, também, está ligado a sexualidade, a virilidade, ao desejo e a vitalidade sexual.

Assim, de um modo geral, a tradição é que as moças atacadas pelo boto sejam levadas até a figura do curador, também chamado por muitos de pajé²⁶, para que passem por um ritual, sejam medicadas e se recuperem. Entretanto, na maioria das narrativas a cura só é alcançada por meio da morte do boto, que como já disse, algumas vezes, ao morrer também leva a vítima consigo para o fundo das águas. Águas estas que marcam o início e fim do “calado” sedutor. Noutros termos. O boto surge das águas, na sua canoinha, tranquilamente assoviando. Do mesmo modo que também finda nelas, pois quando perseguido o único caminho que encontra é o caminho das correntes, que o transfiguram novamente a forma de boto. E quando engravida uma mulher, seus filhos são jogados nas águas e o “ciclo botiúnico” continua

Então, depois que eles viram isto, eles comprovaram mesmo que existia o boto e que o boto se transformava em gente e passava a noite com as mulheres. Foi um caso que mexeu com a comunidade toda. Onde, este mesmo boto, deixou uma mulher grávida em Vila Goreth, no rio Arapiuns. E ela teve dois filhos dele e o pessoal jogaram para o meio do rio. Um tempo desses mataram um. E eles disseram que era filho da mulher com o boto. E o pessoal que já viram sempre diz que aparece uma pessoa lá, em terra, né. outro acompanhou um senhor que vinha de uma comunidade de canoa. Acompanhou ele. (...). (**Santarém conta...**, 1995, p. 94).

²⁶ De acordo com o **Dicionário Houaiss** (2009) Pajé é um indivíduo responsável pela condução do ritualismo mágico, e a quem se atribui a autoridade xamanística de invocar e controlar espíritos, o que confere à sua ação encantatória poderes oraculares, vaticinantes e curativos.

Assim o boto continua vivo na memória, no imaginário, na vida cotidiana desses narradores, que através da palavra fundam o boto encantado, sedutor e silencioso, que chega à calada da noite... Assim meio de espreita. Espreitando as águas, as casas, as vidas e, sobretudo, as moças. Esse homem louro, alto e de olhos azuis sai das águas e das memórias de mulheres e homens simples, discretos e, também, pouco falantes: nossos pescadores, ribeirinhos e caboclos de todos os dias. Criaturas que amam e desejam, que vivem e despontam o tempo todo das águas barrentas, turvas, correntes dos rios amazônicos. E que neste sentido são – posso assim dizer – também botos.

3. O traslado: entre botos e boiunas

O projeto IFNOPAP desde que foi idealizado por Maria do Socorro Simões e Christophe Golder nos primeiros anos da década de 90, já possuía um plano de trabalho e objetivos bem delimitados. Documentos como o **ACHEGAS**, o **Como transcrever** e também o “Projeto integrado: o Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense” (IFNOPAP) são três exemplos desse plano de metas.

O **ACHEGAS para a técnica e a ética da pesquisa de campo** representa um manual para o pesquisador no momento de ir a campo. Ele norteia deste as atitudes pessoais dos pesquisadores diante dos sujeitos narradores até mesmo o ir a campo para coletar histórias. Assim, o **ACHEGAS**, documento que foi escrito na década de 90, representa um manual para a pesquisa antes do ato de transcrição das narrativas ifnopapianas da modalidade oral para a forma escrita da língua. Como se comprova

Do contato com o contador de história:

1. Identificar a pessoa do contador e na medida do possível procurar saber: nome, família, hábitos, profissão, gostos;
2. Respeitar a figura do contador;
3. Lembrar que o contador de história, que vai ser entrevistado, não precisa ser “a memória ancestral” da comunidade; toda pessoa que quiser contar história será bem vinda à pesquisa;
4. Não solicite, ao contador, uma história particular. Deixe-o livre para fazer o relato; (**ACHEGAS**, s/d. Não paginado).

No trecho em destaque é evidente o caráter norteador do documento em questão. O **ACHEGAS** mostra o plano de coleta de narrativas traçado pelo projeto o “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense”. O item

número cinco da lista de regras do **ACHEGAS** deixa claro que o contador não pode interferir na coleta do relato; desta forma possíveis dúvidas ou perguntas devem ser feitas exclusivamente ao final da narração. Bem como a figura do contador de histórias não pode ser delimitada por elementos como a idade, o sexo, a religião ou raça. A única exigência é que aquele que narra seja residente, a no mínimo vinte e quatro meses, da região amazônica

6. Não interfira no relato. Deixe que a narrativa flua naturalmente, sem interrupções;

7. Não se limita a figura do informante nem em relação à idade, sexo, religião, raça. A única orientação é para que o contador seja morador, da Amazônia, pelo menos, há dois anos; (**ACHEGAS**, s/d. Não paginado).

O **ACHEGAS** também trata da ética na pesquisa científica. Logo o documento trata de atitudes abomináveis para aqueles que realizam pesquisa *in loco*. Dentre estas atitudes que devem ser evitadas o documento cita a pieguice, além da ausência de delicadeza e cortesia ante os sujeitos narradores. Deste modo, o projeto IFNOPAP apoia a naturalidade e repudia a arrogância e o “ar de superioridade” de qualquer que seja seus pesquisadores. Como se comprova

10. O pesquisador está em posição de “desvantagem” em relação ao contador, porque é ele que necessita da “história” a ser contada. O narrador é “dono do pedaço”; daí, o pesquisador deve ficar no “seu lugar de solicitante”, sem precisar se humilhar. Dê ao contador a importância que ele merece; (**ACHEGAS**, s/d. Não paginado).

Doravante o documento incentiva também a relação de confiança que deve prevalecer entre narrador e pesquisador, sendo que este último é o principal responsável pela criação e manutenção de tal relação. Além de ser um elo indispensável na relação pesquisador e narrador, o pesquisador ainda é o responsável pela transparência da pesquisa, pois é através dele que os sujeitos da pesquisa ficam cientes de tudo que acontecerá com os seus depoimentos, relatos ou histórias. O pesquisador tem o dever de informar o narrador/contador que as suas falas serão colocadas na modalidade escrita da língua, que serão citadas e poderão fundamentar trabalhos acadêmicos; bem como o pesquisador também deve informar ao contador que a sua participação na pesquisa de coleta de narrativas será de forma não remunerada.

Já o **Como transcrever** documento também escrito no início da década de 90 e que trata, exclusivamente, da transposição das narrativas da modalidade oral para a escrita, infelizmente, encontra-se desaparecido e as referências que existem sobre ele estão apenas em nota de rodapé no livro **Santarém conta...** Assim, o que efetivamente encontrei em minhas buscas “escavatórias” aos arquivos do projeto foram documentos que tratam sobre o seu caráter integrado. Dentre estes documentos faço a partir de agora referência direta ao “Projeto integrado: o Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense” (IFNOPAP) produzido em 1999.

O projeto integrado é uma espécie de registro de nascimento do projeto IFNOPAP. Nele encontram-se dados importantes do projeto como a identificação, a coordenação, as subcoordenações e subprojetos; bem como informações referentes à parte executadora e colaboradora. No entanto, me aterei neste momento, às subcoordenações e aos subprojetos. Na verdade falarei especificamente de um subprojeto intitulado **Análise de estrutura narrativa** pensado e coordenado pelos professores Christophe Golder e Maria do Socorro Simões no ano de 1998.

Mesmo o subprojeto **Análise de estrutura narrativa**, tendo sido escrito anos antes da publicação da série **Pará conta...**, traz consigo os objetivos e estratégias pensadas para a transposição da oralidade para a escrita do *corpus* narrativo do projeto IFNOPAP. Logo de início o documento deixa claro que os seus idealizadores, movidos por desejos de preservação e difusão da cultura popular amazônica, pretendiam realizar, neste sentido, tanto a coleta (colheita), quanto a transcrição das narrativas oraís populares da Amazônia paraense. Para tanto, elaboraram um plano de trabalho e de transposição do *corpus* narrativo ifnopapiano. Como se lê

De acordo com nossa vontade de preservação e difusão da cultura popular amazônica, a própria coleta ou colheita de narrativas oraís, através de gravações e posterior transcrição destas, já constituem uma finalidade. Mas pretendemos também explorar a matéria assim recolhida, isto é, analisá-la. (PROJETO INTEGRADO, 1999, p.57).

Deste modo, primeiramente pensou-se em uma classificação para este imenso *corpus* de narrativas recolhidas na Amazônia. Os pesquisadores nesta etapa da transcrição estavam preocupados em dizer se estas formas narrativas eram casos, anedotas, lendas, relatos de experiência, etc. No entanto, não se tratava de uma classificação para propor “categorias pré-estabelecidas” ou “superficiais”. Na realidade,

Socorro Simões e Christophe Golder pensavam em elaborar uma “tipologia dos gêneros narrativos populares que se encontram na Amazônia”. (**Projeto integrado**, 1999, p.57). Bem como o projeto também era movido pelo desejo de colaborar para a formação de uma memória, de um arquivo da cultura amazônica por meio da catalogação e preservação das suas narrativas orais populares.

Assim, o anseio era transpor todas as narrativas orais que compunham o imenso *corpus* narrativo ifnopapiano para a modalidade escrita da língua, e para tanto os coordenadores e colaboradores do projeto levaram em consideração “recursos discursivos e extra-discursivos”, como explica Socorro Simões e Christophe Golder

Há um aspecto complementar a essa busca do(s) sistema(s) genérico(s), é a exploração dos recursos discursivos e extra-discursivos de que usam os narradores particulares para dar (eventualmente) um cunho pessoal (e/ou traços adaptados às circunstâncias da performance) a uma “obra” pelo menos parcialmente coletiva, parcialmente determinada pela tradição. (PROJETO INTEGRADO, 1999, p.57).

Movido por tal desejo, o projeto IFNOPAP buscou – no momento em que realizou a passagem do seu *corpus* da forma oral para a modalidade escrita da língua – manter-se o máximo possível fiel aqueles “causos” narrados por mulheres e homens simples, em beiras de rios, nas soleiras das portas, nas canoas, nas curvas dos ‘rios-ruas’ em meio a imensidão verde da Amazônia. Como corrobora o texto abaixo, que se encontra presente nos três volumes da série **Pará conta...**

Os textos desta publicação apresentam-se tal qual transcritos pelos pesquisadores do programa IFNOPAP (o imaginário nas formas narrativas orais populares da Amazônia paraense). Daí a presença constante de marcas da oralidade, de traços regionais, expressões e construções peculiares devido às circunstâncias da recolha das narrativas e à fidelidade de transcrição. (**Santarém conta...**, 1995, p. 13).

É evidente que o projeto IFNOPAP possuía um desejo de recuperação, de preservação de uma memória e de uma cultura amazônica através de suas narrativas orais. A princípio, o projeto quando surgiu em meados da década de 90 do século XX tinha apenas o caráter de pesquisa. Todavia, em 1997 ele assume o caráter de projeto integrado, passando a ser composto por diversos outros subprojetos. Aqui me interessa em especial o subprojeto **Análise de estrutura narrativa**, pois, como já mencionei, é neste que se encontra a maneira como os coordenadores do projeto IFNOPAP pensaram a transposição do seu *corpus* narrativo para a modalidade escrita da língua.

O subprojeto **Análise de estrutura narrativa** ao tratar da transcrição das narrativas ifnopapianas destaca a importância de se levar em consideração fatores discursivos e extra-discursivos; bem como menciona também a busca por uma revitalização e preservação de uma memória, de uma cultura amazônica, paraense. Daí manter nas narrativas publicadas – falo especificamente das narrativas da cobra grande e do boto – marcas da voz, como pausas, repetições, assonâncias, traços, expressões e construções regionais, peculiares à região amazônica; bem como um desejo de ser integralmente fiel ao que foi narrado, dito, performado pelos milhares de narradores do projeto IFNOPAP nos três volumes de contos populares publicados.

Na narrativa “Encanto dobrado” presente em **Abaetetuba conta...**, existe, por exemplo, um significativo esforço por parte do pesquisador/transcritor em manter o texto o mais próximo possível da oralidade, daquela narrativa que foi contada pelo seu Mozar Costa e Silva diante de um gravador. Tanto que se lê

Subiu aquele rapaz numa canoa, avisando o povo daquele rio, que enchesse água. Que todo mundo das casas de mantes²⁷ de água, que ia ter uma grande luta no mar. Bom, aí todo mundo se preveniu. Quando foi no outro dia, a luta entrou. Ele muito brabo com a irmã. A luta foi grande, que ele matou a irmã. (**Abaetetuba conta...**, 1995, p. 100).

O trecho em destaque apoia a ideia de fidelidade, de resgate e de preservação de uma cultura, de uma memória narrativa, que deve se perpetuar ao longo do tempo e do espaço nas memórias dos homens. O pesquisador almeja tanto essa fidelidade, essa preservação idealizada pelo projeto o “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense” (IFNOPAP) que mantém regionalismos como o termo “mantes” e marcas da voz como “bom” e “aí” que são recorrentes ao longo de todo o conto.

Doravante narrativas abarrotadas de termos e construções regionais e marcas da voz se repetem ao longo de todo o **Abaetetuba conta...** exibindo com isso o modelo de compilação proposto pelo projeto IFNOPAP. Projeto este que pretendia “mapear o que se conta no estado do Pará”. Dominada por este desejo, a coleção **Pará conta...** reuniu nos seus três volumes publicados narrativas de caráter heterogêneo. Muito embora, a princípio, o subprojeto **Análise de estrutura narrativa** tenha previsto a classificação

²⁷ O termo equivale a *abastecer*.

dos contos coletados pelo projeto IFNOPAP em categorias do tipo conto, lenda, relato de experiência, etc.

Assim, o que se tem ao abrir as páginas de **Abaetetuba, Belém e Santarém conta...** são, como diz Socorro Simões: “rios de narrativas”, na verdade, encontros de águas, assim como ocorre o encontro do rio Negro com o Solimões ou do Tapajós com o Tocantins, em solo amazônico. **Abaetetuba, Belém e Santarém conta...** promovem encontros de narrativas, de contos, de lendas, de mitos, de relatos, de experiências, de vivências de homens e mulheres amazônicos, com suas multi vozes e performances. Como se lê

Tinha uma velha, se deu²⁸ com ele, aí, ensinava remédio pra ele. Aí, tudo que a velha ensinava e ele fazia, né, e, aí, o boto foi se recuperando. E deixa, que, lá, a falta do pescador... Aí, foram perseguir o outro, para dar conta do amigo, né, que pescavam junto. E, sem ele saber, foi preso esse rapaz. (**Santarém conta...**, 1995, p. 33).

Mais uma vez, o trecho acima traz uma tentativa clara de fidelidade ao original, de lealdade à narrativa primeira, ao caráter oral dos contos ifnopapianos. No entanto, também é facilmente dedutível que algumas construções presentes no trecho em destaque e também ao longo de toda a narrativa “Os pescadores e o boto”, possivelmente não foram realizadas tal como estão. Qualquer estudioso da área da linguística sabe que é muito comum, que homens simples, em contexto de fala informal, substituam a forma “velha” por “vea”; bem como também é comum nesta situação a troca dos tempos verbais, geralmente, colocados no singular, mesmo quando fazendo referência a mais de um sujeito. Fato que não ocorre no trecho que cito.

Contudo, esta é a transcrição (tradução) realizada por um sujeito-pesquisador ante a narrativa “O pescador e o boto” presente em **Santarém conta...** Transcrição esta que simultaneamente mescla desejo de preservação, de fidelidade ao original com (re)criação, com inovação. Afinal, em se falando de transcrição, por mais que haja esforço para manter-se fiel ao texto primeiro, o fato é que, efetivamente, o(s) sujeito(s) muda(m) e logicamente que junto com eles também se alteram a recepção, a tradução, a leitura... Aliás, no caso do projeto IFNOPAP o que sofreu alterações não foi somente a recepção, a tradução ou a leitura dos distintos sujeitos-pesquisadores, mas também o

²⁸ O termo equivale a *simpatizar*.

próprio suporte: as narrativas ifnopapianas foram vertidas da tradição oral para a escrita. Fato este que implicou, inevitavelmente, em transformações (traduções).

Mas sobre as (im)possibilidades de tradução das narrativas da voz coletadas pelo projeto IFNOPAP e lançadas ao mundo da escritura - trato mais detalhadamente no capítulo que segue. Então vamos a ele.

CAPÍTULO III

Era uma vez a palavra...

1. O projeto de compilação dos Grimm

Pensar no projeto compilatório dos irmãos Jacob Wilhelm Grimm de recolha de contos populares na Alemanha no início do século XIX é, certamente, também pensar no momento histórico, político e estético que a Europa e o país atravessavam.

Jacob e Wilhelm Grimm iniciaram a recolha de contos populares em um período em que o continente europeu estava marcado por conflitos e guerras. Alemanha, havia a décadas, por exemplo, enfrentado uma longa, violenta e sangrenta pugna, a chamada Guerra dos 30 anos, que durou de 1618-1648, deixando o território alemão devastado e diminuindo a população em cerca de 30% (Fonte: <http://www.historiadomundo.com.br/germanica>. Acesso em 02/06/2014).

Após um período de violentas transformações o país encontra-se dividido entre a monarquia austríaca e o reino da Prússia. E é em meio a esse dualismo que, décadas depois, Napoleão Bonaparte, durante as chamadas Guerras Napoleônicas, após vencer a batalha da Prússia em 1806 dissolve o estado alemão (Fonte: <http://www.historiadomundo.com.br/germanica>. Acesso em 02/06/2014).

Inicia-se, então, uma serie de movimentos de unificação e restauração da Alemanha, numa Europa marcada pelas revoluções e pelas ideias iluministas. Em meio a este contexto, estudantes, intelectuais, o povo se une para unir também o estado alemão. Assim, em 1871 ocorre o processo de unificação da Alemanha, que retorna a condição de um estado-nação. (Fonte: <http://www.historiadomundo.com.br/germanica>. Acesso em 02/06/2014).

Todo este retrospecto à história da Alemanha se torna indispensável para esclarecer como se deu o nascimento do Romantismo, que em solo alemão era mais que um movimento literário, era uma ideal de vida, bem como é essencial para compreensão do projeto compilatório dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm.

O Romantismo teve seu início na Alemanha na segunda metade do século XVIII, em movimento intitulado **Sturm und Drang** (Tempestade e Ímpeto) e nesse começo não carregava o estigma de romântico (sentimental, emocional). O movimento, em sua essência, era rebelde. Contudo, espalhando-se pela Europa, em países como a França, por exemplo, assumiu um caráter mais subjetivo, quer dizer, centrado no indivíduo.

O fato é que, na Alemanha, sobretudo nas regiões de Jena e Heidelberg, centros universitários na época, o Romantismo encontrou terreno fértil e cresceu. Os primeiros românticos formavam grupos, círculos de amizades e carregavam consigo um projeto estético em comum. Foi em meio a este clima fraterno e de compartilhamentos de ideais que muitas obras foram criadas, pensou-se nesse período em um dicionário da língua alemã organizado pelos irmãos Grimm.

Pois bem. No ano de 1806, como já destaquei, a Alemanha enfrenta a dissolução do seu território e neste mesmo ano inicia-se, também, dentro do Romantismo um movimento de unificação. Muitos artistas, intelectuais, cidadãos alemães se uniram em prol de uma causa em comum. Como se lê.

É inquestionável que o Romantismo alemão, por sua vez, também concebeu uma postura nacionalista. Diferentemente do que se verifica no Brasil, porém, essa postura não marca o movimento como um todo, tendo brotado, somente, a partir de 1806, ano em que Napoleão derrotou os exércitos prussianos e iniciou a invasão do território do Sagro Império Romano de Nação Alemã, selando assim a sua extinção. (VOLOBUEF, 1999, p.384).

Assim, o Romantismo, estilo de época que - em grande parte da sua existência - buscou repensar a cultura alemã, também, estava claramente marcado pelo desejo nacionalista de unificação, o que se encaixa perfeitamente com o projeto estético romântico de união. O Romantismo desde a sua essência marcado pela rebeldia, buscou entrelaçar, mesclar elementos, formas, estilos. Logo o projeto estético romântico na Alemanha, afirma Karin Volobuef

(...) dirigiu seus passos rumo a uma integração dos gêneros, mesclando ou permutando seus passos característicos, desrespeitando as fronteiras erigidas pelo cânone classicista e buscando novos elementos que viessem enriquecer e rejuvenescer as formas de composição e os temas arcaicos. O resultado disso foi, a par da poesia, a frutificação do romance, do conto, do fragmento, e também o entrelaçamento deles, de tal modo que as obras assumiram por vezes formas compostas como que imitando caixas de surpresa (poesia dentro de conto ou romance; conto dentro de romance; e mesmo pequenos contos dentro de um conto) (VOLOBUEF, 1999, p. 314).

Combinando as coisas, os estilos, os gêneros, os românticos desse momento alimentaram o sonho de unificar seu território. Tal desejo perpassou não só por um plano histórico, político, mas também por um plano estético, literário. Deste modo, o Romantismo se entregou – em solo alemão – ao gosto pelo maravilhoso, por elementos encantatórios e mágicos; além de centrar-se no indivíduo, no subjetivo, optando assim formas que tivessem como marca essencial a transformação, a mutação.

Os romances, os contos desse período refletiram tais tendências: **Hyazinth und Rosenblütchen** é um exemplo de narrativa encantatória. Nela conta-se a história de um livro de escrita incompreensível e que faz a protagonista viajar para conhecer a deusa Isis (Volobuef, 1999, p. 340); bem como, as obras e o projeto estético romântico manifestaram significativo apreço ao eu. Os românticos alemães acreditavam e defendiam a construção da realidade a partir de instâncias subjetivas; a partir do valor da exploração do mundo pelo indivíduo (Volobuef, 1999, p.325). Noutros termos: a realidade para eles era uma construção do homem, logo dependia do olhar pessoal de cada um.

Por conseguinte, o Romantismo alemão procurou, dentre outros elementos, trabalhar nessa construção subjetiva da realidade (por ele assim concebida) com formas e elementos que tivessem a mudança como marca. É preciso deixar claro que o Romantismo, nesta perspectiva, trabalhava essencialmente com elementos da natureza como as nuvens, as ondas, as águas (Volobuef, 1999, p. 357). No entanto, nada impede que se transponha esse limite da natureza e chegue-se a outros espaços como o linguístico, o literário, por exemplo. Tanto foi possível tal transposição que os românticos passaram a pensar em uma unificação alemã através da língua. Como se lê

Já na Alemanha, o romantismo não se encontrava confrangido por uma norma enraizada em solo estrangeiro. A língua, ao contrário do Brasil, era um bem cultural capaz de irrigar o projeto nativista de unificar o país. Numa época em que a Alemanha se via as voltas com guerras que podiam cindir seu território, o romântico encarou a língua como um meio de fomentar o sentimento de identidade nacional, ou seja, um emblema, sob cuja égide as diversas regiões podiam se manter unidas e coesas contra o inimigo em comum (Napoleão). Consequentemente, valorizou-se a norma culta ou padrão, tendência essa que levou a estudos filológicos que desembarcaram na confecção de um dicionário pelos irmãos Grimm. (VOLOBUEF, 1999, p. 387).

Bem. Se o problema da unificação alemã perpassou por um viés linguístico, por que não poderia se estender também por um viés literário, narrativo? A este respeito tenho a dizer que, em Janeiro de 1811, os irmãos Jacob e Wilhem Grimm planejaram a recolha de contos populares na Alemanha. Neste mesmo ano Jacob Grimm publica uma carta em prol desse objetivo. A carta intitulada **Aufforderung an die gesamte Freunde deutscher Poesie und Geschichte erlassen** (Convocação dirigida a todos os

amigos da poesia e história alemã) traz à tona o projeto de recolha de contos populares idealizado pelos irmãos (Trusen, 2010, p. 56).

Tal projeto compilatório surge, exatamente, no momento que a Alemanha está atravessando um período de crise, está desejando se reerguer, se unificar. Além do mais, neste mesmo contexto histórico também vigorava a estética romântica com seus ideais, concepções, visões de mundo e de homem.

Em meio a este cenário histórico, político e estético surge o projeto compilatório dos irmãos Grimm. Projeto este que estava tomado por um desejo nacionalista, romântico de unir a Alemanha através da língua, dos contos populares que circulavam por todo o antigo território. O projeto, então, se lança em primeiro lugar na busca de uma “fidelidade ao original”, quer dizer, todo conto recolhido diretamente do seio popular, seria coletado de forma exatamente igual ao proferido. Assim

O chamado enumera três aspectos considerados cruciais por seu autor. O primeiro deles, já apontado acima, refere-se à lealdade absoluta ao original. E não poderia ser de outra forma, seja pelo peso que mormente carrega consigo todo texto a ser traduzido – no caso aqui, ademais, da voz para o papel – seja em função da origem que se quer alcançar. De fato, a idealização romântica do passado, bem como a nostalgia e melancolia que a impregnam, fazem daquilo que emana do povo – *Märchen*, tradições, canções, provérbios, lendas – signos da origem, matriz fixada em algum ponto remoto a ser obstinadamente perseguida. (TRUSEN, 2010, pp. 56-57).

Em segundo lugar o projeto compilatório dos irmãos Grimm previa a “transcrição literal da oralidade pelos tradutores”. Noutros termos: os irmãos idealizavam uma transcrição/tradução onde não houvesse perdas. A ideia era manter todos os pontos, acentos, pausas da narrativa primeira recolhida do imaginário local. Assim, a carta de nascimento do projeto alemão de recolha de contos populares - **Convocação dirigida a todos os amigos da poesia e história alemã** dizia dentre outras coisas

(...) que pedimos que as anotações sejam feitas obedecendo a oralidade, a forma e emprego do narrador, mesmo onde pareça pecar contra as regras, as quais, para a grande felicidade do nosso ainda livre tronco linguístico, ainda não foram fixadas. (loc. cit. In. TRUSEN, 2010, p. 57).

Em terceiro lugar os irmãos defendiam a criação de uma “rede articulada de narradores e transcritores”. Visando um projeto nacionalista de unificação do país através da língua, dos contos populares, e assim os Grimm desejaram

(...) viabilizar uma rede de informantes, capazes não só de transcrever o narrado, mas de multiplicar o apelo, ganhando novos adeptos para a causa nacional. Note-se aí o lugar creditado às mulheres alemãs, cuja memória é

especialmente reverenciada, cabendo ao homem a pena da transcrição. (TRUSEN, 2010, p. 57).

Por fim, um dos últimos desejos do projeto dos Grimm tratava, justamente, da edição do primeiro volume de **Contos maravilhosos para as crianças e para o lar**, de 1812. O material, logicamente, reuniu (quase) todos os objetivos do projeto alemão de recolha de contos, enfatizando, sobretudo, a questão da fidelidade ao original. Logo, destaco que

Um penúltimo elemento, ainda enfatizado pelos irmãos, recorta a finalidade última do projeto: um livro cômico de sua tarefa - a saber, preservar, sem qualquer espécie de concessão, a tradição dos territórios de língua alemã. (TRUSEN, 2010, p. 57).

Doravante, por tudo que já foi dito, é notório que o projeto alemão de compilação de contos populares, idealizado pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm está atravessado pelo desejo, pela busca de um princípio, de uma origem. Mais ainda: está marcado pelas ideias de fidelidade, de transcrição sem perdas, imutável. Todavia, o próprio arquivo por eles (os irmãos) organizado prova o contrário: o último objetivo do projeto em questão previa a “identificação do local e do nome do narrador”, quando da publicação dos contos. Contudo, como destaca Sylvia Maria Trusen: “Ambas promessas, ver-se-á, não poderão ser atendidas, menos por fraude, mas pelas diversas (im)possibilidades que atingem toda tradução – das quais o acervo é um eloquente testemunho (Trusen, 2010, pp. 57-58).”

E, finalmente, é possível destacar que no trabalho de coleta e de transcrição as perdas, as alterações, as traduções, são inevitáveis. Como prova disso existe a impossibilidade dos irmãos em colocar em prática - de forma exatamente igual - o projeto por eles idealizado e defendido: as localizações geográficas e as identificações dos narradores se perderam em meio ao processo tradutório. Ademais, a fidelidade, a origem das coisas, em se tratando de tradução, ao que me parece, pertence mesmo ao plano do desejo, do ideal e não do real.

1.1 Dos Grimm à literatura popular na Amazônia Paraense²⁹

²⁹ Quando me refiro à “literatura popular na Amazônia paraense” trato, especificamente, do projeto compilatório e das narrativas coletadas pelo **Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense** (IFNOPAP).

Nesta sessão a intenção é estabelecer um paralelo entre o contemporâneo projeto compilatório do Imaginário nas “Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense” e o projeto dos Grimm de compilação de contos populares na Alemanha, no século XIX. Assim sendo, a primeira questão que se apresenta é, justamente, a pergunta que não quer ser silenciada: em que importa tal comparação? Para tentar responder tal questão digo que, tão importante quanto estudar os movimentos, as manifestações, os projetos do nosso tempo, é também salutar voltar-se para movimentos de tempos pretéritos. É de acordo que, dificilmente, se conseguirá compreender os acontecimentos, os discursos, os paradigmas do hoje com seus múltiplos aspectos, sem que nos debrucemos sobre aquilo ou aqueles que nos antecederam.

Assim sendo, defendo que para a melhor compreensão do que é e por que surgiu o projeto IFNOPAP, uma escolha sóbria é discutir e refletir sobre o legado das pesquisas grimmianas, no que diz respeito à coleta e a transcrição/tradução de contos populares. Nesse sentido, faço minhas as palavras de Sylvia Trusen, uma estudiosa dos projetos em questão

Considerando, portanto, a repercussão do projeto romântico dos Grimm na compilação de narrativas populares de cunho maravilhoso, importa averiguar sua atualidade em projetos contemporâneos de compilações. Dada a extensão do Projeto IFNOPAP, que logrou recolher, no estado do Pará, em torno de 3000 narrativas orais que, em sua grande maioria, pertencem ao gênero maravilhoso, vale identificar alguns dos aspectos que aproximam e/ou distanciam o acervo grimmiano e o recolhido, atualmente, no norte do país. (TRUSEN, 2010, p. 63).

Bem. O projeto IFNOPAP surgiu na década final do século XX, portanto quase dois séculos depois da proposta colocada pelos irmãos Grimm. Durante este espaço de tempo que separa ambos os projetos, logicamente, houve uma sucessão de propostas estéticas: passamos pelo Romantismo, pelo Naturalismo, pelas Vanguardas Europeias, pelo Modernismo e por mais uma série de tendências classificadas de pós-modernas por muitos estudiosos do assunto. Hoje nosso tempo é marcado não por um movimento, mas por múltiplas convergências, laivo (dizem os estudiosos do tema) da contemporaneidade.

Por outro lado, os Grimm começaram com a ideia de compilação em outro contexto histórico, político, estético, geográfico. Os irmãos viveram na Europa em uma

época de profundos conflitos, transformações sociais, políticas, culturais. Envolvidos pelos ideais românticos de nacionalismo, preservação, fidelidade, dentre outros, eles elaboraram um projeto de coleta e transcrição de contos populares que buscava responder as necessidades imediatas das questões que os assolavam.

Os Grimm, na realidade Jacob Grimm, ao escrever, em 1811, a (Carta) **Convocação dirigida a todos os amigos da poesia e história alemã**, estava demarcando a sua linha de pensamento, a sua posição em relação aos ideais estéticos que vigoravam no momento. O próprio título da carta já traz uma significação considerável: as palavras “poesia” e “história” aparecem equiparadas, juntas, unidas. Como se quisessem dizer que a poesia, a língua, a reunião dos contos populares alemães tornariam umas novamente não só a cultura e a história, mas o próprio território, a nação germânica.

Daí não ser nada surpreendente no projeto compilatório dos Grimm, dentre outros aspectos, a proposta de articulação entre narradores e transcritores; bem como um apego ao nacionalismo e a desejos românticos de lealdade, de originalidade. Uma vez que, entendo que o tempo, o momento histórico e social favoreceram a idealização dos objetivos do projeto: fidelidade ao original, transcrição literal, articulação entre narradores e transcritores, publicação de um manuscrito. Todas essas etapas do projeto (processo) de compilação parecem representar e justificar um ideal, um pensamento, um paradigma que até então dominava.

Assim, dentro do projeto compilatório dos Grimm é possível verificar concepções nitidamente românticas. O Romantismo, enquanto estética literária, tinha um apego ao subjetivo, ao eu e buscava a construção da realidade por meio da subjetividade. Quer dizer, cada homem, de maneira única, tecia um real. Narrar ou contar, seria, então, uma construção possível da realidade. É como se dissessem: se nessa edificação narrativa de (re) contar nossas tradições, nossa cultura, somos um todo coeso, então, esse fato também pode nos tornar, novamente, um estado-nação unificado.

Desse ponto de vista, ser fiel ao original tornou-se então necessário, preciso, para a tentativa de demarcar uma unidade. Bem como o desejo de traduzir o outro na sua totalidade, também, foi algo indispensável no projeto compilatório dos Grimm. Esta vontade de traduzir o outro tal qual, sem alterações, sem perdas, em estado de

constância, nesse momento apresenta-se como uma espécie de selo que marcava a coesão, a união, a restauração. Assim, para se chegar à sonhada unificação do território alemão era necessário organizar metodologicamente o processo de recolha dos contos. Os Grimm pensaram, então, em uma articulação entre narradores e transcritores. A ideia era montar uma “teia” narrativa, de onde surgiria a matéria que para eles reconstruiria o território dividido pelos conflitos e disputas por poder.

A consumação dos ideais nacionalistas dos Grimm culmina com a etapa final do projeto de compilação por eles idealizado. Ao final da coleta e da desejada transcrição fidedigna dos contos, estes foram reunidos na forma de um manuscrito, que simbolizava mais que imaginário, tradição ou cultura popular alemã. O volume de **Kinder-und Hausmärchen** (Contos maravilhosos para as crianças e para o lar) representava naquele momento a união, a preservação da pátria. O manuscrito seria a prova cabal de que, mesmo dividida geograficamente, a Alemanha permanecia una.

Pois bem. O que dizer, então, acerca do projeto compilatório do IFNOPAP? Projeto que surgiu, quase dois séculos depois, na Amazônia, com uma concepção de recolha de narrativas populares que guarda muitas semelhanças com projeto compilatório dos Grimm. Bem. Sob o nome de “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense” o projeto parece também carregar o estigma da demarcação de uma identidade, de uma cultura, de um modo de vida do homem da Amazônia. A esse respeito destaca Karin Volobuef, fazendo suas as palavras de Adelino Brandão, em **Presença dos irmãos Grimm na literatura infantil e no folclore brasileiro**

Essa indicação [sobre as coincidências entre “O Bicho Manjaléu”, recolhido por Silvio Romero, e “Die Kristallkugel”, pelos Grimm] já seria suficiente para sugerir uma série de considerações em torno das possíveis relações entre o folclore literário brasileiro, ou lusobrasileiro, e o folclore germânico, mais precisamente, com o material recolhido pelos irmãos Grimm e os caminhos percorridos até chegar ao pesquisador brasileiro. Pois é inegável, em face desse e de outros exemplos [...], que se os escritores alemães não exerceram uma influência *direta* sobre a cultura popular espontânea do homem-folk brasileiro, ou sobre o nosso folclore, considerado como fato social, ou a mentalidade popular coletiva nacional, pelo menos exerceram-na em relação aos nossos folcloristas, despertando-lhes a curiosidade intelectual para a nova classe de estudos, indicando-lhes métodos e processos, sugerindo-lhes temas, fornecendo-lhes pistas, abrindo-lhes perspectivas novas nas pesquisas em torno de nossas maneiras de ser, agir e pensar coletivos, chamando a atenção de nossos críticos, pensadores, publicistas, agitadores de idéias, escritores, ensaístas, cientistas sociais,

sobre a importância e valor do Folclore, muito além do simples pitoresco literário. Efetivamente, raro teria sido o grande autor nacional que tratou do Folclore e do folclore brasileiro, seja como teórico, seja como pesquisador, analista ou coletor dos fatos de nossa literatura oral, que não tenha sido motivado, inicialmente, pelos exemplos dos Irmãos Grimm. (BRANDÃO. In. VOLOBUEF, 2007, p. 06).

Logicamente que Brandão escreve o texto acima em um tempo diferente do surgimento do Projeto IFNOPAP, que iniciou a recolha de narrativas somente a partir da década final do século XX. Momento em que não só o Brasil, mas também a Amazônia, não estavam passando por nenhum processo de divisão territorial ou querendo conquistar sua independência, por exemplo. Entretanto, bem se sabe que a Amazônia, desde muito tempo e ainda hoje sente a necessidade de afirmação, de mostrar quem é. A região desde sempre foi marcada por estigmas, rótulos vários: paraíso perdido, pulmão do mundo, terra sem homens, de selvagens, de “jacarés que tropeçam nos pés”... Região mágica, encantada, cheia de seres anormais, da ordem do maravilhoso, do inexplicável.

Infelizmente essa visão ainda permanece no imaginário de muitos até hoje. Claro que é compreensível que a exuberância natural, a grandeza dos seus rios, a diversidade animal e vegetal, além do peculiar modo de vida contribui, significativamente, para a manutenção dessa imagem. Muito embora, saiba também que a região amazônica é bem mais que riqueza natural, flora e fauna. Aqui convivem uma abundância e uma diversidade cultural, humana, linguística, narrativa imensurável. Bem como, a Amazônia possui uma malha tecnológica e, definitivamente, não está isolada do mundo devido as suas particularidades. Muito pelo contrário: a região é uma conjuntura local que se encontra inserida em um global. E todos estes fatores somados tornam a região um misto de floresta e asfalto; de canoa e aeroporto, exibindo deste modo toda a sua complexidade e particularidade.

Bem. O fato é que a região - e logicamente o projeto IFNOPAP - estando inserido neste contexto, não está isento de todas essas questões que envolvem o espaço amazônico como um todo e em especial o estado do Pará. E foi nesse local-global que em meados de 1994 nasceu o projeto IFNOPAP com a proposta de recolher narrativas orais. O objetivo primeiro do projeto era “mapear o que se conta no estado do Pará”.

Princípio este que, ao que parece, almeja representar e guardar uma identidade, o rosto do homem da Amazônia paraense. Como se comprova

Outrossim, avaliando o percurso do programa de pesquisa, desde sua formulação original, ressalta que o “Projeto recolheu de forma sistemática narrativas orais populares que circulam na Amazônia paraense, tendo em vista a preservação e difusão dessa matéria.”(Ibid.)

A tônica nos substantivos *preservação* e *difusão* parecem, assim, acercar-se da concepção norteadora do projeto romântico, ressaltada nas leituras dos prefácios do *Kinder-und Hausmärchen* e *Deutsche Sagen*. De fato, o objetivo de conservar o que se supõe em vias de extinção, acrescido ao intuito de dirimir o menoscabo pelo estudo das narrativas tradicionais de fundo maravilhoso, vislumbrado nos estudos universitários, confirmam a permanência dos pontos cardeais que nortearam a pesquisa dos Grimm. (TRUSEN, 2010, pp. 63-64).

Na fala acima fica evidente que ambos os projetos possuem pontos de encontro. Os Grimm marcaram a recolha de narrativas com ideias de preservação e difusão, logicamente que por motivos diversos do projeto o “Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense”, como já deixei claro. Mas o fato é que, tanto o projeto dos irmãos alemães, quanto o IFNOPAP, são marcados pelo desejo de preservação, de fidelidade e, também, de propagação.

Assim, no prefácio dos três volumes publicados da coleção **Pará conta...** lê-se

Os textos desta publicação apresentam-se tal qual transcritos pelos pesquisadores do programa IFNOPAP (o Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense).

Daí a presença constante de marcas da oralidade, de traços regionais, expressões e construções peculiares devido as circunstâncias da recolha e a fidelidade de transcrição. (Prefácio da coleção **Pará conta...**).

As expressões “marcas da oralidade”, “fidelidade de transcrição”, “traços regionais” presentes nos objetivos do projeto IFNOPAP também se encontram nos objetivos do projeto alemão. A carta **Aufforderung an die gesamte Freunde deutscher Poesie und Geschichte erlassen** previa uma fidelidade integral ao narrado, bem como também mencionava a transcrição literal, a integração entre narradores e transcritores e, por fim, a difusão do material, através da publicação dos contos recolhidos. Assim, seguindo os objetivos do seu projeto tradutório, os Grimm tornaram público o primeiro volume de **Kinder-und Hausmärchen** em 1812.

Por sua vez, o IFNOPAP – nos textos publicados e também no **ACHEGAS para a técnica e ética da pesquisa de campo**, menciona os princípios de fidelidade, bem como defende a integração entre narradores e transcritores. Ademais, objetiva e efetivamente consegue alcançar o alvo, no que se refere à identificação dos narradores.

O que não acontece com os Grimm: o manuscrito **Kinder-und Hausmärchen** não traz o nome nem a localização geográfica dos seus narradores. Ao contrário da coleção **Pará conta...**, que exhibe o nome e o local de onde vem suas narrativas: Belém e região das ilhas, Santarém, Abaetetuba e arredores.

Logo, em todo fim de narrativa, seja no **Belém**, no **Santarém** ou no **Abaetetuba conta...** encontra-se

Pesquisadora: Clenilda C. S. do Nascimento

Informante: Eberto (**Santarém conta...**, 1995, p.131).

Pesquisadora: Iara Costa

Informante: Rosalina Novaes (**Belém conta...**, 1995, p. 35).

Pesquisadora: Dulcirema Fonseca

Informante: Manoel Paulino da Fonseca (**Abaetetuba conta...**, 1995, p.69).

Por fim, é interessante também destacar que semelhantemente ao projeto alemão, o projeto amazônico também desejou manter as narrativas (contos) coletadas tal qual o original. No entanto, é sabido - segundo o olhar da tradução – que este ato de traduzir o outro, inevitavelmente, provoca mudanças, transformações. Logo, neste campo, parece não ser possível falar em inalterabilidade, estaticidade, fidelidade; visto que a tradução perpassa por um viés subjetivo, interpretativo.

Os Grimm, é fato, apesar de defenderem o princípio da fidelidade e da verdade, foram ao longo das edições (traduções) do **Kinder-und Hausmärchen** fazendo alterações, como destaca Karin Volobuef: “promoveram alterações como substituição do discurso indireto pelo direto; diminuição de orações subordinadas; ampliação de descrições; tradução para o **Hochdeutsch**, etc.” (Volobuef, 2007, p. 02). Enfim, os irmãos adaptaram os contos com intuítos mercadológicos. De forma análoga, o “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense”, muito embora também defenda o princípio da fidelidade provocou alterações, adaptações nos textos transcritos da modalidade oral para a escrita. Assim, aparecem, ainda, nos prefácios dos três volumes os seguintes símbolos

_ [] utilizados para enquadrar palavras ou expressões que suscitam dúvidas no transcritor (por exemplo em caso de defeitos técnicos de gravação). Quando vazios, os colchetes indicam silêncio significativo (hesitações, embaraços, etc.).

_ () Enquadram a fala do próprio pesquisador. (Prefácio da Coleção **Pará conta...**).

No tocante as modificações referentes à sintaxe, a semântica, ao processo de tradução (quer dizer, substituições, supressões, acréscimos, adaptações, etc. de termos

e palavras, enfim, os ajustamentos comuns de todo processo tradutório) das narrativas transcritas pelo projeto INFOPAP, tratarei mais especificamente na sessão que segue. Vamos a ela.

1.2 Da voz à letra ou do Oral ao escrito

Roger Chartier em **Práticas da escrita** traça um panorama da escrita ao longo do tempo, demonstrando como seu crescimento e propagação mudaram os rumos da história das sociedades ocidentais na era moderna. A escrita, destaca Chartier, foi um veículo que disseminou novas condutas e práticas culturais. Ela modificou as relações do homem com o meio e com o outro, de forma silenciosa ou individual; em voz alta ou coletiva os homens da modernidade jamais foram os mesmos depois da revolução da tinta e da pena

O desenvolvimento da alfabetização e a difusão da leitura, para retomar os termos de Philippe Ariès, constroem, portanto, diferenças e variantes, um dos fatos principais que contribuem para modificar a ideia que o homem ocidental tem de si mesmo e de sua relação com os outros. Todavia, o fato é mensurável apenas nas dois últimos séculos da era moderna, pois salvo raras exceções, só a partir do século XVI - e frequentemente depois - documentos maciços ou séries contínuas podem fornecer assinaturas válidas para a contagem. (CHARTIER, 1991, p. 122).

Modificando o mundo e os homens a escrita se instaurou no cotidiano dos indivíduos, como afirma Chartier. E é sob este olhar que pretendo discutir o traslado da oralidade à escrita das narrativas orais populares da Amazônia paraense realizada pelo projeto IFNOPAP, a partir da última década do século passado até a atualidade.

Bem. Anterior ao projeto IFNOPAP não houve na Amazônia paraense nenhum projeto de recolha de narrativas orais que tenha a sua abrangência e grandiosidade. Como já é sabido o projeto IFNOPAP coletou milhares de narrativas, publicou uma coleção de contos resultante dessa pesquisa; bem como se transformou em projeto integrado, ou seja, atua hoje em diferentes áreas de conhecimento, além de possuir portais e *sites* na rede mundial de computadores, possibilitando assim um amplo acesso aos seus arquivos e pesquisas.

Todavia também é preciso destacar que o projeto possui pontos digamos questionáveis, quanto à recolha e transcrição do seu acervo. Primeiramente, a coleta e a transcrição do *corpus* recolhido não foram feitas, exclusivamente, por pessoas

habilitadas para a tarefa: os pesquisadores, desse momento inicial, eram na sua maioria alunos da graduação em Letras, muitos, ainda, no início do curso. Muito embora contra este argumento haja o fato de terem ocorrido discussões preparatórias anteriores a ida ao campo, baseadas em documentos como o **ACHEGAS** e o **Como transcrever**, ministradas pelos idealizadores do projeto, onde era deixada clara a forma como as narrativas deveriam ser coletadas e transcritas.

Outra coisa que acredito que deve ser discutida são justamente os possíveis pontos questionáveis do projeto IFNOPAP. A este respeito destaco que, se o “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense” enfrentou problemas em relação à transposição do seu *corpus* narrativo da modalidade oral para a modalidade escrita, isto não é propriamente uma dificuldade do projeto IFNOPAP, mas sim uma problemática da tradução. Ora, sendo o referido projeto uma ideiação do traduzir o outro de um universo da fala para um mundo escrito é natural que questões da ordem da tradução, como discussões sobre perda, incompletude, (re)criação, além de questionamentos referentes à fidelidade ao original e transcrição literal surjam. E isso não invalida ou torna o projeto um poço de absurdos. Muito pelo contrário: abre caminho para outras perspectivas, olhares, leituras.

Bem. O projeto IFNOPAP para recolher as narrativas, logicamente, foi em busca de narradores, homens e mulheres residentes da Amazônia, que relataram suas experiências, suas histórias, parte de suas vidas ao reviverem as muitas boiunas, mantintas, curupiras e tantas outras narrativas comuns na região.

Valendo-se de suas memórias as narrativas coletadas pelo projeto IFNOPAP foram traduzidas por dezenas de narradores de forma única e fundadora. Digo fundadora para recorrer ao pensamento de Paul Zumthor, que afirma

A ideia do poder real da palavra, ideia profundamente ancorada nas mentalidades de então, gera um quadro moral do universo. Todo discurso é ação, física e psiquicamente efetiva. Donde a riqueza das tradições orais, contrária ao que quebra o ritmo da voz viva. O verbo se expande no mundo, que por seu meio foi criado e ao qual dá vida. Na palavra se origina o poder do chefe e da política, do camponês e da semente. O artesão que modela um objeto pronuncia as palavras que fecundam seu ato. Verticalidade luminosa que jorra das trevas interiores, fundadas sobre paganismos arcaicos, ainda marcada por esses traços profundos, a palavra proferida pela Voz cria o que ela diz. (ZUMTHOR, p. 75).

Assim sendo, através da voz fundadora, os narradores ifnopapianos projetaram nas páginas da coleção **Pará conta...** um universo narrativo particular do homem amazônico. Na verdade, traduziram, ressignificaram os homens da região, suas tradições, seu modo de vida. Tal tarefa, obviamente, esbarra em questões complexas e delicadas. Cito algumas: a memória, a tradução, a escrita.

Neste sentido, ao longo da coleção **Pará conta...** encontram-se símbolos que procuraram, fundamentalmente, preencher os vazios deixados pelas falhas da memória e pelas perdas inevitáveis que fazem parte dos caminhos de todo processo tradutório. Assim, colchetes e parênteses, por exemplo, foram inseridos nas narrativas transcritas na tentativa de realizar este papel. Outrossim, na busca pela fidelidade e pela origem

Aparecem, ainda, os seguintes símbolos:

- [] utilizados para enquadrar palavras ou expressões que suscitam dúvidas no transcritor (por exemplo, em caso de defeitos técnicos de gravação). Quando vazios, os colchetes indicam silêncio significativo (hesitações, embaraços, etc.).
- () enquadram a fala do próprio pesquisador. (**Abaetetuba conta...**, 1995, p. 09).

Na grande maioria absoluta das narrativas coletadas e transcritas pelo IFNOPAP aparecem tais simbologias (colchetes e parênteses) na tentativa de sanar a incompletude que marca os processos tradutórios de um modo geral, quer dizer, a impossibilidade de dizer, guardar ou traduzir tal qual o original, o primeiro. Bem como também me parecem representar o desejo do projeto em preservar a oralidade das narrativas grafadas sobre o suporte papel. Abaixo trechos de narrativas que tomo como exemplo do que digo

Aí, quando ele chegou... Lá, foi um dia, lá pro lado da Pororoca. Arrumou um lugar. Aí, ele pegou... Uma Pacoca do [] Tocantins. Aí ele arrumou o lugar, chegou na casa da mulher dele e disse: (**Abaetetuba conta...**, 1995, p. 114).

Ele vem numa formatura dum porco, ele vem na formatura de um... dum veado, né? E ele vem na formatura de um macaco. Mas, às vezes, a pessoa que é acostumada com ele não me... ele não assombra. Quer dizer que ele tem um canto³⁰ muito diferente de [mui... out...] ele imita, ele imita um porco. (**Santarém conta...**, 1995, p. 43).

Ele morava na beira do rio. O nome desse rio era vacilante. Lá tinha um engenho grande [devia ser] Ele ainda era rapaz solteiro nesse tempo.

Lá no Amazonas, esses rios são estreitos, mas são fundos, não tem [] onda, assim pra... É parado né? E esses rios são os rios mais perigosos. Parece que existe pedra, jacaré, cobra-grande. (**Belém conta...**, 1995, p. 56).

³⁰ Em nota há a seguinte informação: "informante usa uma forma semelhante a cântio".

Como é perceptível nos trechos das narrativas destacados, nem a memória nem todos os equipamentos utilizados pelos pesquisadores (como no caso do IFNOPAP os gravadores, os cadernos de notas, as fitas) foram capazes de preservar, na sua totalidade, as vozes dos narradores. Inevitavelmente muito do que foi dito sofreu alterações, quer dizer, foi traduzido, ressignificado; bem como muitas partes chegaram mesmo a se perder em meio ao traslado das narrativas da oralidade para a escrita.

A este respeito Roman Jakobson esclarece que é perfeitamente normal que a linguagem admita a ressignificação, a (re)interpretação, a releitura, a tradução. Para Jakobson é este movimento tradutório constante da linguagem que a renova, que a faz viva e diversa. Assim ele escreve

o nível cognitivo da linguagem não só admite mas exige a interpretação por meio de outros códigos, a recodificação, isto é, a tradução. A hipótese de dados cognitivos inefáveis ou intraduzíveis seria uma contradição nos termos. Mas nos gracejos, nos sonhos, na magia, enfim, naquilo que se pode chamar de mitologia verbal de todos os dias, e, sobretudo, na poesia, as categorias gramaticais tem um teor semântico elevado. Nessas condições, a questão da tradução se complica e se presta muito mais a discussões. (JAKOBSON, 1995, p. 70).

Deste modo, ao transpor as narrativas coletadas direto do seio do povo para a forma escrita, atribuindo a elas uma nova roupagem, o projeto está percorrendo um caminho natural da linguagem humana, isto é, o caminho da ressignificação, da interpretação, do traduzir o outro e o(s) seu(s) código(s), signo(s). No caso do “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense” o traduzir por ele produzido é o que Jakobson classifica de tradução intralingual. Assim o projeto IFNOPAP ao se dispor a transitar entre duas modalidades distintas da língua (oral e escrito) não poderia isentar-se de tais questões e de outras, como a inexistência de sinônimos perfeitos ou equivalências completas (JAKOBSON, 1995, p.65), o que, neste sentido, torna todo processo tradutório um processo de recriação, de transformação.

Logo, ao longo da coleção de contos populares **Pará conta...** são muitas as transformações provocadas pelo processo tradutório: em um número significativo de narrativas, sobretudo, no **Abaetetuba conta...** que das cinquenta e três narrativas que compõem o volume metade possui falha nas gravações e/ou termos embaraçosos para pesquisador. Um exemplo é a narrativa “O encanto de Honorato”.

Honorato relatou o acidente ocorrido e pediu a sua mãe que o desencantasse, pois já estava cansado dessa vida, e queria viver, o resto de seus dias, ao lado

de sua mãe, pois se achava muito doente, em consequência da luta que teve de travar com essa cobra da [] desconhecida. (**Abaetetuba conta...**, 1995, p. 136).

No trecho da narrativa acima, o entendimento da história narrada fica, obviamente, comprometido, devido à ausência de termos que se extraviaram durante a tradução da narrativa. Ademais, também é bastante nítido que houve modificações consideráveis na sintaxe do texto. Construções sintáticas como “relatou o acidente ocorrido”; “pediu a sua mãe que o desencantasse” são construções que dificilmente um falante nato da língua, em contexto informal realiza. Tais colocações são realizadas, normalmente, por falantes com níveis de instrução altos, em contexto de formalidade e em construções verbais que exigem conjunturas formais. Quer dizer, não é preciso ser nenhum especialista no assunto para desconfiar seriamente que tal construção, na realidade, é uma tradução (transformação) da história narrada com altos níveis de estilização por parte do seu tradutor.

Em se falando em tradutor, ademais por um viés do tradutor enquanto intérprete, quer dizer, como aquele que “determina o significado preciso de” ou que “adivinha a significação de”, como esclarece o Dicionário Houaiss (2009), é evidente que o ato de traduzir é também, em consequência, um ato de interpretação, de ressignificação, de (re)criação. Doravante, é totalmente compreensível que nos processos tradutórios, por mais que se deseje um traduzir total, sem perdas, sem alterações – como é o caso do projeto IFNOPAP – isto pertença mesmo à ordem do desejo, haja vista que a tradução perpassa, em última instância pelo viés da subjetividade, como venho defendendo desde o princípio desta dissertação.

Assim, na década de 90 do século passado - momento exato em que o projeto compilava e arquivava suas narrativas – estas, logicamente, passaram por um longo e complexo processo tradutório até chegarem a compor a coleção **Pará conta...** Proponho-me a discutir algumas “pedras” desse caminho percorrido pelas narrativas ifnopapianas e para tal tomo como exemplo a narrativa “A lenda do Norato”, encontrada no **Belém conta...** e que também se faz presente na fita cassete A 03, história III, dos arquivos em áudio original do projeto.

Bem. A narrativa transcrita e nomeada “A lenda do Norato” é uma versão bem distanciada da narrativa oralizada pelo narrador em meados da década de 90 do século

passado. Na fita A 03 não há referência ao nome, idade ou sexo do narrador, ademais também inexistia a localização exata de onde se fala. Muito embora, anteriormente, na fita A 03, lado A, história II, a pesquisadora e o narrador deixem claros que estão falando do município de Belém. Como se comprova

Pesquisadora: o que senhor conhece, até mesmo de fatos ocorridos aqui em Belém, o senhor conhece, né?

Narrador: aqui em Belém eu pouco, pouco conheço, né, mas eu sei mais assim de interior ...de... vamo dizer de... daquela Irara. Tem gente que pensa que não é, mas Irara é uma pessoa, é uma mulher. (TRADUÇÃO MINHA).

O fato é que na narrativa “A lenda do Norato” presente na fita A 03 muitos detalhes importantes foram suprimidos e/ou alterados. Na versão narrada pelo senhor Plácio Pereira e transcrita pelo pesquisador Adnaldo Souza, a narrativa se inicia com um clássico era: “O Norato era, era, segundo a lenda, era um rapaz que também era encantado em uma cobra-grande”. O começo da narrativa se parece com um conto de fadas. Doravante aparece a informação de que Norato brigou com uma cobra no rio Amazonas e acabou perdendo a visão de um dos olhos.

Enquanto que, na versão em áudio, o narrador destaca que os pais lhe contavam a história. Ademais o início da narrativa o narrador parece falar do boto, moço bonito que surge nas festas e encanta as moças. Aliás, nesta narrativa existe uma conexão entre as características da narrativa do boto e da cobra grande. Como se lê

Pesquisadora: mas o senhor conhece assim algum caso da lara ter encantado alguém? O senhor conhece? Isso já aconteceu isso?

Narrador: Olha, esse meus pais contava. Conheço dum cara que se chamava Renatinho. Mas este era... Ele foi encantado disque e chamava-se Renatinho. Ele andava no mar, no coiso como um boto. Então ele... esse eu inda cheguei ver o lugar disque ... então ele...ele aparecia nas festas, rapaz muito bonito, namorava com as moça e antes de terminar a festa ele sumiu, sumia. Então quando foi numa fazenda que se chama-se Boi Roco, aí no alto Anabiju, no Marajó, então ele foi nua festa, nua festa muito famosa que disque faziam lá. foi antes do meu tempo... Então ele chegou lá, começou dançar e namorou a filha do dono do fazendeiro. Aí quando foi uma certa hora da noite... uma certa hora da noite ele pediu licença que ele queria descansar. Aí sabe essas fazenda, essas casa grande fazenda tem quarto, tem muito grande... faziam festa, quarto pra hospede, pra visitante... Aí ele entrou pro quarto e deitou, aí a moça que se namoraram lá...aí disque ele... aí pegou foi olhar na fechadura... foi olhar pelo buraco da fechadura da porta. disque ela enxergou, dizem porque isso já... já num se... não sei como foi pra alguém pensar isso, né...disque tinha um monte de cobra dentro do quarto. Aí ela gritou... quando ela gritou foi tudo abaixo, a fazenda tudinho, diz na historia, que isso ainda cheguei vê já depois de muitos anos, com meus nove ano cheguei vê, na beira do rio ficou assim tipo como um lago, assim aquela terra afundou tudinho, com fazenda e tudo. (TRADUÇÃO MINHA).

Na versão escrita da narrativa “A lenda do Norato” o rio onde se passa os acontecimentos descritos é o Amazonas; já na versão em áudio o narrador fala do rio Anabiju, no alto Marajó. Tudo começa com uma festa, onde um belo rapaz aparece para dançar com a jovem filha do proprietário onde a brincadeira se passa. Após muitas danças o homem pede para descansar e é levado a um quarto. Altas horas da madrugada, um curioso (na verdade, o próprio narrador não está muito certo se foi a moça a curiosa ou se um outro alguém) resolveu olhar pela fechadura. Então, a encantaria acontece... Ao ver que não se tratava de um homem, mas sim de uma imensa cobra, que tomava todo o espaço do aposento, o espanto e os gritos foram inevitáveis... Tudo vem abaixo. Todo o local é engolido pelas águas e o narrador, ainda, se recorda que, quando criança, chegou a ver as ruínas do lugar onde todo o acontecido se passou.

Por fim, o narrador também se recorda que, já crescido, ao navegar pelo rio Anabiju ouvia vozes, barulho de cavalos e bois, músicas e risadas, como se a festa continuasse, infinitamente, semelhante ao encanto que envolve Norato e o remanso das águas que o guardam

E isso, já no meu tempo, quando a gente subia nesse rio Anabiju, quando chegava de noite, assim de noite, certa hora da noite, que a gente ia viajando no rio, quando agente chegava perto da fazenda, agente via risada, via parece que tavam tocando música, via gado urrar, cavalo rinchar só que quando a gente descobria pra onde era a tal fazenda não queria mais nada, tava um verdadeiro silêncio, por causa de encanto, que eu sei... que ainda cheguei ver essas partes finais foi eu... chamava-se Noratinho ele. E depois com uns anos disque ele nunca mais apareceu em parte nenhuma (TRADUÇÃO MINHA).

Já na versão transcrita da narrativa há destaque ao fato de Norato possuir horários para se retirar dos locais aonde ia com segurança, quer dizer, sem deixar a forma humana e se metamorfosear em cobra grande, informação que não aparece na narrativa em áudio. Também há, na versão escrita, que o próprio Norato pediu para dormir e não ser incomodado. O que ocorre também na versão em áudio – com a diferença que, na versão impressa, existe a certeza que foi a jovem apaixonada que espiou Norato durante o sono – fazendo com que a boiuna encantasse a tudo e a todos no local.

Outra diferença entre a tradução em áudio e a tradução escrita é que, na versão da narrativa presente na fita A 03 as aparições da ordem do maravilhoso, tais como

risadas, conversas, músicas e movimentos sem a presença humana, aconteciam não só no local onde a boiuna encantou-se, mas também ao longo do rio que circundava o local. Ao passo que, na tradução escrita da narrativa, os acontecimentos maravilhosos se passam apenas no lugar da encantaria e possuem data e horário certos. Como se lê

Aí, as pessoas antigas contavam que naquele local, quando seis horas da tarde, no dia que se completava um ano aquela festa que celebravam lá... Podiam ir lá que ouviam, ouviam cantiga de galo... Movimento lá... Tudo. Era comum ver ele lá. (**Belém conta...**, 1995, p. 47).

A tradução escrita notoriamente possui uma imensa diferenciação, diria mesmo afastamento da versão em áudio, na voz do narrador. Há perdas não só no sentido de termos substituídos, acrescentados, suprimidos, na alteração da ordem sintática ou mudanças no nível da pontuação; mas também existem perdas em um sentido mais pontual, específico, noutros termos, perdeu-se também o regionalismo da voz do narrador, suas pausas, seu ritmo de narrar, seu tom de voz, na sua performance.

Outro ponto que merece destaque nas narrativas transcritas do projeto IFNOPAP é o fato de haver em muitas das narrações interferência por parte dos pesquisadores: alguns chegam mesmo a direcionar a narrativa, pedindo para que o narrador relate uma história de boto ou de cobra grande, por exemplo. Bem como em outros momentos, o relato é interrompido no seu curso para que o pesquisador esclareça pontos que não foram bem compreendidos pelo pesquisador.

As atitudes dos pesquisadores descritas acima são proibidas pelo **ACHEGAS**, documento que, como já aprofundei em passagens anteriores deste texto, representa uma espécie de manual do projeto IFNOPAP. De fato, o **ACHEGAS** proíbe qualquer interferência, interrupção ou direcionamento das narrativas enquanto esta acontece, fato que é ignorado em muitas passagens das narrativas em áudio e também em algumas das versões transcritas pelo “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense.”

Tais afastamentos entre o que se encontra na voz dos narradores e entre o que se lê nas páginas da coleção **Pará conta...**, são comuns em muitos trabalhos tradutórios, sobretudo quando se fala de transcrição de narrativas da modalidade oral para a escrita. É necessário destacar que tal corriqueiridade ocorre, primeiramente, devido ao complexo jogo tradutório da transcrição de contos populares ter como base

fundadora³¹ a memória e todas as suas falhas e incompletudes, como destaca Jerusa Ferreira. Outrossim, a tradução, lançando-se à tentativa de traduzir o outro, está, justamente, entregando-se ao desejo de imprimir, seja consciente ou inconscientemente, marcas subjetivas naquele ou naquilo que traduzimos, porque nenhum tradutor jamais conseguiu – por mais que desejasse - ser totalmente invisível. Doravante, também se faz necessário dizer que a tradução/transcrição de narrativas no plano intralingual é complexo e, necessariamente, exige uma transformação, adaptação. Nesta complexa transformação de signos verbais ocorrem alterações como acréscimos, retiradas, substituições, perdas de gestualidades, de tons de voz, de ritmo narrativo, quer dizer, daquilo que Paul Zumthor chama de performance do narrador³². Abaixo Zumthor esclarece por que

Interrogo-me, no capítulo 5, sobre a natureza da forma poética oral, sugeri que nela a *performance* pode ser considerada ao mesmo tempo, um elemento e o principal fator constitutivo. Instância de realização plena, a performance determina todos os outros elementos formais que, com relação a ela, são pouco mais que virtualidades. Cantoras africanas de lamentação são incapazes de reproduzir seus poemas fora de funerais autênticos. Implicando um tipo singular de conhecimento, a performance poética só é compreensível do ponto de vista de uma fenomenologia da recepção. (ZUMTHOR, 2010, p. 164).

O que se destaca da fala acima é que, muito da performance daquele que narra, por exemplo, fora do seu contexto de origem, se perde, uma vez que ela é da ordem da subjetividade. O que se pode fazer é uma tradução do narrado, do ocorrido. Assim, digo que os próprios narradores do projeto IFNOPAP, certamente, já realizaram uma tradução diferente daquela que fariam se não estivessem diante de um sujeito totalmente estranho, quer dizer, ante um pesquisador com um gravador nas mãos. Bem como os pesquisadores, diante de áudios que deveriam ser transcritos realizaram - não diria propriamente uma performance, uma vez que ela está relacionada com a oralidade – mas que seguramente efetivaram uma tradução/adaptação inevitável e necessária das narrativas ifnopapianas para o suporte papel.

³¹ Chamo aqui de base fundadora a narração em si, quer dizer, o ato de narrar que, fundamentalmente, ancora-se na(s) memória(s) daquele(s) que o revive(m).

³² Em **Introdução à Poesia oral** e mais detalhadamente em **Performance, recepção e leitura** Paul Zumthor trabalha com a ideia do corpo e da voz que se unem para dizer ou cantar na sua totalidade. Noutros termos, corpo e voz somados formam a performance daquele que canta, narra, fala, sendo ela pertencente a um contexto específico, singular.

Não me aprofundo muito no assunto, pois tais questões serão melhor discutidas na sessão que segue.

2. Falas escritas: mudanças inevitáveis

O processo compilatório idealizado pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, na Alemanha, no início do século XIX tinha como propósito principal a reunião de contos recolhidos direto do seio do povo. Assim, os Grimm traçaram um plano de metas específico para tentar alcançar seus ideais. Para cumprir com os objetivos, o projeto compilatório dos irmãos almejava uma fidelidade integral ao narrado, bem como também mencionava a transcrição literal, a integração entre narradores e transcritores e, também a difusão do material através da publicação dos contos recolhidos. Assim, seguindo os objetivos do seu projeto tradutório, os irmãos tornaram público o primeiro volume de **Kinder-und Hausmärchen** no ano de 1812.

Pelo que desejava o projeto tradutório alemão, é evidente que o desejo dos Grimm era recolher as narrativas orais populares direto do povo, transpondo-as para a modalidade escrita da língua tal como foram recolhidas. Para os Grimm a fidelidade ao original, aquela narrativa na voz do contador, com todas as marcas pessoais daquele que fala: pausas, ritmos e versões do narrado, era algo totalmente possível. Para Jacob e Wilhelm Grimm o trabalho, quer dizer, o processo de compilação e tradução que realizavam com os contos populares alemães naquele momento não era concebido como algo que, inevitavelmente, causava mudança, alteração, transformação. Muito pelo contrário. O trabalho compilatório por eles realizado era visto como a “tábua de salvação” das narrativas e da própria nação alemã.

Assim, os Grimm seguiram com o seu projeto compilatório e chegaram mesmo a publicar o primeiro volume dos contos populares alemães. Volume este que depois passou por várias reedições, sendo as mais famosas as de 1812 e 1815. As reedições (traduções) do **Kinder-und Hausmärchen** (Contos maravilhosos para as crianças e para o lar), logicamente, que a cada nova tradução elementos eram suprimidos, substituídos, retirados, acrescentados. Mas logicamente que esta é uma leitura contemporânea da coleta de contos populares, do trabalho com a tradução, que hoje possui um amplo campo de pesquisa e pensamentos que defendem a tradução

enquanto processo que, inegavelmente, provoca alteração, transformação, que carrega as marcas subjetivas do(s) seu(s) tradutor(es).

O que vai na contramão do pensamento dos irmãos Grimm, que envolvidos no contexto histórico, social e estético do seu tempo pensavam e defendiam que

o material coletado deveria ser conservado tal como era, ao invés de ser adaptado, rearranjado ou mesmo servir de matriz para novas criações poéticas. No Prefácio da segunda edição, datada de 1819, eles explicitamente defenderam a **preservação** do material coletado: (VOLOBUEFF, 2007, p. 02).

Semelhantemente ao projeto compilatório dos Grimm, que se encontrava dominado por desejos de preservação, de fidelidade, de tradução tal qual está também o projeto o “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense.” O projeto que surgiu quase dois séculos depois do projeto compilatório dos Grimm também é assinalado pelo desejo de fidelidade e de preservação. Coletar, traduzir e arquivar as narrativas orais populares da Amazônia paraense foi, pelo menos no que se refere aos anos iniciais do projeto amazônico, a sua marca primeira. Logo, no prefácio das três edições da coleção **Pará conta...** lê-se: “Os textos desta publicação apresentam-se tal qual transcritos pelos pesquisadores do programa IFNOPAP (Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense).” Sendo, então, a ideia de fidelidade, logicamente, óbvia.

Contudo, é sabido que a compilação de narrativas orais é um processo que se centra, primeiramente, na memória que, por si só, já é marcada pelo esquecimento, quer dizer, lembrar é, inegavelmente, também esquecer. Ademais a recolha de narrativas também perpassa – de um modo geral e nos casos específicos de que trato aqui: Grimm e IFNOPAP – por questões como as (im)possibilidades de traduzir tal qual. Outrossim, também se nutre de questões arquivistas: todo acervo/arquivo é caracterizado pela falta, pela perda, por aquilo que se esvaiu ao longo do tempo, da história. Jamais a memória contempla plenamente o ocorrido, assim como uma tradução jamais torna seu tradutor totalmente invisível.

Com efeito, em **Mal de arquivo** Derrida escreve

(...) então, lembremo-nos também que a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é, segundo Freud indispensável da pulsão de morte. Portanto, da destruição. Consequência: diretamente naquilo que permite e condiciona o arquivamento só encontraremos aquilo que expõe a destruição e, na verdade, ameaça de destruição, introduzindo *a priori* o esquecimento e a arquiviolítica no coração do

monumento. No próprio saber de cor. O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo. (DERRIDA, 2001, p. 23).

Quer dizer, reunir, memorizar, traduzir, arquivar são processos que trabalham em duas frentes opostas: guardar e perder. Primeiramente, o próprio Freud, escrevendo sobre o funcionamento da memória, esclarece que esta é constituída de traços permanentes e, logicamente, de não permanentes. Ora, Freud fala da memória enquanto aquela que salva e perde, que guarda e apaga. A memória seria constituída de camadas que se sobrepõem umas as outras de modo incompleto, sempre deixando espaços para serem preenchidos.

A leitura de Freud se assemelha a leitura que Jeanne Marie Gagnebin faz do problema

(...) a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro. Podemos também observar que o conceito de rastro rege igualmente todo o campo metafórico e semântico da escrita, de Platão a Derrida. Se as “Palavras” só remetem as “coisas” na medida em que assinalam igualmente sua ausência, tanto mais os signos escritos, essas cópias de cópias como diz Platão, são, poderíamos dizer deste modo, o rastro de uma ausência dupla: da palavra pronunciada (do fonema) e da presença do “objeto real” que ela significa. (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Gagnebin deixa claro que a memória é marcada pela presença e pela ausência. Noutros termos: ela se constitui de incompletudes, de borrões, de falhas como destaca também Jerusa Pires Ferreira em **Armadilhas da memória**. Assim, incompletudes e esquecimentos são para a autora o pivô narrativo. É do esquecimento, da ausência, dos buracos que se nutre o novo, a recriação. Logo

Poesia popular, Memória e Esquecimento andam juntos. Se chamarmos de tradição a uma espécie de reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se repetir ou pensarmos na tradição como um repertório de paradigmas e de virtualidades em relação, veremos que aí se formam com muita razão os buracos do esquecimento. (FERREIRA, 1990, p. 13).

O que Jerusa discute é justamente a questão da memória não só se constituir dessa forma incompleta, mas, sobretudo, o fato dela necessariamente depender dessa característica para se manter, para reviver os acontecimentos, os homens, as histórias. O que vai ao encontro do pensamento de Walter Benjamin quando este diz que

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de arte - no campo, no mar e na cidade - num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa

narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 205).

O narrador ao reviver uma história coloca nela suas marcas: memória, gestualidade, estilo de narrar. Dito de outra forma. O narrador é um tradutor, um intérprete singular. Nenhum sujeito narra tal qual outro, pois narrar é memória, é tradução, é – em última instância subjetividade.

Subjetividade esta que se reflete nas narrativas do projeto IFNOPAP, seja nas narrativas em áudio, seja nas narrativas impressas. Nos dois suportes se fazem presentes diferentes versões de uma mesma narrativa que jamais é revivida (traduzida) da mesma forma. Um narrador de Abaetetuba recita a boiuna de uma forma, bem como um narrador de Santarém ou de Belém reconta a história do mesmo personagem com outros elementos, cenários, comportamentos. O que prova que Walter Benjamin está certo ao dizer que a narrativa mergulha na vida do seu narrador.

Deste modo, tem-se a explicação do por que da riqueza de versões presente na coleção **Pará conta...** Uma vez que entendo que narrar é traduzir, uma seja, uma interpretação... um processo que se constitui da subjetividade daquele(s) que o faz(em), quer dizer, da interpretação, da leitura, das memórias dos sujeitos.

Assim dizer, narrar ou escrever tudo é uma tarefa que se apresenta dentro do campo das (im)possibilidades humanas. Como traduzir o outro na totalidade e completude, de forma finda e cabal, se traduzir é, justamente, uma eterna incompletude?

Em **Mal de arquivo** Jaques Derrida discute exatamente essa questão: o eterno desejo de se dizer/escrever/arquivar tudo, sem perdas, sem alterações. No entanto, essa vontade pertence mesmo ao campo do desejo, pois não existe memória, escrita ou arquivo que preserve tudo. A memória, a escrita, o acervo/arquivo é uma tentativa de preservação que sofre da pulsão de conservação.

Logo, traduzir, escrever, arquivar representam justamente esse anseio de guardar, de salvar. Muito embora, seja impossível a totalidade de tal tarefa. E em **A farmácia de Platão** Derrida discute essa questão: a escrita que é o **pharmakón**, quer dizer, veneno e remédio

um produto, um **érgon**, que não é o seu, que lhe chega de fora, mas também de baixo, que aguarda seu julgamento condescendente para ser consagrado

em seu ser e valor. Deus, o rei, não sabe escrever, mas esta ignorância ou esta incapacidade dão testemunho de sua soberana independência. Ele não tem necessidade de escrever. Ele fala, ele diz, ele dita, e sua fala é suficiente. Que um escriba de seu secretariado acrescente a isto ou não o suplemento de uma transcrição, essa consignação é por essência secundária. A partir desta posição, sem recusar a homenagem, o rei-deus a depreciará, fará manifestar-se não apenas sua inutilidade, mas sua ameaça e seu malefício. Outro modo de não receber a oferenda da escritura. Assim fazendo, deus-o-rei-que-fala age como um pai. O *phármakon* é aqui apresentado ao pai e por ele rejeitado, diminuído, abandonado, desconsiderado. O pai suspeita e vigia sempre a escritura.

Assim, a escrita é vista por Derrida como aquilo que pode guardar e também perder. Escrever o que foi dito, cantado, narrado jamais será na totalidade tais atos. Sempre haverá uma palavra perdida, acrescentada, substituída. Uma entonação, um ritmo narrativo, um gesto que não pode ser representado no signo escrito, pois é exclusivo da voz e do seu campo de alcance.

Neste sentido, digo que os narradores do projeto IFNOPAP jamais esgotaram as narrativas que recitaram. As muitas narrativas de cunho maravilhoso, mitos, lendas, relatos de experiência que foram transcritas não esgotam outras possibilidades de narrá-las ou muito menos dizem tudo sobre as histórias. Afinal, entendo que narrar é memória, é interpretação, é tradução de si e do(s) outro(s).

Sendo, então, o narrar ancorado na memória e da ordem da voz, fica evidente que transpor narrativas desse domínio para o mundo da escrita não pode deixar de causar transformação, sobretudo, quando se compreende que tal passagem pertence – por mais que alguns estudiosos neguem - a uma esfera subjetiva. Antes, por exemplo, as narrativas ifnopapianas pertenciam, exclusivamente, ao domínio oral e seu suporte era a palavra proferida, depois utilizou-se gravadores, fitas que captaram e guardaram as narrações, que em seguida foram manuscritas para o suporte papel, e só depois digitalizadas, editadas, impressas e postas em circulação na forma da coleção **Pará conta...**

É obvio que o projeto o “Imagário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense” para chegar a montar o seu acervo/arquivo de narrativas passou por um logo processo tradutório. Dezenas de narrativas foram vertidas de uma modalidade oral para uma escrita na tentativa de salvá-las, de guardá-las, de preservá-las. E aqui não nego ou tento diminuir o valor e a importância do IFNOPAP. Muito pelo contrário, reconheço e exalto que o trabalho de recolha e transcrição das narrativas

amazônicas foi pioneiro, corajoso e muito válido. O que ponho em questão é o trabalho tradutório pelo qual elas passaram.

As narrativas do projeto IFNOPAP foram vertidas de uma modalidade oral para uma modalidade escrita da língua. Nesta transposição inegavelmente houve mudanças, alterações, uma vez que até o suporte se transformou. Antes as narrativas pertenciam ao domínio da oralidade e depois passaram para o mundo da escrita. Como muito já foi dito, existem marcas próprias da voz que não puderam ser representadas na escrita: tom de voz, gestualidade, expressões faciais, etc. se perderam em meio ao processo tradutório. E tais perdas são inevitáveis, pois no campo da tradução é impossível o trabalho com a totalidade, com o acabado, o findo. Neste campo sempre há novas possibilidades, novas interpretações, (re)leituras, traduções outras.

No caso do projeto IFNOPAP as possibilidades de novas leituras, de outras interpretações, traduções é ainda mais presente. É bem verdade que o projeto não realizou uma tradução entre línguas distintas, na verdade, o trabalho se fez entre uma mesma língua, o que Roman Jakobson chama de tradução intralingual. Mas embora a tradução tenha ocorrido no nível intralingual é inegável que tal transposição foi violenta e sem sombra de dúvidas causou mudança, afinal o próprio suporte altera-se: antes a voz, depois o papel.

Ademais a tradução das narrativas ifnopapianas envolvem questões como a memória e suas (im)possibilidades de completude; bem como também está abarcada na pulsão de morte, de conservação, de guarda que envolve o trabalho com o arquivo: aquele desejo de dizer, escrever ou arquivar tudo, sem perdas ou alterações que assola a muitos que trabalham com a tradução, com o arquivo. No entanto, lembrar, interpretar, traduzir o(s) outro(s) nunca é a totalidade do ocorrido, do dito, do que foi escrito primeiro. Assim, dou por encerrada esta sessão com as palavras de Antoine Compagnon em **O trabalho da citação**, onde este rememorando alguns dos seus feitos de criança e escrevendo sobre o trabalho da interpretação (tradução) diz que: “colar novamente não recupera jamais a autenticidade. (...) subverto a regra, desconfiguro o mundo: uma roupa feminina sobre um corpo masculino, e vice-versa”. (COMPAGNON, 1996, p. 10). O que torna a interpretação, a leitura, a tradução sempre algo transformador, recriador e anti-original, anti-completude.

3. Considerações finais

Primeiramente quero dizer que não considero estas notas como as notas finais e/ou definitivas. Certamente, sobre este assunto, outros virão e tomarão novas notas. No entanto, este texto necessita de um arremate e como todo remate, logicamente, exige apontamentos do escrito. E assim o faço.

Então, começo. O projeto IFNOPAP quando surgiu em meados da década de 90 do século passado não tinha os mesmos objetivos que tem hoje, mais de duas décadas depois. Inicialmente o projeto visava a coleta de narrativas, uma espécie de mapeamento do que se contava no estado do Pará. Nesse sentido, coletou milhares de narrativas de distintos municípios paraenses. A ideia inicial era reunir as histórias em forma de livros: o que ocorreu com uma parte delas: **Belém, Abaetetuba e Santarém conta...** são exemplos do que digo. No entanto, uma grande parcela das narrativas não chegou a ser publicada. A coleção **Pará conta...**, inicialmente, previa a circulação de nove volumes, mas apenas três foram, efetivamente, publicados. Muito embora haja, destes volumes não publicados, a reunião das narrativas e alguns, como no caso do **Bragança conta...**, por exemplo, se encontrem disponíveis para consulta no meio digital.

Muitas das histórias que se fazem presentes na coleção **Pará conta...**, inegavelmente, se entrelaçam com a minha trajetória. Como destaquei ao longo deste texto minhas experiências pessoais, minhas memórias muito contribuíram para as escolhas que fiz como pesquisadora. Deste muito cedo as narrativas com as quais trabalho hoje se fizeram presentes na minha vida. Então, eu mais que ninguém sei que cada contar e recontar é um evento único, bem como é o que mantém as narrativas da voz vivas na vida e nas lembranças dos homens.

Nesta perspectiva abordei neste escrito temas que envolvem as narrativas orais populares. Assim, na tentativa de melhor compreender o processo de coleta e transcrição das narrativas orais populares da Amazônia paraense fui em busca de pioneiros no assunto: os irmãos Grimm. Como é sabido, os irmãos elaboraram um projeto compilatório de recolha das narrativas orais alemãs, no início do século XIX que foi seguido por muitos outros estudiosos do tema em diversos outros espaços e tempos.

Com este estudo sobre o projeto compilatório dos Grimm desejei e, de fato, consegui compreender melhor o projeto amazônico de recolha e transcrição de narrativas orais populares: “Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense” (IFNOPAP), que surgiu quase dois séculos depois do projeto alemão.

O IFNOPAP que na origem buscava recolher e transcrever as narrativas da Amazônia paraense, a fim de elaborar um mapa narrativo do estado do Pará, com o passar do tempo e à medida que os encontros do projeto cresciam e “tomavam corpo” ante os pesquisadores brasileiros e também estrangeiros, alterou seus objetivos. Hoje, o projeto tornou-se integrado com outras áreas de conhecimento como a odontologia, a medicina, a pedagogia, a história, a sociologia, a linguística, etc. e passou a voltar-se não só para a pesquisa, mas também para a extensão e o ensino, ou seja, a integração entre universidade e comunidade.

Com isso o projeto modificou-se consideravelmente: hoje grande parte das narrativas do acervo recolhido pelo projeto IFNOPAP está disponível na versão impressa, na forma da coleção **Pará conta... (Belém, Santarém e Abaetetuba conta...)**. Bem como em versões digitais, em portais, *sites* e *blogs* na internet. Ademais há um imenso acervo de narrativas recolhidas pelo projeto IFNOPAP que se encontram apenas na versão em áudio como foram recolhidas pelos pesquisadores, ainda, no início do projeto, na década de 90 do século XX.

Do imenso acervo narrativo recolhido pelo projeto o “Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense” uma boa parte se encontra também na forma de manuscrito, arquivados na sala do projeto no Instituto de Letras e Comunicação, na Universidade Federal do Pará, *campus* Belém.

Desse primeiro momento do projeto IFNOPAP destaco que ele surgiu com um propósito que, posteriormente, alterou-se: foi da recolha, da reunião de narrativas da Amazônia paraense ao trabalho de ensino e extensão. Tal mudança foi necessária, pois não se pode passar o tempo todo recolhendo narrativas sem uma razão de ser, sem saber o que, de fato, fazer, com o material reunido. Nesse sentido, então, o projeto IFNOPAP buscou recolher e utilizar o seu acervo para se (re)conhecer e difundir o

imaginário, o pensamento, o modo de vida peculiar de muitos dos homens da Amazônia paraense.

Neste trabalho, onde deixei claro que me dediquei a compreender o projeto compilatório do “Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense”, tive que fazer um retorno a grandes pesquisadores da área da coleta e transcrição de contos populares, os Grimm, uma vez que o projeto compilatório dos irmãos era movido por desejos românticos de fidelidade ao original e transcrição literal. Bem como também previa a articulação entre seus narradores e a difusão do material recolhido através da publicação de um manuscrito. Sendo que, tais características também estão presentes no projeto amazônico de compilação IFNOPAP.

Surgido quase dois séculos depois do projeto alemão, o projeto IFNOPAP recolheu, transcreveu e publicou um grande número de narrativas da Amazônia paraense. Para tanto, o projeto, logicamente, fez uso de um processo tradutório complexo: do ir a campo a publicação da coleção **Pará conta...** foi o trajeto percorrido. Nessa caminhada muitas foram as mudanças, os acréscimos, as retiradas, as leituras, as traduções das narrativas. Da voz dos narradores nas fitas cassetes ao impresso no papel, não há como negar o “mar” que os separa.

O IFNOPAP possui documentos (alguns desaparecidos, **Como transcrever**) como o **ACHEGAS** que rege os objetivos do projeto, tais como, a identificação do narrador, quer dizer, nome, família, hábitos, profissão, gostos; bem como o documento também traz esclarecimentos sobre o comportamento dos pesquisadores ante os narradores: o pesquisador não deveria pedir uma história em particular ao narrador, mas sim deixá-lo a vontade para contar o que quisesse, ademais o relato não deveria ser interrompido com perguntas ou direcionamentos de qualquer espécie.

No entanto, após examinar um grande número de narrativas coletadas pelo projeto IFNOPAP e arquivadas em áudio fica evidente que tais normas são facilmente violadas pelos pesquisadores. Boa parte das narrativas são direcionadas, muitas outras interrompidas para esclarecimentos e perguntas; bem como pouquíssimas narrativas possuem a identificação do narrador: seu nome, idade, sexo, profissão, origem ou hábitos.

Já no que diz respeito à transcrição/tradução que as narrativas sofreram na passagem da oralidade para a escrita é preciso destacar que todo processo tradutório, por se só, já é um processo de transformação. No caso do projeto o “Imaginário nas Formas Narrativas Orais Populares da Amazônia Paraense” a transformação causada pelo transposição/tradução das narrativas da modalidade oral para a modalidade escrita é, ainda, mais profunda. O projeto IFNOPAP realizou uma tradução intralingual, como destaca Roman Jakobson, ou seja, uma tradução dentro de uma mesma língua, mas entre modalidades distintas (oral/escrito) o que inevitavelmente causou adaptação, transformação.

Transpondo/traduzindo narrativas da modalidade oral para a escrita o projeto IFNOPAP, logicamente, teve que adaptar as narrativas: pausas, ritmos narrativos, pontuação, performance dos narradores se perderam em meio a tradução. Pois, a escrita não consegue englobar os movimentos corporais, a entonação, as singularidades narrativas de cada sujeito, por mais que se esforce para manter a pontuação e/ou as marcas próprias da oralidade. Ademais, em se tratando do trabalho com o arquivo, é preciso ter consciência que nenhum acervo por mais completo que pareça, jamais diz ou representa tudo, pois há sempre uma falha na gravação, uma palavra não compreendida, um rabisco que se perdeu, um som ou uma letra que o tempo ou traças corroeram.

Assim, transcrever as narrativas da oralidade para a escrita, tanto no projeto alemão de compilação, quanto no projeto compilatório amazônico, ambos marcados por semelhantes desejos de preservação e fidelidade ao original, apresenta-se apenas como desejo, mais que isso: parece ser mesmo o que Jacques Derrida chama de **pharmakón**, quer dizer, veneno e remédio; morte e vida. A escrita que pode guardar, salvar, preservar é a mesma que perde, arruína, destrói. Pois o escrito jamais corresponderá ao que foi dito: primeiro porque dizer é diferente de escrever em essência. Segundo porque tentar representar a voz no signo escrito é um processo de adaptação, de tradução, do qual jamais se sai exatamente igual ao que entrou. Afinal, cada sujeito carrega consigo uma leitura, uma tradução, seja de um texto, dos homens ou do mundo que o circunda.

Referências

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 3ª ed. – Rio de Janeiro: editora FGV, 2005.

BAGNO, Marcos. **Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística** – São Paulo: Parábola editorial, 2007.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In. **Magia e técnica, Arte e Política** (obras escolhidas). 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **A tarefa do tradutor**, 2ª ed. (Tradução de Johannes Kretschmer). Rio de Janeiro: PUC-Rio, (s.d.) Título original: De Aufgabe des Übersetzters. (s/d e não paginado).

CHARTIER, Roger. **História da vida privada: da renascença ao século das luzes**. (Tradução de Hildegard Feist) - São Paulo, SP: companhia das letras, 1991.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1996.

DERRIDA, Jaques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. (Tradução de Cláudia de Moraes Rego). Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2001.

_____. **A farmácia de Platão**. (Tradução de Rogério da Costa). São Paulo: Iluminuras, 2005.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. *Do oral ao escrito: implicações e complicações na transcrição de narrativas orais*. In. **Outros Tempos**, www.outrostempos.uema.br, ISSN 1808-8031, volume 02, p. 156-166.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória (conto e poesia popular)** – Salvador, BA: fundação casa de Jorge amado, 1991.

_____. **Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas**. 2ª ed. – São Paulo, SP: HUCITEC, 1993.

FREUD, Sigmund. *Uma nota sobre o cubo mágico*. In. **Uma neurose demoníaca do século XVII** (Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2ª ed. – São Paulo, SP: editora Perspectiva, 2004.

_____. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: ED. editora, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HOUAISS, Instituto Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss**. Rio de Janeiro, RJ: editora objetiva Ltda., 2009.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. (Tradução de Izidoro Bliktein e José Paulo Paes) - São Paulo, SP: editora Cultrix, 1995.

LAGES, Suzana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo, SP: editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é o imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LARROSSA, Jorge. **La Experiencia de la Lectura: estudos sobre literatura y formación**. 2ª ed. Barcelona: Laertes S. A. Ediciones, 1998.

MARCUSHI, Antonio. **Da fala para a escrita: atividades de retextualização**. 8ªed. – São Paulo, SP: Cortez, 2007.

MIGOZZI, Jaques/BERND, Zilá (Org.). **Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/ França** – Porto Alegre, RS: editora da universidade/UFRGS, 1995.

MIRANDA, Walter melo/ SOUSA, Eneida Maria de. (org.). **Arquivos literários** - São Paulo, SP: ateliê editorial, 2003.

PROPP, Vladímir. **Morfologia do conto maravilhoso**. (Tradução de Jasna Paravich Sarhan) – 2ª ed. – Rio de Janeiro, RJ: Forense universitária, 2006.

SIMÕES, Maria do Socorro; GOLDER, Cristophe. **Santarém conta...** Belém: Editora Cejup, 1995.

_____. *Subprojeto: Análise de Estrutura Narrativa*. In. **Projeto Integrado: O imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense (IFNOPAP)**. Belém, 1999.

_____. **Belém conta...** Belém: Editora Cejup, 1995.

_____. **Abaetetuba conta...** Belém: Editora Cejup, 1995.

SIMÕES, Maria do Socorro (Org). **Encontro Nacional IFNOPAP: da reflexão à prática científico-acadêmica; uma experiência no arquipélago do Marajó** – Belém: IFNOPAP/UFGA, 2009.

_____. **Belém insular: produtos, roteiros e propostas** – Belém: NUMA/UFGA, 2010.

_____. **Encontro nacional IFNOPAP: revisitando cultura e biodiversidade, entre o rio a floresta.** Belém, IFNOPAP/UFPA, 2012.

_____. **Navegando entre o rio a floresta por vias do Marajó: com vista a ensino, pesquisa e extensão** – Belém, PA, 2010.

STEINER, George. **Después de Babel: aspectos Del language y la traducción.** (Tradución de Adolfo Castanón y de Aurelio Major) – México: Fonte de cultura econômica, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura Fantástica.** 1ª ed. Lisboa, Portugal: Moraes, 1977.

TRUSEN, Sylvia Maria. **O acervo dos irmãos Grimm: leitura, tradução e melancolia na coletânea, Kinder-und Hausmärchen.** Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2006. Orientação de Eliana Lúcia Madureira Yunes Garcia.

VENUTI, Lawrence. **A invisibilidade do tradutor.** (Tradução de Ana Carolina Alfaro). In: *Palavra*, v. 1, m. 3, p.111-131, 1995. Título original: **The tranfator's invisibility.**

_____. *O maravilhoso, entre voz e escrita: projetos de compilação e tradução de narrativas populares.* Artigo publicado na **Boitatá: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL**, ISSN 1980-4504, p. 54.

_____. *Os Irmãos Grimm e a coleta de contos populares de língua portuguesa.* In: **XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada- Literatura, artes, Saberes**, 2007. Anais. Disponível em <http://www.abralic.org.br/enc2007/programacao-simposios.asp>. Acessado em 20/09/2010.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval.** (Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira) - São Paulo: Companhia das letras, 1993.

_____. **Performance, recepção, leitura.** (Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich) – São Paulo: EDUC, 2000.

Anexos

Seguem – respectivamente – Os documentos *ACHEGAS* e o subprojeto *Análise de estrutura narrativa*, além de algumas das narrativas da cobra grande e do boto encontradas na coleção **Pará conta...** e os áudios originais do projeto IFNOPAP.

Anexo – A

ACHEGAS para técnica e ética da pesquisa de campo

Do contato com o contador de história:

5. Identificar a pessoa do contador e na medida do possível procurar saber: nome, família, hábitos, profissão, gostos;
6. Respeitar a figura do contador;
7. Lembrar que o contador de história, que vai ser entrevistado, não precisa ser “a memória ancestral “ da comunidade; toda pessoa que quiser contar história será bem vinda à pesquisa;
8. Não solicite, ao contador, uma história particular. Deixe-o livre para fazer o relato;
9. Não interfira no relato. Deixe que a narrativa flua naturalmente, sem interrupções;
10. Deixe as perguntas e quaisquer questionamentos, relativos à narrativa, para o final, quando o relato estiver encerrado;
11. Não se limita a figura do informante nem em relação à idade, sexo, religião, raça. A única orientação é para que o contador seja morador, da Amazônia, pelo menos, há dois anos;
12. Tratar o contador com delicadeza, cortesia, sem ser piegas;
13. Agir com naturalidade, sem qualquer gesto de arrogância; o fato de ser universitário não lhe dá o direito de se mostrar superior;
14. O pesquisador está em posição de “desvantagem” em relação ao contador, porque é ele que necessita da “história” a ser contada. O narrador é “dono do pedaço”; daí, o pesquisador deve ficar no “seu lugar de solicitante”, sem precisar se humilhar. Dê ao contador a importância que ele merece;
15. A relação pesquisador/contador deve se basear na confiança. O pesquisador tem o dever de criar este clima;
16. Nada deve ser omitido ao contador: ele necessita saber que o seu depoimento vai servir para fundamentar trabalhos acadêmicos na Universidade; que estes depoimentos, eventualmente, podem ser publicados, divulgados na mídia;

17. O contador deve ser informado de que a sua participação na pesquisa não será remunerada;
18. O pesquisador deve se apresentar, na entrevista, dignamente vestido.

Das responsabilidades do pesquisador:

1. Fazer todas as anotações relativas aos dados do informante;
2. Responsabilizar-se pelo equipamento (gravador, câmera, filmadora, etc.);
3. Devolver o equipamento em ordem;
4. Repassar as informações que lhe forem solicitadas por outros integrantes da pesquisa;
5. Disponibilizar o material para o projeto;
6. Fazer relatório completo, dando detalhes de todo o processo da entrevista.

Anexo – B

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Centro de Letras e Artes

Projeto Integrado: “O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense”

SUBPROJETO: Análise de Estrutura Narrativa

Coordenadores: Dr. Christophe Golder

Dra. Maria do Socorro Simões

UFPA – 1998

De acordo com a nossa vontade de preservação e difusão da cultura popular amazonica, a propria colta ou colheita de narrativas orais, através de gravações e a

posterior transcrição destas, já constituem uma finalidade. Mas pretendemos também explorar a matéria assim recolhida, isto é, analisá-la.

Tentaremos organizar um conjunto provavelmente heterogêneo de casos, anedotas, contos, lendas, etc., estabelecendo uma classificação das formas narrativas encontradas. Não se trata de distribuir as narrativas em categorias pré-fabricadas, o que pode revelar-se inadequado a objetos que, por objetividade científica, devemos considerar como possivelmente originais; também não se trata de propor uma classificação superficial (simplesmente temática ou geográfica, por exemplo); trata-se, pelo contrário, de elaborar, a partir da identificação e descrição das estruturas recorrentes no corpus, uma tipologia dos gêneros narrativos populares que se encontram na Amazônia.

Há um aspecto complementar a essa busca do(s) sistema(s) genérico(s), é a exploração dos recursos discursivos e extra-discursivos de que usam os narradores particulares para dar (eventualmente) um cunho pessoal (e/ou traços adaptados às circunstâncias da performance) a uma “obra” pelo menos parcialmente coletiva, parcialmente determinada pela tradição.

Assim, examinamos a possibilidade de uma poética dessas produções “folclóricas”: poética no sentido de Aristóteles ou de Genette (ciência da classe de textos), mas também no sentido de Valéry ou Jakobson (estudo do texto como obra de arte). Nosso propósito não é afirmar arbitrariamente, de antemão, que as narrativas populares amazônicas constituem formas genuínas, nem sustentar que a narração da tradição oral seja rigorosamente à arte individual da cultura clássica, e sim propor duas direções de pesquisa, os dois polos opostos, mas solidários de um único eixo (como a oposição língua/fala).

JUSTIFICATIVA

De poço serviria recolher uma ampla e rica matéria popular se esta ficasse abandonada, esquecida em alguma gaveta ou estante da mesma maneira que já se encontrava meio abandonada e esquecida “in loco”. Já que julgamos digna de interesse, interessemo-nos por ela, ou seja, dirijamos nossa atenção científica para ela.

Se toda abordagem científica (antropológica, histórica, psicológica, sociológica, etc.) é legítima, o estudo das estruturas narrativas é sem dúvida a mais fundamental, pois tende a determinar a natureza intrínseca dos elementos do “corpus”. As próprias modalidades de colheita, gravação e transcrição serão, em grande parte, determinadas pela finalidade de análise estrutural, já que o objetivo da coletânea e das posteriores pesquisas se define *a priori* como “formas narrativas”.

Ao pesquisar a arte individual dos contadores tentaremos definir as relações entre as regras genéricas e as realizações particulares do modelo arquiteitual em cada performance. E principalmente através dos aspectos que esta abordagem estará vinculada com os demais projetos.

OBJETIVOS

OBJETIVO GERAL:

Identificar e classificar as formas narrativas populares orais da região amazônica (paraense), reparar as modalidades particulares de suas manifestações.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

Isolar e descrever as formas presentes no “corpus”.

Compará-las.

Determinar se elas formam um conjunto organizado (sistema de gêneros):

Deduzir das próprias observações de campo e das variações individuais dos textos a parte da arte pessoal dos informantes.

BIBLIOGRAFIA:

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan. **Dictionnaire e encyclopédique des sciences du langage**, Seuil, Paris, 1972.

GENETTE, Gérard. **Figures II**. Seuil, Paris, 1969.

_____. **Théorie des genres**. Seuil, Paris, 1986.

Hamburger, Käte. **Logiques de genres**. Seuil, Paris, 1986.

JAKOBSON, Roman. **Le folklore: forme spécifique la création**. In: "Question de poétique", Seuil, Paris, 1973.

PROPP, Wladimir. **Morfologia du conto**, Seuil, Paris, 1965 e 1970.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Qu'est-ce qu'un genre littéraire?** Seuil, Paris, 1989.

SIMONIN-GRUMBACH, Jenny. **Pour une typologie des discours**. In: "Langue, discours et société pour Emile Beveniste", sob a direção de Julia Kristeva, Seuil, Paris, 1976.

TODOROV, Tzvetan. **Les genres du discours**, Seuil, Paris, 1979.

ZUMTHOR, Paul. **Introducion à la poésie orale**, Seuil, Paris, 1973.

Anexo – C

A cobra grande

*Para não assustar demais, ela aparece
"assim, assim como vem um espírito".*

Também tem do... Da cobra grande, né? Da sucuriju. Que morava um senhor numa beira-mar, na praia. Tinha umas moças bonitas... Ele apareceu. Elas... Elas...estavam na casa. Quando elas viram no quarto, estava quase do tamanho do quarto. Aquele monte de cobras, cabeça no meio, com cara assustada, com medo, com medo. Aí, aquilo desapareceu, né? E depois ele apareceu pra elas assim, assim como vem em espírito, né? E falando pra ela se tinha coragem de desencantar ele; que ele era um encantado desde pequenino.

Então ele queria que uma pessoa desencantasse ele, que já estava no tempo de desencantar, vivendo na terra. Aí, ela disse que já tinha coragem, né? E ela já começou a namorar com ele e eles namoraram sempre. Aí, tinha coragem! E ele disse, então, que vinha tal dia aqui [ver o dia].

- [Veio] que é pra você pegar. Pegue uma lança, ou então uma coisa na ponta do espeto, na ponta...

E, quando ele encontrar aquele monte lá no quarto, no quarto, pra ela não ter medo. Aí ela [lança]. Aí, ele fez. Quando ele acendeu, que abriu a porta do quarto, viu tudo vivo. Encontrou, e, aí, ela não teve coragem. Ficou com medo e, aí, desapareceu dali. E veio pra [eleição e depois em pé], assim espírito vivo, que ele redobrou os encantos dele.

Era pra ele se desencantar naquele tempo. Como ela não fez o serviço, aí redobrou o encanto. Aí, passou tempo, tempo. Aí, ele apareceu de novo pra ela, mas ela foi lá. Apareceu já na água, na praia. Aí, ele explicou pra ela qual vinha a primeira onda, a segunda onda, quando fosse na terceira onda, aparecia uma cobra enorme, mas enorme. Aquilo... Sucuriju! Daquelas [de olhos] de fogo, mas não era pra ela ter medo que ele estava naquela casca. Era uma casca... Mas que ela tirasse um pouco de sangue da cabeça dele. Aí, ele se desencantava. Aí, foi feito.

Aí, veio, de novo a primeira onda. Ele não veio. Na segunda... Na terceira ele apareceu. Cobra grande apareceu, apareceu um [toro] de pau. Que ela olhou, eram tochas de fogo. Aí, não conseguiu. Não conseguiu porque ficou com medo. Aí, ele disse que ela tinha redobrado todos os encantos dele. Não, não, não desapareceu. Aí, ele foi com outra pessoa que tivesse coragem; que já estava no tempo dele se desencantar, mas ele veio numa cobra.

(- Uh! Nossa!)

- É. Isso acontece.

Pesquisadora: Iara Costa
Informante: Rosalina Novaes

(Belém conta..., 1995, pp. 34-35)

Anexo – C1

Mistério no rio

“Afinal, o que era aquilo?”

Os pescadores, eles estavam pescando, que era quando eles viram, perto da canoa deles, embaixo, boiou um bicho, parece pau. Eles não sabiam o que era. Pensavam que era uma árvore porque, na beira do Amazonas, cai muito pau, né? Eles pensavam que era...

Batiam pro lado e pro outro, nada... da canoa, empurravam a canoa e não saia do lugar. Aí, eles ficaram ali. Fizeram tanta da promessa. E vai pra cá, e vai pra li, empurra e... Depois de tudo isso, eles... Sentou aquilo. Sentou embaixo da canoa. Eles se retiraram de lá, saíram e foram embora, porque ficaram livre daquele bicho e eles foram ficar com medo. Diziam que era um bicho que estava lá perseguindo eles, mas não conseguiu nada, lá.

Pesquisadora: Maria Almira Cunha
Informante: Maria José O. da Cunha

(Santarém conta..., 1995, p. 17).

Anexo – C2

O boto

“Era uma linda noite de luar”.

A minha avó contava uma história pra nós que era assim:

Ela dizia, que era havia um homem muito [bonito?], que morava com sua família em uma das ilhas, aqui de Abaetetuba, chamada de Costa Manatuíra.

Esse homem era pai de uma moça muito bonita, que era dada a prendas domésticas.

O pai queria ela muito bem, onde satisfazia todos os desejos da filha.

A família observou que, toda boca da noite, quando todos dormiam, a moça saía do quarto, e se dirigia a cabeça da ponte grande, que existia na frente da casa, onde ficavam os barcos.

Então, seu primo, uma noite, resolveu ir atrás dela, para ver o que ela fazia. Foi bem devagar e, escondendo-se, para não ser notado, pois era uma linda noite de luar. O céu estava estrelado – só vendo, para ver como era!

Ela chegou na cabeça da ponte, e ficou olhando as águas do rio. De repente, um rapaz muito lindo, e bem vestido, veio se encontrar com ela e descera as escadas da ponte.

O primo, curioso, foi atrás. Mas, não viu ninguém.

Ele ficou esperando, esperando, mas quando olhou, a moça já voltando, mas estava sozinha.

No outro dia, ele contou tudo ao tio, que começou a ficar preocupado, pois sua filha, já fazia umas três semanas, que não ligava para nada, não. Só vivia triste, pelos cantos, bem como vivia chorando.

Nessa mesma noite, precisamente, à meia noite, a filha saiu para a cabeça da ponte. Ele saiu e aproximou-se com cautela. E qual foi o seu susto, ao deparar com um peixe muito grande, que rondava e mergulhava nas águas do rio, fazendo piruetas e a moça toda risonha, conversando com ele.

Então, o pai entendeu que a filha estava sob o encanto do boto.

Calmamente ele voltou a casa e reuniu alguns homens que trabalhavam para ele, para fazerem um cerco e matarem o boto.

De repente, ouve-se o estampido de uma arma de fogo e o peixe boiou e tornou a afundar. A moça deu um grito e jogou-se no rio, atrás de seu amado.

Seu pai e os empregados pularam na água procuraram, procuraram e não acharam nada, nem a moça, nem o peixe.

O homem, desesperado por ter perdido a sua filha, vendeu sua casa e tudo o que tinha e mudou-se para cá, para a cidade de Abaetetuba, onde vive, até hoje, com sua esposa e seu único filho que restou.

Pesquisadora: Ruth Lima

Informante: Ruth Helena

(Abaetetuba conta..., 1995, pp. 132-13)

Anexo - D