

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LORENA KELLY SILVA ALMEIDA

A REALIDADE MÁGICA DO ARQUIPÉLAGO DE MAIAÚ:
ESTUDO DE NARRATIVAS ORAIS

São Luís

2021

LORENA KELLY SILVA ALMEIDA

**A REALIDADE MÁGICA DO ARQUIPÉLAGO DE MAIAÚ:
ESTUDO DE NARRATIVAS ORAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Teóricos e Críticos em Literatura

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Naiara Sales Araújo Santos.

São Luís

2021

Almeida, Lorena Kelly Silva.

A realidade mágica do Arquipélago de Maiaú: Estudo de narrativas orais / Lorena Kelly Silva Almeida. - 2021.
100 f.

Orientador(a): Naiara Sales Araújo Santos.
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, MA, 2021.

1. Arquipélago de Maiaú. 2. Literatura oral. 3. Realismo Mágico. 4. Sobrenatural. I. Sales Araújo Santos, Naiara. II. Título.

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Nome: Lorena Kelly Silva Almeida

Título: A realidade mágica do Arquipélago de Maiaú: estudo de narrativas orais.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 13/12/2021

Banca Examinadora

Orientador: Prof.^a Dr.^a Naiara Sales Araújo Santos

Instituição: UFMA Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A Deus em primeiro lugar, pelo amparo e imensurável amor, pelos quais nunca serei capaz de agradecer o suficiente.

A meu pai, quem, na minha tenra infância, contou as histórias sobrenaturais do interior, tão inspiradoras, que me deram o impulso para esta pesquisa.

A minha mãe, que, juntamente de meu pai, deu-me todo o cuidado necessário, o apoio, o incentivo, para ser e realizar este trabalho; a meus pais, que sempre jubilaram desde as pequenas conquistas.

A meu irmão, com quem compartilhei tudo, até as histórias que ouvimos em companhia, com medo, nas noites em que a escuridão tomava conta da cidade e, à luz de velas, sonhávamos com a tenebrosa Coroacanga.

A minha família em São Luís, que providenciou suporte durante o processo do Mestrado até o fim. E aos meus amigos, pelo auxílio nos estudos, nas dúvidas, e nos momentos de pausa dos estudos também.

À professora Naiara, que acreditou nesta pesquisa, desde a graduação; que me inseriu neste mundo fantástico e mostrou, sempre, entusiasmo para uma pesquisa que se volta a culturas de interior.

À Universidade e a todos que, de alguma forma, contribuíram direta ou indiretamente para a concretização deste estudo.

A literatura oral é provavelmente tão antiga quanto a humanidade, tão obviamente as pessoas sentem necessidade de expressar, através da fala e da escrita, em poesia e prosa, seus sonhos disfarçados e as realidades sobre as origens, a condição e o destino do homem. Ao final de suas andanças imaginárias, os heróis sabem o que é a vida.

Mineke Schipper

RESUMO

Correntemente, a oralidade é posta em lugar subalterno, por uma suposta falta de erudição. Entretanto, em todo o Brasil, encontram-se narrativas orais de contato com o sobrenatural comumente associadas às manifestações folclóricas, e há aquelas que contam experiências particulares de seus narradores com o insólito, cuja estruturação e conteúdo temático apresentam similaridades em ambas as literaturas — oral e escrita. Justifica-se, portanto, procurar formas orais análogas ao que entendemos por literatura em comunidades letradas ou não, a fim de analisá-las pela perspectiva de teoria literária. O local-alvo desta pesquisa foi o Arquipélago de Maiaú, pertencente ao município de Cururupu, localizado a mais de quinhentos quilômetros ao norte de São Luís, Maranhão, visto que ali há diversos relatos pessoais de seus moradores acerca do contato com o sobrenatural. Este elemento demonstra ser um agente importante na trama da narrativa, justapondo-a ao Realismo Mágico, pela maneira que parte do cotidiano para a construção de uma realidade de eventos mágicos. Dessa forma, este estudo aponta as características do Realismo Mágico nas narrativas orais do Arquipélago de Maiaú. Para fundamentar este estudo, utilizamos a obra organizada por Sônia Queiroz (2011) em conjunto de vários autores sobre a tradição oral e oralidade literária, conceitos de literatura oral brasileira por Luís da Câmara Cascudo (2012), Frederico Fernandes (2013), Costa e Pereira (2020), entre vários outros. Acerca do Realismo Mágico, buscamos suporte nas contribuições de Irlemar Chiampi (1980), Milton Rodrigues (2009), Ana Camarani (2014) e Francine Iegelski (2021). Para esta pesquisa qualitativa, a metodologia exploratória consistiu em uma entrevista semiestruturada com antigos moradores do Arquipélago, por meio da gravação das narrativas orais e, posteriormente, com sua transcrição e análise. Como resultado da pesquisa, é possível salientar a inserção do sobrenatural na literatura oral produzida em Maiaú, com traços do Realismo Mágico na forma em que o evento insólito se apresenta e se efetua na narrativa e no contexto da comunidade, metamorfoseando os aspectos de um gênero literário escrito para contos orais com primazia e singularidade.

Palavras-chave: Realismo Mágico. Literatura oral. Arquipélago de Maiaú. Sobrenatural.

ABSTRACT

Currently, orality is put in a subordinate place, due to a supposed lack of scholarship. However, throughout Brazil, there are oral narratives of contact with the supernatural commonly associated with folklore, and there are those that tell particular experiences of their narrators with the unusual, whose structure and thematic content have similarities in both literatures — oral and written. It is justified, therefore, to seek oral forms analogous to what we understand by literature in literate or non-literate communities, in order to analyze them from the perspective of literary theory. The target site of this research is the Maiaú Archipelago, belonging to the municipality of Cururupu, located more than five hundred kilometers north of São Luís, Maranhão, since there are several personal accounts of its residents about contact with the supernatural. This element proves to be an important agent in the narrative plot, juxtaposing it to Magical Realism, by the way it departs from everyday life for the construction of a reality of magical events. Thus, this study points out the characteristics of Magical Realism in the oral narratives of the Maiaú Archipelago. To support this study, we used the work organized by Sônia Queiroz (2011) together with several authors on oral tradition and literary orality, concepts of Brazilian oral literature by Luís da Câmara Cascudo (2012), Frederico Fernandes (2013), Costa and Pereira (2020), among several others. About Magical Realism, we seek support in the contributions of Irlemer Chiampi (1980), Milton Rodrigues (2009), Ana Camarani (2014) and Francine Iegelski (2021). For this qualitative research, the exploratory methodology consisted of a semi-structured interview with the selected residents of the Archipelago, through the recording of oral narratives and, later, with their transcription and analysis. As a result of the research, it is possible to highlight the insertion of the supernatural in the oral literature produced in Maiaú, with traces of Magical Realism in the way in which the unusual event presents itself and takes place in the narrative and in the context of the community, metamorphosing the aspects of a literary genre written for oral tales with primacy and singularity.

Keywords: Magical Realism. Oral literature. Maiaú Archipelago. Supernatural.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Cururupu em relação à São Luís, Maranhão	16
Figura 2 — Porta de meansaba no povoado de Vinagreira, Cururupu	20
Figura 3 — Coroacanga flamejante	21
Figura 4 — Bode-feiticeiro	25
Figura 5 — Chapéu de Couro	28

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 NARRATIVAS ORAIS DO ARQUIPÉLAGO DE MAIAÚ	16
2.1 Arquipélago de Maiaú	17
2.2 O homem e o porco	19
2.3 Narrativas da Coroacanga	21
2.3.1 <i>Coroacanga descoberta</i>	21
2.3.2 <i>Coroacanga queima um rancho</i>	22
2.3.3 <i>Coroacanga na floresta</i>	23
2.3.4 <i>Coroacanga sobre o mangue</i>	23
2.4 O passageiro invisível	24
2.5 Bodes e feiticeiros	25
2.6 Um estranho mergulho	26
2.7 O encantado do Chapéu de Couro	28
2.8 Casa de forno	30
3 LITERATURA ORAL: reflexões, narrativas e comunidade	32
3.1 Estruturação da narrativa e a oralidade	37
3.2 As narrativas orais como literatura	41
3.3 Memória e narrativas orais	44
3.4 Narrativas de comunidades praianas	47
4 REALISMO MÁGICO: histórico, características e produções no Brasil	52
4.1 Breve histórico	52
4.2 Características	57
4.3 Comunidade	60
4.4 Realismo Mágico no Brasil	62
5 ANÁLISES DAS NARRATIVAS: à luz do Realismo Mágico	67
5.1 Metodologia de pesquisa	67
5.2 Análises dos contos orais	69
5.2.1 <i>Sobre o homem e o porco</i>	69
5.2.2 <i>Sobre Coroacanga descoberta</i>	73
5.2.3 <i>Sobre Coroacanga queima um rancho</i>	76
5.2.4 <i>Sobre Coroacanga na floresta</i>	77
5.2.5 <i>Sobre Coroacanga no mangue</i>	80
	10

<i>5.2.6 Sobre o passageiro invisível</i>	82
<i>5.2.7 Sobre bodes e feiticeiros</i>	85
<i>5.2.8 Sobre um estranho mergulho</i>	87
<i>5.2.9 Sobre o encantado do Chapéu de Couro</i>	88
<i>5.2.10 Sobre a casa de forno</i>	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	98

1 INTRODUÇÃO

As famosas lendas de São Luís do Maranhão, como a carruagem de Ana Jansen, a cobra que habita o fundo da ilha e que um dia poderá afundar a cidade, entre tantas outras, permeiam o imaginário ludovicense e de muitos maranhenses, devido, especialmente, à condição de capital. Todavia, cidades menores cuja movimentação turística não é tão intensa, como o município de Cururupu, têm suas lendas e mitos próprios conhecidos apenas pelos habitantes — e, sobretudo, pelos mais antigos.

O Arquipélago de Maiaú, local-alvo da pesquisa, é o conjunto de ilhas pertencentes ao município de Cururupu, onde habitam, segundo os moradores, seres sobrenaturais, os quais aparecem e permitem que a comunidade narre posteriormente os relatos de tais aparições. Há, por exemplo, a conhecida lenda do encantado Rei Dom Sebastião. Os moradores acreditam que Dom Sebastião mora nas profundezas da duna mais alta dos Lençóis e que, em certas noites, levanta-se das dunas, como um touro, para assombrar o lugar e as pessoas. A ilha também abriga muitas pessoas albinas, autodenominados filhos do Rei Sebastião ou filhos da Lua.

Distante da capital maranhense, essas histórias — e, em especial, os contos pessoais, narrados com uma tonalidade um tanto literária — têm se perdido no tempo; e a memória dos antigos, que vão abandonando a vida, leva consigo uma riqueza cultural das praias cururupuenses.

As narrativas orais repetidas pela extensão do Brasil, com similaridades e divergências, são, em geral, encaixadas sob o prisma folclórico na literatura oral. Estudos a respeito de lendas sempre estiveram integrados ao campo antropológico. Entretanto, o sobrenatural é um elemento que toca em um dos sentimentos mais antigos do homem, mescla medo e maravilha, e é empregado como instrumento narrativo nas mais diversas formas. Há gêneros da literatura cuja abordagem sobrenatural provoca sensações físicas em seu leitor. Do mesmo modo, narrativas orais, por vezes, eriçam os pelos dos braços dos ouvintes.

Dito isso, que relações podem ser feitas entre as histórias sobrenaturais que as pessoas contam e a literatura escrita permeada de eventos fantásticos? Por que não as analisar sob o viés literário, comparando-as a um gênero da literatura escrita: o Realismo Mágico? Em *Cem Anos de Solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, obra ícone do gênero, há episódios em que pessoas mortas aparecem e sentam-se à varanda de uma casa para conversar com alguém. Dos moradores das praias de Cururupu, também é possível ouvir relatos de crianças que brincavam

com seus avós já falecidos, por exemplo, ou saudar alguém sem saber que aquela pessoa havia partido recentemente. Os episódios sobrenaturais são reconhecidos por seus moradores como eventos habituais, do mesmo modo que as personagens das obras de Realismo Mágico lidam com o fantástico no enredo. Destarte, isto se constitui como objetivo da pesquisa: investigar as narrativas orais do Arquipélago de Maiaú em relação às características do Realismo Mágico.

Em nossa pesquisa desenvolvida como trabalho de conclusão do curso de graduação em Letras, o caráter sobrenatural das narrativas obtidas em conversas com pescadores das praias de Cururupu apresentou similaridades ao Realismo Mágico. No entanto, alguns pescadores de apenas três praias próximas foram entrevistados, incitando-nos a pensar no panorama do Arquipélago. Logo, empregamos a similar metodologia de entrevista, gravação e transcrição das narrativas, analisadas sob as teorias literárias acerca do Realismo Mágico, literatura oral, estruturação de narrativas, dentre outras configurações observadas nos contos orais. Enquanto, na graduação, a pesquisa deteve-se a pescadores, neste âmbito, alargamos o campo para os moradores no geral, dando ênfase aos mais antigos, pelos motivos já citados.

As problemáticas anteriormente descritas fomentaram a extensão desta pesquisa, a fim de valorizar a cultura local, simples, com uma população muito distante do centro urbano, bem como apontar relações da literatura oral cururupuense com características do Realismo Mágico. A modalidade oral dessas narrativas também se configura como uma adversidade, posto que as histórias vão se modificando ao longo de sua transmissão e a memória daqueles que as viveram começa a falhar. Isso torna urgente a pesquisa e armazenamento desses contos, para estudá-los enquanto constituintes de uma memória coletiva daquele povo. Logo, faz-se pertinente a necessidade de resgatar a memória dos sujeitos que viveram essas experiências, como parte da cultura do Arquipélago de Maiaú, já povoada de lendas e mitos, bem como todo o Brasil o é.

Com isso, podemos dar destaque a gêneros literários que não costumam receber atenção da crítica, bem como entender tais narrativas enquanto literatura oral, alinhando-as às teorias literárias, no que for cabível, e buscando um afastamento da convencional associação ao folclore. Desse modo, abrimos o leque da rica literatura maranhense escrita, para abarcar a produção cultural de modos literários orais, e voltar a atenção para pessoas e localidades mais simples, fora do círculo tecnológico, turístico e urbanizado da capital do Maranhão.

Entendemos que as narrativas orais traçadas pelo sobrenatural não constituem um fenômeno unicamente do litoral cururupuense. Uma conversa mais longa com os habitantes de comunidades interioranas ao redor do Brasil, eventualmente, chegará aos relatos de

acontecimentos supostamente insólitos por eles vividos ou ouvidos de seus amigos, pais, avós etc. Nesse sentido, durante a pesquisa bibliográfica, encontramos outros trabalhos que relacionam a literatura fantástica às narrativas orais de pescadores e habitantes de praias e rios de diferentes regiões do Brasil. As pesquisas e artigos estão, em mais detalhes, elencadas no tópico “3.4 Narrativas de comunidades praianas”.

A estruturação desta pesquisa principia, a seguir, com os textos transcritos das narrativas coletadas. Visto que esta análise não é acerca de uma obra literária escrita, cujo enredo os leitores podem ter conhecimento prévio em um contexto externo à presente pesquisa, as narrativas de Maiaú, inéditas, se não apresentadas de imediato, permaneceriam um mistério até o último capítulo das análises, onde, enfim, encontrar-se-iam dispostas.

Dessa forma, no capítulo segundo, “Narrativas orais do Arquipélago de Maiaú”, encontram-se as narrativas contextualizadas, com seus autores identificados apenas por números, sendo quatro homens, entre pescadores aposentados e filhos de pescadores, e uma mulher, esposa de um pescador, de cinquenta e cinco a setenta e sete anos de idade. As histórias se dividem ora em experiências pessoais, da mais antiga infância e juventude, ora do que ouviram falar de seus pais ou conhecidos, ou, ainda, de contos percorridos nas comunidades. Há ilustrações para algumas narrativas, sendo uma imagem fotografada e três pinturas aquareladas, indicadas anteriormente na Lista de Figuras, pinturas por nós elaboradas, a partir das nossas impressões pessoais sobre as imagens das entidades e seres das narrativas selecionadas.

No capítulo terceiro, “Literatura oral”, traçamos discussões teóricas acerca da literatura oral, para fundamentar a literariedade das produções orais, seus formatos, características e os elementos imanentes, como a memória e o contexto da comunidade. Como suporte teórico, Paul Zumthor (1993, 1997), Walter Ong (1998), Luís da Câmara Cascudo (2012), Ruth Finnegan (2011) e Frederico Fernandes (2013) contribuem com estudos quanto à literatura oral e a poesia da oralidade, em suas singularidades. Outrossim, pesquisas mais recentes dialogam com tais embasamentos, propondo novas compreensões da oralidade a partir das regiões e sujeitos realizadores dos contos orais. Edil Costa e Edisvânio Pereira (2020) e Maria Miranda (2021) reafirmam a legitimidade da narrativa oral como manancial de estudos sob múltiplos prismas. Posto que nesta investigação o objetivo é delinear as narrativas orais enquanto literatura, evocamos conceitos acerca da estrutura literária, os valores transmitidos, pelos pressupostos de

Antonio Candido (1999), Todorov (1970), dentre outros ensaios relacionados às convergências entre a literatura escrita e a oralidade literária.

No quarto capítulo “Realismo Mágico”, discorreremos sobre o gênero literário em questão, iniciando com um breve histórico, elencando suas configurações, seu vínculo com a América Latina, tanto nos países hispano-americanos quanto no Brasil, bem como as diferenciações, se comparado a outros gêneros literários vizinhos, como o Maravilhoso, o Estranho, e o Fantástico. De início, Bella Jozef (1971) apresenta um histórico da literatura hispano-americana, caminhando para os primórdios do Realismo Mágico discutidos por Francine Iegelski (2021) e Irlemar Chiampi (1980), cujas contribuições serviram de base para diversos artigos e pesquisas. Ainda, Luciano Simão (2020) e Milton Rodrigues (2009) expõem dados e questionamentos sobre a produção do Realismo Mágico no Brasil, e, a essa altura, uma breve discussão acerca da terminologia se faz necessária para afirmar a nossa preferência pelo termo Realismo Mágico.

Por fim, o quinto capítulo, “Análise das narrativas”, retomando com pormenores do Arquipélago de Maiaú e do desenvolvimento da pesquisa, seguindo as análises. As notas de rodapé dispõem de um glossário para os termos utilizados, pois, em sua maioria, são desconhecidos dos leitores e ouvintes de fora da região.

Findamos com o capítulo sexto, “Conclusão”, com as últimas discussões acerca de todo o trabalho, seus procedimentos e resultados. Retomamos os pontos primordiais verificados nas relações entre o Realismo Mágico e as narrativas orais de moradores das comunidades de praias do Arquipélago de Maiaú, ressaltando a magicidade daquela realidade por meios dos contos ouvidos, vividos e recontados.

2 NARRATIVAS ORAIS DO ARQUIPÉLAGO DE MAIAÚ

O termo literatura oral, como há de ser explanado neste capítulo, carrega a contradição de ser *literatura* — que se relaciona, etimologicamente, às *letras escritas* — e estar condição de *oralidade*. Ainda, o termo “oral”, logo após “literatura”, parece caracterizá-la como um subgênero, uma variação inferior do que seria literatura de fato, isto é, a escrita.

Outrossim, a relação instintiva de literatura oral com estudos antropológicos representa, apenas, uma das alternativas de campos de análise para as narrativas orais, não sendo a única. Sobretudo aqueles contos orais invadidos pelo insólito, normalmente lançados, *aos e pelos* antropólogos, como lendas e mitos.

A constante associação das questões supracitadas não significa, necessariamente, uma correlação danosa para as narrativas orais. As mitologias estão no conjunto das manifestações culturais populares, e estas são, em geral, fortemente apreciadas e prestigiadas. Não obstante, ainda parecem ser relegadas a um espaço subalterno, se comparados a outras expressões artísticas. O termo “popular”, também como será visto mais adiante, é, correntemente, dado como oposto a “erudito”.

No Arquipélago de Maiaú, os habitantes se distanciam do perfil acadêmico e intelectual. São, em aparente inverso, pessoas não letradas, em sua maioria, de vida simples, notoriamente relacionada à pesca. As experiências pessoais de tais sujeitos com o sobrenatural, em geral, não compõem o corpus da mitologia brasileira, por exemplo. Os contos de encontro com entidades e Coroacangas integram-se ao imaginário popular cururupuense, especialmente de Maiaú. As narrativas têm, portanto, autores, locais e personagens, por vezes, bem definidos, distanciando-se das lendas folclóricas que guardam o anonimato e se perpetuam, com histórias similares, com personagens quaisquer.

As narrativas orais do sobrenatural pertencem a Maiaú e a seus moradores, pois revelam o modo de viver daquele contexto particular. Logo, ressaltamos a importância das narrativas para manter viva a memória de um povoado pequeno e singular. Tal singularidade também justifica que as transcrições das narrativas desencadeiem o trabalho que se segue.

Posto que o Realismo Mágico é o gênero que pretendemos verificar em tais narrativas, entendemos que, ao contrário de qualquer obra escrita do Realismo Mágico já feita, não seria possível encontrar as narrativas aqui coletadas em qualquer outro espaço senão este. *Cem Anos*

de Solidão (1967), ainda que o enredo seja desconhecido para algum leitor, pode ser, porventura, pesquisado em bibliotecas ou *websites*. Ou, sabendo-se, pelo título, que uma pesquisa acadêmica se trata de determinada obra, é mister ler a seu respeito antes. Ora, onde encontrar-se-ia as narrativas dos moradores de Maiaú senão viajando até aquelas praias longínquas ou conversando com algum cururupuense que naquelas dunas habitou?

Em razão disso, o leitor tem, de antemão, a chance de apreciar as narrativas transcritas, antes de adentrar nas discussões teóricas. A quase impenetrabilidade do Arquipélago não se estende às narrativas aqui analisadas: sem delongas, as dez experiências vividas, contadas e ouvidas pelos quatro cururupuenses entrevistados encontram-se no tópico a seguir, por nós intituladas.

2.1 Arquipélago de Maiaú

O Arquipélago de Maiaú é resultado da invasão do mar no continente, formado por uma imensa região repleta de baías, enseadas, igarapés, manguezais e ilhas. Na Floresta dos Guarás, encontra-se a Ilha dos Lençóis, por vezes confundida com os Lençóis Maranhenses, sendo, todavia, uma versão territorialmente menor. Na Ilha, habita a lenda do Dom Sebastião já mencionada, bem como uma quantidade considerável de pessoas albinas, as quais, devido a esta condição, costumam sair de casa mais ao entardecer e à noite, adotando-se para elas a expressão de “filhos da lua”.

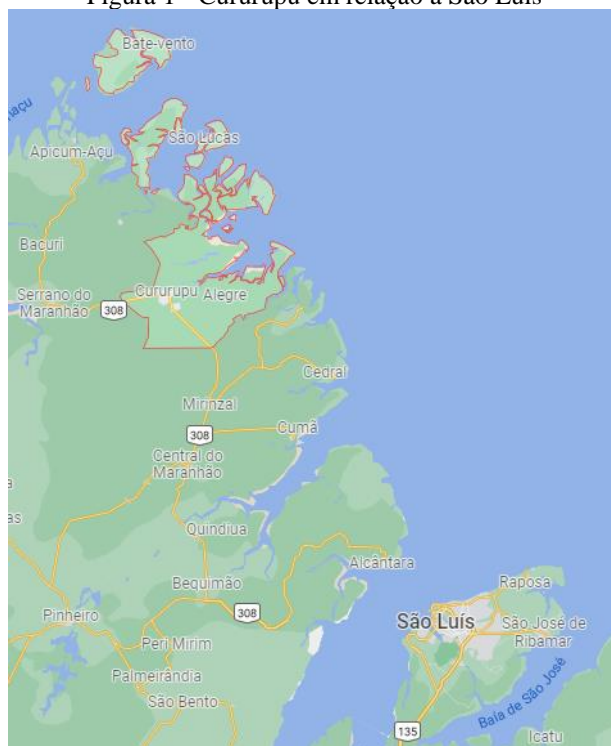
Nas conversas de contextualização das entrevistas, soubemos de ainda de outras crenças norteadoras do sobrenatural, em especial na Ilha dos Lençóis, em que a convicção no encantamento desta praia é conhecida por vários locais. Acredita-se que não se pode sair dali com nada escondido consigo. A esposa de um entrevistado comentou sobre um episódio de uma colherzinha de ouro, pois várias vezes surgem objetos reluzentes, como um tipo de tentação. Esta senhora contou que um barco partia, mas, ao determinar em certo ponto da maré parou, e logo o condutor soube: alguém trazia algo escondido, descobrindo-se, então, que era esta colher de ouro. “Todo mundo sabia”, ela disse, “o barco não sai”. Acerca desse evento, encontramos durante nossas leituras e pesquisas, um texto literário baseado em uma história recolhida em entrevista com um morador de Cururupu, organizado pela pesquisadora Ferretti: “Sabia também que quem encontrava na praia alguma coisa do reino encantado ali estabelecido tinha que deixar na beira d’água, caso contrário não poderia ir embora, pois o barco não conseguiria sair de lá” (FERRETTI, 2000, p.92). No enredo, o personagem é assombrado pelo Dom Sebastião, e o trecho em questão confirma a informação que só tivemos conhecimento

durante esta pesquisa.

Além desta, Maiaú tem outras ilhas principais, a saber: Mangunça (Praia e Farol de Mangunça), Tucunzal, Caruaçu, Caçacueira (praia de Caçacueira e Muricitiua), Camaleão, São João Mirim (onde encontramos as praias de São Lucas, Peru e Boa Vista), Capim (composta por Guajerutiua, Valha-me Deus, Porto Alegre), Ponta Seca, Lençol, Mirinzal, Maiaú ou São João (Bate-Vento e o Farol de São João), Porto do Meio, Retiro, Guará, Urumarú e Aracajá. No total, há em torno de 50 ilhas e praias, alternadas entre desertas e habitadas.

Maiaú pertence ao município de Cururupu, e este conta, segundo o censo do IBGE de 2020, com 1.257,608 km², sendo uma das maiores cidades da baixada maranhense em questão de território. Localizada ao noroeste de São Luís, a uma distância de condução de cerca de 220 km, fora habitada pelos tupinambás, tendo o cacique “Cabelo de Velha”, apelidado de Cururupu, originando o nome da localidade. Os aproximadamente 32.626 habitantes se distribuem no centro, povoados quilombolas e praias.

Figura 1 - Cururupu em relação a São Luís



Fonte: Google Maps. 2021

Os entrevistados eram moradores de algumas dessas praias, posto que, devido a uma série de condições e adversidades, fora impossível conversar com um habitante que representasse cada um dos povoados. Não obstante, foi possível abarcar diversas praias para compor um panorama do Arquipélago.

2.2 O homem e o porco

A primeira narrativa selecionada para o estudo é de um senhor de 74 anos, ouvida *de e por* seu pai quando moravam em uma das comunidades do Arquipélago. Filho de pescador, sendo o mais velho de nove, o cururupuense tece um conto longo, farto de detalhes, surpreendendo tanto pela idade do narrador na época em que ouviu a história quanto por sua idade atual.

Olha, eu me lembro de uma história, que papai contava, é... eu era bem pequeno, mas eu me lembro. A gente morava ainda no Cocal, sabe? Então ele contava, que lá na praia, onde ele morava, quando era criança, quer dizer, onde ele nasceu né? Chamado Bom-Gosto. Eu nunca conheci essa praia, nunca fui, mas fica mais ou menos ali perto de Croa-Alta, entre Croa-Alta e aquele canal que vai, que entra no furo¹ e sai perto de São Lucas, né? É por ali. Então, essa praia Bom-Gosto tinha uns moradores lá. Não tinha muita gente, muitos moradores. Porque naquele tempo eram poucos moradores né? Que tinham nascido nesses lugares. Essa praia tinha então, acho que uns quarenta moradores, quarenta casas mais ou menos. Então ele contava que uma vez teve uma festa no Mangunça. O Mangunça é outra praia que fica lá perto, né? Então, o pessoal de lá todo se animou pra ir porque era uma festa famosa lá naquela região. Aí o pessoal todo se animou pra ir. E tinha um camarada lá, e que gostava de tomar pinga, e que era pescador também, porque ali todo mundo era pescador né, que falou:

— Não, hoje eu não vou não. Não tô afim de ir.

Aí o pessoal lá se arrumou, aí na hora de ir, chamaram ele novamente, aí ele:

— Não, eu não vou não.

— Ah tu vai ficar só aí?

— É, vou ficar só aqui.

Aí tá bom. Ficou lá tomando cana, e o pessoal foi lá, pegou as canoa né, os bastardo, que chamavam, pegaram e foram embora pra praia de São Lu... de Mangunça. Quando foi, assim, o cara ficou ali, daqui a pouco foi se deitar. Aí diz que ele tava deitado, alta hora da noite, quase de madrugada mais ou menos, ele escutou uma batida no porto, como se fosse assim canoa chegando, que o pessoal arreia o pano da canoa, puxa o leme pra botar dentro da canoa e faz aquele barulho, aquela batida. Ele ouviu aquele barulho, ele disse:

— Ué, será que é alguém voltando da festa?

Aí levantou e ficou, e olhou assim pela janela. Abriu uma brecha da janela assim, e ficou olhando lá pro porto, pra ver se era mesmo as canoas que tavam voltando lá da festa. Diz que era noite de lua, sabe? E aquela lua bonita, na praia, chega tava tudo bem claro. E a praia no maior silêncio porque todo o povo foi pra essa festa né. Aí, rapaz, que foi quando ele viu, lá vem um homem, lá do lado do porto, das canoas. Mas um homem, diz que muito alto sabe? Diz que muito alto mesmo, era quase da altura de dois homens. Ele viu aquele homem, lá vem o homem, lá vem, lá vem. Ele olhou:

¹ Furo: o mesmo que igarapé, canal estreito entre duas ilhas, ou entre uma ilha e a terra firme, cuja passagem é feita somente com embarcações pequenas.

— Não, isso aí não pode ser normal, uma pessoa dessa altura.

Quando o homem beirou caminho, aprontou na direção da casa dele. Ele correu e se deitou, e se embrulhou todinho. Aí o homem veio e chegou, meteu a mão na porta, a porta era de meansaba² né, o pessoal utilizava meansaba pra botar na porta. Aí abriu a porta assim e entrou, e o cara lá deitado, todo enrolado na rede, bem caladinho. Chegou, olhou, olhou, olhou, voltou e saiu novamente, saiu. Ele ficou escutando né. Silenciou novamente, ele levantou, levantou e olhou novamente na janela, não viu nada mais. Ficou ali. Diz que de repente, lá vem no porto um porco, lá exatamente do lugar onde tinha vindo o homem, sabe? Aí diz que vinha um porco, lá vinha o porco lá. Quando ele viu o porco correndo:

— Ele vem pra cá, não tem pra onde correr, é pra cá.

Aí correu, se deitou e se embrulhou de novo. Aí o porco chegou, meteu a venta³ na porta, entrou e foi na rede dele e começou a se coçar na rede dele e empurrar com o focinho. A rede balançava prum lado pro outro, aquela confusão, aí vai até que o porco não conseguiu derrubar ele da rede, o porco deixou ele, foi saindo, saiu. Ele ficou lá deitado, apavorado. O porco foi embora. Foi o tempo que o pessoal começou a chegar da festa, voltar da festa. Aí começou o barulho lá no porto, ele olhou, já era o povo que vinha. Papai contava que isso aí, diz que o cara contou que era verdade, que num era invenção não, era verdade porque o cara lá, era um camarada lá que era muito direito, não sei o quê, pê, pê, pê. Então, foi uma coisa que aconteceu lá naquela época que todo mundo ficou lá admirado, das coisas que acontecia né. — **Narrador 1.**

Figura 2 – Porta de meansaba no povoado de Vinagreira, Cururupu.



Fonte: Arquivo pessoal 2021

² Meansaba: folhas secas de palmeiras e árvores similares utilizadas para confecção de cofos, portas e janelas, abanos, dentre outros.

³ Termo popular para rosto, face; focinho no caso de animal.

2.3 Narrativas da Coroacanga

A lenda da “Coroacanga” ou “Coroa Canga” percorre o Brasil, tem origem nas regiões Norte e Nordeste, sendo, sobretudo, conhecida no Pará e no Maranhão. Há variações terminológicas, como “Curacanga” ou “Cumacanga”, e esta última encontra-se ilustrada em *Monstruário: O Livro dos Monstros Sensíveis* (2015), de Cassius André Prietto Souza. Pela temática, julgamos adequado que as narrativas sobre a lenda estivessem dispostas em um só tópico, com seus devidos subtítulos.

Figura 3 - Coroacanga flamejante



Fonte: Lorenaksa (2021)

2.3.1 Coroacanga descoberta

O narrador, entusiasmado com a temática, concedeu mais um conto que escutou de seu pai. Todavia, ignorando quaisquer investigações científicas, o narrador concebe o termo “caroacanga”.

Teve outra, teve outra história que ele [o pai do narrador] contou também, que era o seguinte: era também numa praia, porque ele nasceu numa praia, né? Se criou na praia, então as histórias dele era tudo de praia. Então diz que numa praia, tinha lá uma mulher que morava nessa praia. E essa mulher dizem que ela virava uma tal de caroacanga, dizem que é uma tocha que corre assim por cima d'água, na beira do mangue, sabe? Assim, ela só vive nos canais, nos igarapés, ela corre, parece aquela

tocha numa velocidade danada, por cima d'água assim. Aí diz que essa mulher, ela virava caroacanga, todo mundo sabia que ela virava caroacanga. Determinados dias do mês, ela virava caroacanga. Ela morava sozinha nessa casa, numa praia também. Quando foi um dia, um camarada lá, ficou, disse assim:

— Eu vou ver se é essa mulher mesmo, se é essa mulher que vira caroacanga.

Aí ficou lá de olho nela. Quando chegou na época dela virar caroacanga, que era época de lua, esse negócio assim, aí ele ficou lá prestando atenção. Diz que quando foi assim no dia lá certo. eu acho que tinha alguma coisa a ver com a lua né, ele diz que viu quando saiu aquela tocha assim, do quintal da mulher, saiu aquela tocha assim rapidamente, aí ele:

— Pronto! Foi ela que se transformou e foi correr por cima dos canais, dos igarapés!

Diz que ele correu, entrou na casa dela, ela morava sozinha né, entrou na casa dela. Quando chegou assim no quarto, a janela tava aberta e ela tava sentada numa cadeira, só do pescoço pra baixo, a cabeça num existia, era só do pescoço pra baixo. Diz que porque quando ela se transformava em caroacanga, só a cabeça dela saía voando, assim, transformado numa tocha. Aí diz que ele pegou o corpo dela e ajeitou na cadeira de forma que ele mudou a posição, tendeu? Ela tava de frente pra janela, ele virou ela de costa pra janela. Aí, diz que quando a mulher voltou, a mulher passou vários dias sem sair de casa com a casa trancada. Aí o pessoal, querendo ir lá, falar com ela e tal, e ela não atendia ninguém. Aí esse cara:

— Não, eu vou lá que eu já sei o quê que é.

Quando foi lá com outros, com os vizinhos, entraram, abriram a porta na marra, entraram. Ela tava deitada lá, aí sabe o que aconteceu? Quando ela voltou de ser caroacanga, que a cabeça foi grudar no corpo, grudou com a cara pra trás [risos] e aí foi descoberto que era essa mulher que virava caroacanga. Essa foi outra história que papai contava. — **Narrador 1.**

2.3.2 *Coroacanga queima um rancho*

As duas histórias listadas a seguir, “Coroacanga queima um rancho” e “Coroacanga na floresta”, foram narradas por um cururupuense, de 54 anos, atualmente residente no centro da cidade. Outrora, fora habitante do povoado de Tapera de Baixo e de São Lucas. Também filho de pescador, forneceu quatro narrativas, adaptadas para a análise, com alguns cortes, indicados, de repetições ou truncamentos, para melhor coesão no processo de leitura.

Segundo o entrevistado, as narrativas foram ouvidas na infância, por seu pai e por outros antigos, assim, a memória dificulta os detalhes, pois são histórias passadas cerca de quarenta anos atrás, ocorridas nas comunidades de Tapera de Baixo e Rio Grande – sítio onde o cururupuense viveu com sua família por boa parte da infância.

Essa história da mulher da Coroacanga... parece que era uma mulher que morava sozinha, acho que era uma velha, que morava lá no São Lucas, ou em outra praia qualquer, num lugar afastado né, das outras casas. E aí, quando era noite de escuro, ela se transformava, na verdade, só a cabeça dela que saía. Ela ficava

deitada numa cama lá na casa dela, fazia as magia dela, as reza, sei lá o que, e aí a cabeça dela ficava em chama e saía... saía voando. O objetivo era assustar as pessoas e também provocar acidente. Meu pai contava que uma vez ela queimou um rancho⁴ de alguém [...]. Uma vez apareceu um rancho desse queimado, e botaram culpa nela, disseram que foi essa mulher que queimou, essa Coroacanga. Alguém tava por lá, talvez tava numa canoa pescando na maré, e olhou aquela bola de fogo cruzando o céu, e aí foi certinho em direção nesse rancho, e ao passar nesse rancho, que era de palha, no verãozão, sol, tá seco, queimou o rancho. No dia seguinte foi só a notícia. Só que ninguém tem prova, só suspeita — **Narrador 2**.

2.3.3 Coroacanga na floresta

Tem outra história que meu pai me contava, não lembro onde foi que se deu isso aí, se foi pro lado de Tapera de baixo ou nas fazendas antigas daqui de Cururupu. A história de um cara que andava de cavalo à noite, noite de escuro também, ele ia andando... Mas aí alguém disse pra ele não fazer essa viagem, porque era perigoso, que tinha Coroacanga, não sei o que, e como ele não era de lá, não acreditou nessa história e continuou viajando. Só que na viagem, certa hora da noite, ele percebeu uma claridade assim, no mato, abeirando, passando aquela luz.... Depois sumia, aí aparecia de novo. Aí ele ficou com medo, se lembrando da história. Até uma hora que ele percebeu que já tava era muito perto. Ele olhou pra trás, já vinha a claridade do fogo era atrás dele, e esse cara acelerou nesse cavalo... e o fogo atrás. Até que numa dessas estradas de interior, que parece um túnel, que é barreira de um lado, e o mato cobre por cima, ele entrou num pedaço dessa estrada e a Coroacanga continuou atrás dele. Ele não podia pular do cavalo, tava em velocidade, mas aí tinha um galho de mato, uma árvore que tinha caído, aí ele pulou e se segurou nesse tronco, e a Coroacanga passou vuado⁵ atrás do cavalo até conseguiu pegar o cavalo... e queimou o cavalo todinho. Ele ficou lá pendurado com medo, até de manhã. De manhã quando ele acordou, aí ele continuou a andar na estrada sozinho, até chegar lá na frente e encontrar o cavalo tava morto, todo queimado... Aprendeu a lição — **Narrador 2**.

2.3.4 Coroacanga sobre o mangue

A entrevistada, esposa de pescador aposentado, única mulher entre os selecionados, contou, aos 74 anos, sete narrativas, em sua maioria ricas de detalhes e de muitos assombros do que viveu ou ouviu contar de seus pais, quando jovem, ainda na praia. Na primeira narrativa, a seguir, ela relata sua experiência com a aparição da entidade flamejante.

Papai sempre teve canoinha, tá vendo? Aí deixa eu te contar essa. Aí tinha umas época que mamãe era professora e ensinava no Cocalzinho. Aí acho que era final de semana. “Vamo na casa da mamãe lá no Rio Grande”. Aí o papai botava nós na canoinha, os filho tudinho na canoinha. E botava água, comida, tudinho, os filho tudinho, e cobria nós com uma meansaba. Botava meansaba no fundo da canoa e a

⁴ Casinhas de palha em que os pescadores guardam utensílios de pesca.

⁵ Muito rápido.

gente se deitava. Em cima de nós, por cima da canoa, ele botava meansaba encerada pra cobrir porque ia anoitecer. Do Cocal passava pro rio do Maracujatiua, do Maracujatiua... Daquela manga de Caminga que passa ao redor que é pra sair do Rio do Uru... Pois é, ali que nós andava. Aí é longe. Ele vinha, a gente vinha com a canoa pelo Cocal, largamo o caminho do Vinagreira, o rio do Vinagreira, seguia passava aqui no Maracujatiua... que Maracujatiua é grande! Vinha simbora [...], passava pelo rio do Uru, pra saltar no porto da Tapera. Com isso anoitecia, nessa viagem assim. Eu não me lembro se a gente saía era de tarde ou de manhã do Cocal. Aí papai ia prevenir tudinho, e quando tava escurecendo, na hora que ia passando aqui no Maracujatiua aí já tava caminhando pro rio, saindo do furo pra Tapera. Aí quando foi uma noite, uma vez nós fomos... Aí o que aconteceu: [mudança de tom de voz, quase em sussurro] já era de noite, anoitecendo na maré... papai a remar, e nós tudinho debaixo da meansaba querendo dormir. Nisso, já pro rio da Tapera, quando papai disse assim, de noite né:

— Ê Quintina, ê Quintina! Nós vamo meter a canoa no garapé⁶, porque ali vem uma caroacanga, por cima do mangue.

Diz que quando ela passa ela queima gente. Nisso eu me sentei, pra me olhar, que eu ouvia contar os antigo, história de Coroacanga, e nunca tinha visto, e ele dizendo que ali vinha... Nessa altura eu me sento no banco da canoa, lá no fundo. Vaninho, tu pode crer, meu filho, que é tocha. Aí papai mete a canoa pra dentro do garapé. Saiu do caminho do canal que nós tava viajando, e ele mete dentro do garapé pra cá, escondeu a canoa conosco, debaixo dos galho do mangueal⁷, enquanto esta coisa passava a viagem dela. Nisso que papai vem pra botar pra cá, e eu que era curiosa, fiquei olhando. Menino, uma tocha de fogo, ela vem voando, por cima dos mangue. É tocha grande, e é rápido, é depressa! Eu digo:

— Meu Deus!

E ele:

— Lá vem, Quintina, lá vem!

Aí cala boca, tudo caladinho. Eu vi, vi. Clareou tudo, mas ela passou longe de nós. Ela passou na baixada que ia embora mesmo. Foi a primeira e última vez que eu vi esta tal de Caroacanga. Papai botou nós pra dentro do garapé, um garapé estreito. Aí fiquemo uns minuto, umas hora, aí depois puxando a canoando, no remo, e dizendo “Mora ver se ela não volta” Aí foi que nós fiquemo na viagem. Foi, aconteceu essa, muito tempo. — **Narradora 3.**

2.4 O passageiro invisível

O quarto entrevistado, de 56 anos, nasceu e se criou, como é costume local de se expressar, na praia de Maracujatiua. Para contextualizar a curta narrativa, é apropriado ressaltarmos a prática da travessia por canoeiros, entre duas praias, bem próximas, separadas por um canal estreito. Quando uma pessoa precisa atravessar um igarapé, chama e paga o canoeiro pelo serviço.

Agora é muito diferente, daquelas pessoas antiga que, naquela época, parecia, isso era muito normal, eles vê pessoas que, eles... uma vez eu... papai me falou que

⁶ Igarapé.

⁷ Manguezal.

passou no Porto das Pedra, o cara com o barco, gritaro, eles acabaro encostando... Pegou o barquinho, encostou o barquinho à vela, e o barco ficou emproado, né? E aí ele ficou encabulado, o cara pediu uma passagem que era pro Alegre e de repente, e ele se encostou, gritou e ninguém coisou, mas ele sentiu que o barco ficou mais pesado, ruim de lastro⁸, e ele acabou encostando no Alegre. Aí nessa vez, aí a pessoa que ia, desceu, eles nunca viro ninguém mas desceu. Então existia essa, esse tempo antigo, existia. — **Narrador 4.**

2.5 Bodes e feiticeiros

O narrador 2 concedeu dois contos ainda, de uma temática diversa daquela de Corocanga. No primeiro, ele contextualiza que, em Cururupu, há muitos praticantes de religiões não-cristãs, vulgarmente conhecidos como feiticeiros. Após a introdução do tema no trecho abaixo, ele narra um episódio que ouvira.

Figura 4 - Bode-feiticeiro



Fonte: Lorenaksa (2021)

Tem uns feiticeiros aqui do interior, principalmente do interior do Maranhão que... os antigos né, agora não tem mais não. Os antigos tinham o poder de se transformar em bode. E aí quando era noite de lua, ele, o feiticeiro, se transformava

⁸ Lastro: Areia, barras de metal ou outro peso que se mete no fundo do porão do navio que não leva bastante ou nenhuma carga. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/lastro>> Acesso em 27-05-2021.

ne⁹ bode e ficava em algum lugar do caminho, na estrada, no interior. E aí as pessoas quando andavam de noite sozinha ou acompanhado que ia passar por lá, aí ele vinha e batia nas pessoas, tacava mesmo, dava chifrada, batia na perna, jogava no chão. E aí a gente se criou no interior e tinha um medo doido de andar à noite sozinho ou com um grupo pequeno, que alguém dizia “ah rapá tem bode nesse caminho aí, não vai lá”. Eu nunca vi, não sei quem foi que já viu, mas tinha essa conversa, e as pessoas tinham medo de andar por lá, que o bode batia, botava pra correr.

Outra história que tem, de Tapera de baixo e Rio Grande, era dos homens que era feiticeiro também e... qualquer noite, ou noite específica, não sei, eles fazia lá a magia deles na casa, por exemplo, cismava com alguém, um vizinho, ou alguém de outro lugar, homem, de preferência um homem. Aí, ele pegava uma espiga de milho, fazia a reza dele, e ia lá pra casa da pessoa de noite, com a espiga de milho na mão. Chegava lá na porta da pessoa já de noite, talvez meia noite, e aí chamava pelo nome da pessoa, bem, bem baixinho, e aí a pessoa levantava da sua rede ou cama, e ia, abria a porta, isso dormindo né, sonâmbulo, vinha pro lado de fora, e aí recebia a pessoa. Se abaixava lá tipo um animal, e aí o feiticeiro sentava em cima da costa dele, batia e o cara saía carregando ele pelo caminho lá do interior, todinho lá, por onde ele queria. Andava em cima dele, tal como se fosse um cavalo. E aí, depois vinha, soltava ele na porta da casa dele, e o feiticeiro ia simhora, e o cara entrava pra dentro de casa pra dormir, sem saber de nada. Aí só no dia seguinte ele ia acordar e perceber que tava todo sujo, com joelho sujo, as mãos sujas, até espinho tinha espetado na mão, costa doendo, roupa suja. Aí que ele ia se lembrar, que isso acontecia. Alguém dizia “ei rapaz, feiticeiro te fez de cavalo essa noite ó”. Aí que ele ia saber que realmente ele foi montado pelo feiticeiro, mas aí ele não tinha prova né, ninguém viu, aí ele não podia ir lá brigar com o feiticeiro, apesar de suspeitar quem era. Falavam-se muito isso aí lá na Tapera, Rio Grande.
— **Narrador 2.**

2.6 Um estranho mergulho

O quinto narrador, esposo da Narradora 3, aos 76 anos, tentou contribuir com uma experiência. Sua memória, debilitada, porém, rendeu um texto difícil de entender, ainda que houvesse compreendido a proposta da entrevista. Aposentado das pescas, e longe da praia atualmente, esforçou-se para recordar de um determinado evento que vivera, durante o trabalho. Mantemos a transcrição aqui, mesmo que confusa, para destacar o fator memória, elemento a ser discutido no capítulo dois, acerca da sua relação com as narrativas orais:

Nesse período da gente, a pessoa que levantasse num chamava os outro, pra num.. porque quem não botasse a rede [truncado], em cima ia arrancar todinha a rede, sozinha... Aí, o caboco¹⁰ ficava em alerta né? Aí eu... chegou minha

⁹ Uma forma de preposição, como se “em”.

¹⁰ Caboclo: Segundo Michaelis Online, diz-se do “Indivíduo simples do sertão, geralmente retraído e desconfiado. Pessoa da zona rural com pouca instrução e modos rústicos; caipira, matuto”. Contudo, na região, o

maresada¹¹ né, aí eu levantei... caboco levantou primeiro que eu, num vi... só vi a água abrir.. e a cabecinha direto pra baliza¹². E chegou lá mergulhou. Eu vou ver pra que banda ele vai, se vai.. que parte ele vai, tá vendo? Fiquei lá... nunca apareceu, nunca voltou... ai eu fiquei paradinho lá e... num caiu dentro d'água né? Ai diz que esperei, aí caíram, aí caí derradeiro, quando cheguei pra ele que eu contei a história, porque talvez se eu contasse, ninguém tinha levantado a rede. Já faz uns vinte e poucos anos [...] — **Narrador 5.**

Diante de tamanha dificuldade em tecer uma narrativa concisa, a Narradora 3 toma o turno, explicando que a atenção e a memória dele estão muito lentas ultimamente. Ele mesmo afirma ter esquecido muita coisa, porque não costuma contar as histórias para ninguém. A declaração incita, mais uma vez, a angústia de nossa pesquisa, pois indagamo-nos quantas narrativas encontram-se eternamente perdidas.

...Aí este aqui [apontando para o Narrador 5] acordou, acordou primeiro que todos os homens, os outros tão tudo deitado dormindo [inaudível] na canoa, e esse aqui acordou. Mas deixe que ele não levantou — ele me contando, esse aqui — aí disse que ele ficou deitado, assim, acordado. É quando se levantou um homem do lado dele e passou no beijo da canoa assim oh [pequenas batidas na cadeira imitando passos na madeira], na borda da canoa, até lá fora, até na proa. Quando chegou lá esse homem se atirou na água. Quando a pessoa atira na água, a água num fica fazendo todo aqueles blisados¹³? Então. Aí *tcha* na água. Ai diz que ele ficou, este aqui ficou imaginando quem foi dos homens companheiro que caiu na água. Era de noite. Porque ele não viu, viu só este homem sair dali pra lá [...]. Aí disso que nisso meu filho, diz que quando ele olha aquele homem caindo na água... Aí diz que esse aqui se sentou e reparou assim: qual foi dos homem companheiro que tinha feito isso? Aí disse que aquela cabecinha foi... o homem afundou, a pessoa afundou, só era aquela cabecinha até desaparecer. Aí este aqui, pensando qual foi dos homem companheiro, não foi nenhum. Isso foi o que ele viu, foi uma visão [...]. Aí eu conversando com esse pastor, João F., pra tu ver os anos que faz isso. João F. era pastor da nossa igreja quando nós chegamos aqui da praia. Ele disse pra mim, eu contando essa história pra ele, ele disse assim:

— Não irmã, é verdade. A senhora sabe por causa de quê? Porque a Bíblia rezistra que tem o fantasma da terra, e tem o fantasma do mar.

Ele confirmou, o padre João F. E pode, foi real, foi verdade, o irmão Edir viu — **Narradora 3.**

termo é usado como um sinônimo de homem, “cara”. Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/caboclo>> Acesso em 15-10-2021

¹¹ A falta de concisão do texto dificulta o entendimento, pelo contexto, do que seja “minha maresada”, visto que a troca por “maresia”, palavra que mais se aproxima, também não facilitaria nossa compreensão.

¹² Boia que indica o ponto que os navios devem evitar. Disponível em <<https://dicionario.priberam.org/baliza>>. Acesso em 01-10-2021.

¹³ Pelo contexto, entendemos que ela se refere às pequenas ondulações na água feitas pelo impacto de um mergulho. O termo, na moda, para o efeito de ondas é “plisado”, sonoramente similar.

2.7 O encantado do Chapéu de Couro

Na temática religiosa, mais uma vez, tudo o que envolve religiões não cristãs é, de imediato, associado ao sobrenatural atemorizante. Neste conto, a Narradora 3, relembra uma experiência de sua adolescência com o contato com um culto de pajé.

Figura 5 - Chapéu de Couro



Fonte: Lorenaksa (2021)

Eu vi uma vez, eu tava nova, em casa, era moça, lá em São Lucas. E na casa de uma senhora, mais na frente, ia ter uma pajelança de um homem daqui do Rumo, chamado Antônio Costa, muitos anos. E esse homem veio do Rumo pra lá, sempre fazer brinquedo, pajelança, pra aqueles homem de pescaria, trabalho de rede, essas coisas para ganhar mais peixe. E aí ele foi fazer essa pajelança lá, na casa dessa senhora, que já morreu também. E aí eu disse assim, que eu não conhecia nada, era ignorante, disse assim:

— Vou nessa belança¹⁴ lá.

Mamãe foi e:

— Não vá não. Não vá nisso porque a pessoa que vai na pajelança não sai sem terminar. Só sai da pajelança quando findar o trabalho deles.

Eu disse:

— Por que?

¹⁴ Sentido negativo para uma festa se imagina ser desagradável, ou de qualidade duvidosa.

— Porque assim que é. As ordenança deles é assim.

Aí eu disse:

— Ah mas eu vou.

Eu me culiei¹⁵ com outra pessoa, não me lembro quem foi, só sei que eu não fui só. Primeira vez que eu tinha ido nessas coisa. Aí eu fui com essa pessoa... Nós fomos na pajelança. Quando foi tantas horas da noite, dez e tanta da noite, começou a pajelança, o batuque de tambor deles, e o pajezão brincando lá no terreiro. Aí eu tive lá, muitas horas, eu disse:

— Quer saber de uma coisa, eu vou me embora.

Pra tu ver como as coisa são. A velha já tinha me falado, mas a gente é teimoso. Nisso, que eu vou saindo de lá da pajelança, sozinha, pra ir pra casa da mamãe, que era na casa de tia Camélia, que a mamãe tava morando, era um bom pedaço. No fim, logo depois da casa dessa senhora, era cerca. Pra chegar no fim da cerca dela, tinha um portão, e esse portão tinha uma cobertura de telha que fazia uma banda pra cá, outra banda pra colá pra cobrir o portão. Tu pode crer, com Jesus no céu, eu nunca esqueço disso. Que quando eu vou saindo daqui, de dentro da calçada de pajé pra passar neste portão pra ir me embora pra casa de tia Camélia, que eu dei assim com o olho, tava um homem, em pé, aqui no portão. Fumando um cigarro, todo de branco, e um chapéu, quebrado assim pra frente e pra trás quase como boiadeiro, aquele chapéu nele e ele fumando cigarro. Uma pessoa desconhecida que eu nunca vi no São Lucas. Aí o que eu fiz: quando eu baixei a vista assim, meu corpo rupiou¹⁶, quando eu olhei de novo, não vi mais. Vi com estes olhos que a terra há de comer. Tava novinha, nos meus quinze anos, nessas idade. Aí eu vim embora sozinha, cheguei lá, chamei mamãe, mamãe veio, abriu a porta e disse:

— Com quem tu veio?

— Eu sozinha.

Ela falou, eu entrei. Aí eu contei pra ela, contei isso que eu tinha visto, que eu nunca vi esse homem.

— Eu não te disse? Isso, sabe o que é? É um encantado dele.

Porque essas coisa tem essas personagem. Assim como Deus tem os pequeninho dele que ele usa, às vezes você é um servo do Senhor, uma pessoa bem contente com Deus, você tem visão. Diz a Bíblia, que a gente tem sonhos e visões. A mesma coisa é a outra parte. Aquelas pessoa que tão naquele lado, naquele trabalho, parece as visão pra ele, que justamente é as pessoas desse outro lado. Aí mamãe disse o que era.

— Ah, minha filha, tu sabe o que foi isso? Foi um encantado do homem.

Que tem os encantado que saiu, justamente nessa hora que eu saí de lá, tava um encantado chamado Chapéu de Couro. Ele cantava assim, eu lembro um pedacinho “Oh baiano, oh baiano, Chapéu de Couro, oh baiano”. Aí dizia essas palavras [...]. Foi verdade, o encantado dele, um espírito né, que se apodera daquela pessoa e usa a pessoa. Ela contou. Eu vi, foi certeza. — **Narradora 3.**

¹⁵ Apesar dos sentidos em português e espanhol serem distintos, a conotação do “verbo” seria como se juntar, a uma ou mais pessoas, para fazer algo ou ir a algum lugar.

¹⁶ Arrepiou.

2.8 Casa de forno

A seguinte narrativa apresenta, em nossa perspectiva, alguns elementos mais macabros em relação às outras narrativas pesquisadas.

Nem na casa de Gonçalo não tinha forno, nessas época. Então a casa de forno que tinha era Lázaro Soares, era Cineso, e era Bibi Louzeiro e era Quimi. Era as quatro casa de forno que tinha. Agora esse movimento que tinha era na casa de forno de Bibi Louzeiro... Bibi Louzeiro morava no Rio Grande [...] Ele morava, a casa dele, de Benedito Louzeiro, era depois de Cineso, e [inaudível] e Artur, ali... onde Batista morava. Pois era ali que era a casa de Benedito Louzeiro. Sítio Grande. Depois que ele se mudou, que vendeu pra Batista, marido da filha de vovô Quimi, de Valci. Assim que era. Ali era bonito, sítio grande, limpinho, movimento de gente de Tapera... Ali rolava, tinha a casa do forno, era tão grande, de movimento grande, que tinha a coisa de fazer tapioca, carro de boi, era duas junta de boi, três, trabalhando... A maior casa que tinha movimento era essa, de Bibi. Então, nessas ocasião... eu me lembro disso tudo. Nessas ocasião, essa Luzia de Finado, de tio João Cândido, era pobrezinha... que tio João queria dinheiro era pra dar era pra essas rapariga véia vagabunda do bolso frio, dava mal vida pra ela, pra Luzia, e ela tinha filho em quantidade, era mulher dele. Aí o que ela fazia... nessas época, eles convidava assim:

— Ê Luzia, 'mora pra casa do forno pra ajudar a roçar a mandioca pra tu ganhar farinha e tapioca!

E ela ia. E ela era corajosa. Aí quando era de noite, todo mundo ia pra suas casa, mas ela não ia. Ela ficava dormindo lá na casa do forno, com os filhotinho, pequenininho, que era criança um pertinho do outro, era muito! Morria era muita criança desse casal de gente. Tudo buchudo, as pequeninha, amarelinha. E aí ela ficava dormindo lá.

— Tu não vai, Luzia?

— Eu não vou! — mãe velha contava —. Não vou, vou ficar. Aí quando vocês chegarem de madrugada pra trabalhar eu já tô aqui.

— Tá bom.

Aí diz que quando foi num luar bonito que tava, ela arrumando, todo mundo foi-se embora, ela arrumando as rede dos filhinho dela lá, eles ajudaram a amarrar a rede dos filhos, e ela ficou lá na casa do forno. Diz que quando foi tantas horas da noite [narradora quase sussurrando], quando ela se acorda, tem uma pessoa [narradora eleva o tom de voz], em pé, no punho da rede da criança menor, balançando, pra lá, pra cá... Mãe contava, aí, eu me arrupio. Diz que a pessoa pegava o punho da rede da criancinha, e balançava pra lá, pra cá, a rede ia lá e vinha aqui. Criança dormindo. Aí diz que ela disse assim nessa noite:

— Já chega de balançar a rede do filho dela! Larga a rede do filho dela!

Também, aquilo silenciou, ela olhava pro sítio, o luar bonito, limpinho, que não tinha uma viva alma. Aí também parou, ficou paradinho. Nunca mais balançou. Ela contava isso. — **Narradora 3.**

Posto as transcrições das narrativas apresentadas neste capítulo, discutimos, a seguir, aspectos da literatura oral, sobretudo as particulares das narrativas orais diversas do folclore,

argumentando acerca da corrente oposição entre literatura oral e escrita, em que esta última recebe maior prestígio contra aquela.

3 LITERATURA ORAL: reflexões, narrativas e comunidade

A literatura escrita ocupa um dos lugares de mais alto prestígio intelectual, por ser uma das artes que mais debate temas da condição humana, a qual requer sensibilidade do leitor e olhar crítico. A escrita em si atende, similarmente, aos refinamentos requisitados, pois é nela que se pressiona o cumprimento da norma culta. A oralidade, por outro lado, possui mais liberdade, uma vez que não necessita de letramento escolar para que uma pessoa possa se expressar.

Por vezes, as produções escritas e orais acabam por compor uma dicotomia, na qual, correntemente, a oralidade é posta em lugar subalterno, por uma suposta falta de erudição — do mesmo modo que acontece com a produção da fala cotidiana. Por conseguinte, as sociedades não letradas e/ou iletradas, pela ausência da escrita, são dadas como “primitivas”, ignorando-se a possibilidade de produção de literatura por elas. Acerca da literatura oral e popular, a pesquisadora Doralice Alcoforado afirma:

A crescente desigualdade entre as classes sociais no mundo moderno determinou a associação da literatura escrita com a elite burguesa, enquanto as tradições populares foram associadas às classes de menor prestígio sócio-cultural, aos analfabetos, revestindo-se a sua produção de conotações depreciativas e, sobretudo, preconceituosas, quem sabe, talvez pelo equívoco de admitir a oralidade como improvisação por desconhecimento do peso da tradição na recriação de um texto (ALCOFORADO. 2008, p.111-112).

Essa reflexão indica questionamentos para além do campo literário, o qual, no entanto, é inspirado pelo meio social. Os espaços rurais e urbanos, a título de exemplo, são habitados, no imaginário popular, por classes socioeconômicas opostas, sendo as mais baixas classes naqueles espaços em que a roça e a pesca, por exemplo, são atividades básicas e essenciais. Os indivíduos, agricultores e pescadores, ainda nessa linha de pensamento, são distintos, em diversos níveis, dos moradores da urbanidade, cujo conhecimento científico, literatura escrita e outras artes são difundidas e apreciadas. No ambiente simples, de pessoas por vezes não letradas, a contação de histórias e outras expressões culturais seriam, nessa perspectiva, de um prestígio menor. Esse dualismo, reproduzido em múltiplas áreas, reiteradamente, atinge a divisão da literatura entre escrita e oral como categorias antagônicas e incompatíveis, supostamente representantes do que é formidável e do que é ordinário, de modo respectivo¹⁷.

¹⁷ Felizmente, muitas produções literárias contemporâneas têm posicionado o ângulo desses sujeitos, abrigando traços da oralidade dentro do texto escrito, valendo-se de tais maneirismos como estética para suas composições. A título de exemplo, citamos a obra “A garota que não se calou” (2021), de Abi Daré.

Outro questionamento se faz ao pensar em produção de literatura sem a escrita: como chamar tais produções orais no universo literário? Em *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*, Walter Ong (1998) comenta que alguns estudiosos assumiram que produções orais eram, em essência, idênticas às escritas:

Possuímos o termo “literatura”, que essencialmente significa “escritos” (latim literatura, de *litera*, letra do alfabeto), para abranger um dado corpo de materiais escritos — literatura inglesa, literatura infantil -, mas nenhum termo ou conceito comparavelmente satisfatório, referente a uma herança puramente oral, como as histórias orais tradicionais, os provérbios, as preces, as expressões formulares [...], ou outras produções orais (ONG. 1998, p.19).

Pela ausência de terminologia própria, manteve-se a nomenclatura. A expressão literatura oral preenche essa lacuna ainda que não satisfatoriamente. O termo oralidade, por si só, compreende muito mais do que produções orais literárias. Por outro lado, literatura, etimologicamente, entraria em oposição ao ser posto juntamente de oralidade. Ong considera literatura oral um “conceito monstruoso” e “termo decididamente absurdo” (1998, p.20). A falta de uma expressão apropriada advém da perspectiva de críticos acerca da oralidade, os quais a enxergavam como uma forma desajeitada, desprovida de dignidade para possuir um estudo sério (ONG, 1998, p.19), devendo, então, seguir os termos já cunhados.

Nesta discussão, o pesquisador Rafael José dos Santos (2016, p. 279), em um artigo sobre a oralidade na literatura iorubá, reflete que “A expressão ‘literatura oral’, para além de significar obviamente o caráter fonocêntrico [...], vem também carregada de outro sentido, o de uma literatura menor, menos sofisticada ou mesmo uma não literatura”. A carência de um vocábulo particular representa também uma deficiência de estudos centrados na oralidade e que, mesmo em associação a teorias literárias, disponham as formas orais em um patamar não inferior à escrita.

Os contrastes entre os modos orais e escritos são mencionados por Ong (1998, p. 14), para os quais se voltaram, inicialmente, os estudos literários, com as epopeias clássicas. Dessa perspectiva, é possível relacionar a literatura oral à escrita, entendendo suas óbvias diferenças, contudo, alinhando teorias para sua análise. Todavia, em algum ponto, ambos os textos — orais e escritos — se encontram, pois, segundo o autor,

[...] ‘ler’ um texto significa convertê-lo em som, em voz alta ou na imaginação, sílaba por sílaba na leitura lenta ou de modo superficial na leitura rápida, comum a culturas de alta tecnologia. A escrita nunca pode prescindir da oralidade [...]. A expressão oral pode existir — e na maioria das vezes existiu sem qualquer escrita; mas nunca a escrita sem a oralidade (ONG. 1998, p.16).

Pelo prisma citado por Ong, entrevemos a grandeza da oralidade, sendo mister para a vida de uma língua. A permanência, somente escrita, do Latim, por exemplo, classifica-o, dentre uma série de fatores, como língua morta. O ponto de encontro entre escrita e oralidade feito durante a leitura de um texto escrito, consta, nesta pesquisa, de maneira inversa, sendo a transcrição de textos orais. Entendemos esta como uma das formas de manter vivas memórias e narrativas que poderiam, também, ser dadas como mortas, pois, a escrita mostra-se como uma firme maneira de documentar.

Pensando, no entanto, acerca do ponto de afastamento entre as literaturas oral e escrita, evidenciamos não só os meios de difusão de cada uma, mas também pela própria linguagem e os maneirismos que os autores podem utilizar em cada campo. Um narrador que conta uma história, oralmente, emprega mecanismos que não seriam bem lidos se levados à escrita, que, de igual forma, goza de construções longas e detalhadas, as quais não se adequam à produção oral — essa se faz de forma mais ágil, leve, e de movimentos marcados pelo som.

A velocidade que a fala possui nos permite compreender que os gêneros presentes na literatura oral, como o de contos, cujo enredo se apresenta de forma mais sucinta, combinam com a brevidade de uma narrativa oralizada. Sendo assim, é possível analisar um conto oral sob as métricas de um conto escrito?

A problemática de se pensar a oralidade a partir da escrita é subjugar a primeira como variante inferior à segunda, uma vez que a fala precedeu a escrita. Ainda sobre pensar-se no termo literatura para se referir a produções orais, Ong discute que:

Em virtude dessa primazia da cultura escrita, parece não haver nenhuma possibilidade de usar o termo ‘literatura’ para abranger a tradição e a apresentação orais, sem que estas sejam sutil [*sic*] mas irremediavelmente reduzidas a variantes da escrita (ONG, 1998, p.21).

Justapor “literatura” e “oral” denotam as produções orais literárias como uma variação secundária, como um subgênero da literatura principal. Apesar dessa impressão de sujeição da oralidade à escrita, as teorias literárias suprem a análise de grande parte dos elementos de uma narrativa, ainda que oral, e possibilitam uma reconsideração do conceito de narrativa e literatura a fim de abarcar as formas orais. Desse modo, faz-se necessária uma breve discussão da oposição entre oralidade e escrita.

A fala distingue os homens dos animais, e a escrita diferencia os próprios homens. O advento da escrita é o momento em que os historiadores datam o início da História da

Humanidade. Antes desse marco, houve o período convencionado como Pré-História, o que, na verdade, representa centenas de milhares de anos perante apenas 4.000 a.C., com a escrita.

Durante o longo tempo precedente à escrita, as atividades do homem tiveram evidências visuais e orais (BURKE, 1992). Desse modo, entendemos que a história é, conjuntamente, feita de documentos escritos e de todas as formas de expressão do ser humano. Nesse sentido, a fala é, então, a ferramenta de comunicação — anterior à escrita — que acompanha o homem, logo, ocupando uma posição também essencial.

Paul Zumthor (1993), em *A letra e a voz*, distingue três tipos de oralidade, que correspondem a três situações de cultura: *oralidade primária*, *oralidade mista* e *oralidade segunda*. Descrita também como imediata, a oralidade primária seria aquela que não possui contato algum com a escrita, em sociedades desprovidas de um sistema gráfico ou analfabeto. O segundo e o terceiro tipos de oralidade compartilham o traço da coexistência com a escrita em um grupo social, no entanto, na oralidade mista, a escrita exerce uma influência limitada e estrangeira. O terceiro e último tipo, a oralidade segunda, ocorre quando a oralidade é recomposta baseada em uma escrita que tende a exaurir as qualidades da fala, em seu próprio uso e imaginário.

Tais diferenciações, entretanto, não seguem uma ordem cronológica, segundo o autor, logo, não representariam uma evolução da oralidade para a escrita, concepção que comumente entendemos ao pensar na Pré-História e na História, e na colonização de comunidades indígenas, por exemplo, por sociedades “civilizadas”.

Ainda na contemporaneidade, muitos povos não fazem uso da escrita, e há, ainda, comunidades em zonas rurais cuja grande parte da população não é letrada ou é semiletrada. Em geral, é nisto que se faz o recorte entre tais sociedades, a fim de evitar termos como “primitivos” e “não civilizados”, segundo Finnegan (2011). A presença ou ausência da escrita, portanto, é um critério na distinção de sociedades e períodos históricos. Finnegan faz questionamentos quanto a essa concepção, pois tal ótica parece opor as sociedades com e sem a escrita em cada extremo de um abismo:

Um fator importante que tende a reforçar essa visão é uma aparente consequência do não letramento: a falta de literatura. À primeira vista parece óbvio que indivíduos e sociedades que não possuem escrita também não possuem literatura e tudo o que ela implica. Em outras palavras, não têm acesso àquela parte da cultura que normalmente consideramos como uma das mais valiosas de nossa herança intelectual e, talvez, o principal meio pelo qual podemos expressar e aprofundar o ponto de vista intelectual e artístico da humanidade (FINNEGAN, 2011, p. 62-63).

A escrita, para uma sociedade, pode representar uma influência cultural, posto que é o meio pelo qual a literatura, uma das artes de grande prestígio, é produzida, consumida e estudada. No outro pólo, estaria a oralidade e a recorrente associação feita entre produções orais e o povo, a massa. Acerca disso, Zumthor (1993, p. 119) afirma que “*Oral* não significa *popular*, tanto quanto *escrito* não significa *erudito*” (grifos do autor). A correlação instantânea entre essas modalidades da língua em conjunto com a tendência de canonizar a escrita e subvalorizar artisticamente a fala são fatos que desvelam discussões e indagações quanto ao motivo de tal divisão desbalanceada.

A vinculação geralmente realizada entre os termos “oral” e “popular” é um dos pretextos que classifica a literatura oral enquanto folclore. O termo originado por W.J. Thomas, que combina *folk* (povo) e *lore* (saber), refere-se ao conjunto de costumes e acaba por abarcar a literatura oral. Em *Introdução à poesia oral*, Zumthor (1997) também comenta como a transição da terminologia para outras línguas proporcionou que a oralidade fosse percebida como ínfima, ocupando “uma posição subalterna, opondo-se, assim aos produtos de uma cultura erudita” (ZUMTHOR.1997, p. 22).

A relação entre a literatura oral, como inferior, e o folclore, como algo popular, parece, ao senso comum, reiterar os termos como sinônimos. A pesquisadora Karin Volobuef, em colaboração à obra *Considerações sobre o maravilhoso na literatura e seus arredores* (2021), organizada por Maria Celeste Tommasello Ramos, faz as seguintes considerações:

O caráter flexível da cultura folclórica contrasta com o da cultura erudita – plantada em livros e colhida na escola –, cuja índole canônica e douta sempre lhe garantiu a hegemonia sobre as narrativas populares. Mesmo assim, pontes entre as duas matrizes – popular e erudita – sempre permitiram a mútua fertilização. Seja em feiras ou quermesses, seja no pátio dos castelos ou nas tavernas à beira da estrada, menestréis e contadores de histórias certamente compartilharam seus saberes em inúmeras situações e oportunidades. Homero, Shakespeare, a literatura picaresca, o tema de Fausto são alguns exemplos desse frutífero intercâmbio (VOLOBUEF. 2021, p.15).

Dados os exemplos, compreendemos que a modalidade oral, em si, não seria a causa do desprestígio, haja vista grandes da literatura que, em intercâmbio do oral e do escrito, ocupam altos lugares do campo do intelecto humano. Não sendo a oralidade o principal fator para tal desprezo, entendemos que são as pessoas produtoras de textos orais, a depender da camada social da qual são parte, a razão para esses preconceitos. A oposição entre oralidade/popular e escrita/erudição reverbera o caso clássico de dominância de uma Instituição, um sistema de valores que são etnocêntricos e culturalmente imperialistas:

Até cerca de 1900, na linguagem dos eruditos, toda literatura não europeia era relegada ao folclore. Inversamente, a descoberta, no decorrer do séc. XIX, do folclore e do que

se denominou, com um termo revelador, de “literaturas orais”, foi feita mais ou menos contra a Instituição, exatamente quando a Literatura se empenhava em investigar sua própria identidade, buscando auxílio na filosofia, na história e na linguística e assentava irrecusavelmente um “absoluto literário” (ZUMTHOR. 1997, p.23).

Este argumento retorna ao ponto supracitado das colonizações europeias e à hierarquização de certos conceitos em decorrência desses eventos históricos. As práticas das sociedades da Europa foram impostas aos povos colonizados, resultando na segregação dos costumes, linguagens e diversos outros aspectos daqueles que foram dominados. Preconceito, xenofobia e racismo são alguns dos resultados e consequências das invasões e apropriações.

Nessa perspectiva, entendemos que o lugar de desprestígio que produções de modalidade oral, em geral, ocupam, aponta para uma discussão prévia muito mais ampla e que se estende para diversos âmbitos, os quais fogem do campo estritamente literário — seja oral ou escrito.

Desse modo, o ângulo a se explorar, nesta pesquisa, a oralidade literária, finca-se nas estruturas já teorizadas de literatura, em especial narrativas, e as particularidades de tais construções por seu formato oral. Dadas as distinções entre os locais ocupados pela escrita e oralidade, passamos a estreitar os limites da literatura oral, cujo alcance abarca fábulas, lendas, provérbios, narrativas etc., sendo as últimas nosso objeto de estudo, as quais podemos comparar aos contos da literatura escrita.

3.1 Estruturação da narrativa e a oralidade

Para fazer o recorte da literatura oral — o qual fazemos ao estudar narrativas, em específico —, vale aprofundar a análise na construção de uma narrativa e todos os elementos que ela pode conter. Para tanto, convém buscar, nas fontes de teoria literária, a estruturação de uma narrativa escrita para basear as narrativas orais, apontando o que lhe é inerente e o que compartilha com os formatos escritos.

Os elementos de uma narrativa (personagens, ação, narração, descrição, diálogos, tempo, espaço, narrador etc.) nos são apresentados dentro dos estudos literários desde a escola básica. As personagens e a ação são constituintes da narrativa intrinsecamente ligados: as personagens determinam a ação e esta ilustra as personagens, não podendo haver uma sem a outra. Segundo Todorov (1970, p. 120), teorizando sobre as estruturas narrativas, a peculiar relação personagem-ação significa dizer que as narrativas são basicamente “uma descrição de caracteres”, considerando os caracteres como partes elementares da personalidade.

Em suma, uma narrativa descreve, ao mesmo tempo, as personagens e a ação, no seu desenrolar. O conceito da intriga seria o modelo de enredo essencial a toda narrativa, e, em suas construções, “a intriga mínima completa consiste na passagem de um equilíbrio a outro” (TODOROV. 1970, p. 138). O que, de forma básica, representa o início, o meio e o fim encontrados na esmagadora maioria das maneiras de se contar uma história.

Uma obra (literária, fílmica, teatral, musical etc.) que narre uma sequência de eventos segue, em geral, a seguinte linha: as personagens estão em uma situação estável (estático), porém um acontecimento rompe essa estabilidade (dinâmico), para, ao final, retornar a outro momento de equilíbrio — quase sempre diferente do inicial. Ainda segundo Todorov (1970), tal esquema, fundamental a toda narrativa, comporta dois tipos de episódios: os que descrevem os estados de equilíbrio e os que descrevem a passagem entre eles. Assim, de acordo com o autor, a narrativa é o movimento de transição entre esses equilíbrios semelhantes (por serem estáticos), porém não idênticos, ao passo que configuram o início e o fim de uma narrativa.

Na elaboração da narrativa oral, no entanto, deparamo-nos com estruturas um tanto diferentes das construções supracitadas. Aqui, o código é a língua falada, a qual se caracteriza pela seleção de palavras próprias a essa linguagem, além de frases bruscamente cortadas e desviadas, decorrendo da compreensão precoce do sentido pelo interlocutor. Pensando a fala enquanto atividade, Luiz Antônio Marcuschi afirma:

Admite-se, hoje, que a compreensão, na interação verbal face a face, resulta de um projeto conjunto de interlocutores em atividades colaborativas e coordenadas de co-produção de sentido e não de uma simples interpretação semântica de enunciados proferidos (MARCUSCHI. 2020, p.15)

Assim, a contação de narrativas se dá, de forma concomitante, mediante o narrador e quem o escuta. A interação, pontuada pelo ritmo, é feita pela atenção de participação do interlocutor. O compasso acelerado de uma narrativa oral cumpre com o caráter imediato requerido pela comunicação.

Uma obra literária escrita pode ser pausada pelo leitor diversas vezes, e esse, ao retomar, retorna também à linha que seguia o enredo. Até mesmo um conto, curto, permite pausas, voltas ao início e saltos ao final, pois está imóvel, estático. A mobilidade do conto oral, por outro lado, é sucinta e este é um de seus maiores atrativos.

Tendo essa compreensão em mente, o narrador observa os recursos que utilizará a fim de manter a atenção do seu ouvinte. Em *Textos Orais e Textura Oral*, Emilio Bonvini (2011) afirma que, “Graças à utilização harmoniosa de refrãos, de repetições, de assonâncias, de

paralelismos, e à exploração sistemática dos fatos prosódicos, o texto é ritmado e se torna apto a evocar o conteúdo” (BONVINI. 2011, p. 8). Ainda segundo o estudioso, essa construção é um tipo de dança que se apoia no ritmo evocado pela repetição de frases e da estrutura melódica dos tons, a serviço do conteúdo, e este construindo a forma.

Desse modo, compreendemos que conteúdo e forma estão em constante simbiose, e quem conta uma história sabe, empiricamente, disso. De acordo com Mineke Schipper, em *Literatura Oral e Oralidade Escrita* (2011), um texto oral não poderia existir por si mesmo sem a performance de quem fala — no caso desta pesquisa, sem o contador de histórias. Assim, o narrador se torna um elemento performático, que provê uma experiência ímpar ao se ouvir a história que ele conta — e como conta.

Podemos comparar as narrativas escritas e as orais no que tange às personagens e suas ações. Como dito anteriormente, as personagens são ilustradas por suas ações, não havendo a possibilidade de existência de um elemento sem o outro. Nas histórias contadas, as personagens geralmente são apresentadas por suas ações, pois elas mesmas dificilmente são descritas, bem como os cenários quase nunca são apresentados detalhadamente. Quaisquer informações do tipo são mencionadas apenas por razão funcional, quando for necessário saber de algum detalhe da personagem, pois logo será importante para a compreensão da trama narrada. A economia de descrição das narrativas nos priva de conhecer a aparência física ou a natureza das personagens: atribuições como esperteza, coragem, perseverança etc. aparecem diante das façanhas ao longo dos acontecimentos.

Além disso, as narrativas da oralidade sofrem certas variações comuns, que são próprias à natureza da fala, pois a retransmissão é, ao mesmo tempo, uma recriação. Louis-Jean Calvet (2011), em *Estilo Oral*, comenta ainda que variações ocorridas nas narrativas contadas e recontadas podem ser não só estilísticas como também contextuais, adaptando-as a determinados eventos e auditórios.

Somando-se às distinções já discutidas, o momento da produção e consumo de uma narrativa oral e escrita podem ser pontuados nessa discussão, pois, o conto escrito quase nunca é lido logo no momento em que é concebido pelo autor, mas sim após seu lançamento em livro, revista ou outro veículo estático. A narrativa oral, por outro lado, só completa seu sentido de produção se há quem a escute — o narrador não narra para si mesmo, deixando as palavras soltas no ar para serem ouvidas posteriormente (o que acontece, entretanto, na produção de *podcasts*). Segundo Zumthor (1997), esses fatos permitem que a poesia escrita retome

momentos que conta com menos prontidão e clareza, pois se vale de recursos estilísticos naturais ao seu modo de ser, e necessários à estética, a um estilo que turve o sentido aparente das palavras. Uma narrativa oralmente contada, por outro lado, segue diferentemente: “[...] a estruturação poética, em regime de oralidade, opera menos com ajuda de procedimentos de gramaticalização (como o faz de maneira quase exclusiva, a poesia escrita) do que por meio de uma dramatização do discurso (ZUMTHOR. 1997, p.83)”. A gramática da norma culta, por exemplo, não é cumprida, acentuando, na narrativa, o narrador e sua origem.

Dito isso, mesmo utilizando conceitos e estruturas teorizados por estudos literários, entendemos que as narrativas orais marcam sua identidade pela essência da oralidade: são sincronicamente realizadas, assimiladas e urgentes, a fim de serem compreendidas. Ao passo que o ouvinte entende ou não o enredo, o narrador repete sua fala e retoma a narrativa quando julgar suficiente a compreensão de seu interlocutor, e, para isso, busca conceitos similares aos que está descrevendo em seu conto, ou recorda informações as quais acredita que seu ouvinte possui. Essas são tarefas que cabem ao leitor de uma obra, por exemplo, de reler determinado período, parágrafo e página várias vezes, posto que as palavras escritas são estáticas e nunca poderiam se exaurir com tantas reincidências ao texto.

Evidenciamos assim que, na essência de cada uma, ambas as narrativas — orais e escritas — se distanciam e também se aproximam: contam enredos, descrevem cenários, personagens e suas ações, a partir de um equilíbrio inicial abalado, em tempos de ocorrência dentro do enredo diferentes para cada modalidade, compelidos para o equilíbrio final. Enquanto a oralidade se apressa, encurta caminhos e é objetiva, a escrita não se alvoroça e graceja com as palavras, minuciosamente, em seu decorrer. Ainda assim, as duas despertam, nos ouvintes e leitores, a curiosidade, o envolvimento, a tensão, emoção e quaisquer outros sentimentos que se proponham, cada narrativa a seu modo, com as ferramentas que, acertadamente, sabem manejar. O pesquisador Joaquim Barbosa (2011) afirma:

Nos gêneros orais, como provérbios, cantigas, orações e histórias, a voz é o presente, é uma criação momentânea que está encarregada de transmitir valores de geração para geração. Ela representa uma tradição, e como tal, preserva traços específicos próprios desta mesma tradição. Na literatura oral, portanto, a voz, além de transmitir sentimentos, ideias e emoções, pode apresentar características de estilo literário e também transmitir saber (BARBOSA. 2011, p.19).

Sendo o estilo literário relativo, sobretudo, ao emprego do lirismo, à estética e à arte da palavra, é possível, dentre as características da literatura oral, verificar elementos da literariedade, permitindo um estudo das narrativas orais atento à forma e ao conteúdo. Nesse seguimento, conjecturamos os contos orais na qualidade de literatura, considerando seu valor

literário e propagação de saberes, reflexões e cultura. Coincide, neste ponto, pensar nas narrativas orais para além da tradição, usualmente atreladas ao folclore.

3.2 As narrativas orais como literatura

Muitas pesquisas e argumentos têm sido desenvolvidos nos últimos anos sobre literatura oral e popular, a fim de se atentar à poética de tal literatura e superar a dicotomia oral e escrita, que tende, como já discutido, a inferiorizar a oralidade por uma suposta falta de erudição. Luís da Câmara Cascudo é um dos pesquisadores de literatura oral a se mencionar. Parafraseando a Bíblia, em *Literatura Oral no Brasil*, o estudioso lembra que “A fé é pelo ouvir, ensinava São Paulo” (2012, p.21). A estimulação e incitação ao pensamento, discussões, sensibilidade e outros feitos pela literatura escrita poderiam, de forma semelhante, ser ocasionados pelo ouvir de uma literatura oral.

Schipper (2011) articula que a literatura escrita tem sido tradicionalmente privilegiada nos enfoques de estudo literário, como anteriormente citado, enquanto a literatura oral permaneceu no campo de estudos antropológicos, entendida como folclore. Destarte, conseguimos pensar em uma perspectiva de estudos literários que abrace as narrativas orais enquanto literatura.

O entendimento do fenômeno literário, como uma criação estética da linguagem, não significa que essa criação só se possa concretizar-se através da modalidade escrita. O texto oral, etimologicamente carregando o peso de um paradoxo, permaneceu por muito tempo fora do enfoque teórico dos estudos literários, cuja tradição tem privilegiado a escritura como única fonte teorizadora do texto artístico [...] (ALCOFORADO. 2008, p.110).

Dessa forma, entendendo a criação literária como um recurso da língua, não intrínseco, unicamente, à escrita, torna-se admissível vislumbrar propriedades literárias dentro de narrativas orais. Ora, as modalidades escrita e oral possuem formatos cuja referencialidade é necessária, bem como o afastamento da subjetividade. Notícias, lidas em sites ou televisionadas, são gênero textual de exemplo. Logo, é coerente supor que, do mesmo modo, há textos orais e escritos impregnados do subjetivo, da criação e delicadeza estética.

O objetivo inicial é, então, desprender a análise antropológica das narrativas (por sua relação com o folclore) e pensar gêneros, formas, modos narrativos transportados dos conceitos estabelecidos pela literatura escrita, e que, nesse movimento, modulem-se ao formato oral, considerando suas singularidades. Ester Jean Langdon (1999), ao discorrer sobre narrativas e literatura oral, coloca:

Originalmente o estudo de literatura oral, através da análise de mitos na antropologia, teve enfoque nos textos fixos que poderiam ser analisados para seu conteúdo, revelando informações sobre uma cultura particular e sua linguagem ou sobre a psicologia e mentalidade primitiva. Mas recentemente, o estudo de narrativa tem ido além destas preocupações tradicionais e já concebe que a narrativa, como expressão oral, faz parte dos gêneros dramáticos e performativos marcados por qualidades estéticas e emergentes através da interação social (LANGDON, 1999, p.14).

A partir da colocação de Langdon, relembramos a tendência dos estudos antropológicos dos mitos das narrativas orais, apontadas anteriormente. Além disso, buscamos revelar o valor estético de tais produções orais. Essas narrativas produzidas na condição de oralidade detêm seus próprios atributos (objetividade no tema, velocidade de fala), ao passo que se conformam com estruturas já marcadas (ações, personagens). Refletir sob essa perspectiva abre espaço para enquadrar os contos orais em uma tabela que combina a “oposição” entre literatura escrita e literatura oral.

O fato de nem toda produção popular ser folclórica, mesmo a literatura folclórica sendo popular, segundo Cascudo (2012), corrobora a dissociação da costumeira análise antropológica das narrativas orais. Cascudo elege alguns elementos característicos do Folclore, sendo eles: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade.

Uma produção, canto, dança, anedota, conto, que possa ser localizada no tempo, será um documento literário, um índice de atividade intelectual. Para que seja folclórica é preciso uma certa indecisão cronológica, um espaço que dificulte a fixação no tempo. Pode dizer-se a época, uma época extensa, mas não a restringindo mesmo a indicação de uma década. Natural é que uma produção que se popularizou seja folclórica quando se torne anônima, antiga, resistindo ao esquecimento e sempre citada, num ou noutro meio denunciador da predileção ambiental. O folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua (CASCUDO, 2012, p. 14).

Por conseguinte, entendemos que narrativas mais particulares, contadas em uma família ou comunidade e mantidas durante gerações, cujo tempo da narrativa e seu autor/contador é conhecido, nomeado ou referenciado, distanciam-se, por tais configurações, da literatura folclórica. Essa, como outrora mencionado, integra-se ao imaginário popular e perde especificações, preservando a essência do enredo narrado, passando a pertencer a todos aqueles participantes do povo em que a narrativa se encerra.

Um dos aspectos de diferenciação das literaturas oral e escrita apontado por Finnegan (2011) é a universalização do texto escrito e a intimidade de um texto contado. O poeta transmite uma espécie de comentário afastado sobre determinado tópico ou problema, distanciando-se. O narrador oral, por sua vez, ao reunir seu grupo de parentes ou vizinhos para lhe contar uma experiência vivida, sequer intenciona, muitas vezes, dissimular sua estreita relação com aquele enredo, aspecto esse previamente distinguido por Cascudo (2012).

Dentre tantas manifestações culturais, como dança, música e pintura, podemos falar de uma literatura composta por palavras *faladas* que, ainda assim, são palavras. Nessa discussão, Finnegan (2011, p. 64) questiona se a literatura deve sempre ser escrita, e argumenta, aos que responderem afirmativamente: “O período e a área em que se considera a escrita como o principal modo de comunicação artística e intelectual são relativamente pequenos”. Portanto, é necessário considerar o vasto tempo antes do marco da escrita e as produções culturais humanas dessa época. E continua:

Quando se olha além dos nossos próprios horizontes imediatos, é claro que há muitas outras possibilidades. Alguns grupos são, ou têm sido, completamente ágrafos – como, por exemplo, os aborígenes australianos, os esquimós, os habitantes das ilhas polinésias (tão famosos pelas riquezas de sua arte verbal) e alguns povos ameríndios e africanos (FINNEGAN, 2011, p. 64).

Nesse sentido, podemos observar que determinadas sociedades concebem uma forma paralela à literatura escrita, atentando aos aspectos comparáveis àquilo que denominamos de literatura. São justificáveis as indagações no que concerne aos aspectos da literatura presente nas formas análogas. Para tanto, pautemos algumas das funções da literatura.

É tendência associar a expressão intelectual como essência da literatura. O autor/poeta expressa algumas de suas verdades percebidas e manifestadas, uma representação da realidade, que pode provocar reflexões e sensibilidades na audiência. Como sociedades não letradas germinariam iguais ponderações na ausência da leitura?

Os épicos de Homero – tomando um exemplo bem conhecido – seriam aceitos por todos (incluindo Aristóteles) como esclarecedores de nossos conhecimentos sobre o homem e sobre o universo por meio literário; e já é largamente aceito que esses poemas foram compostos oralmente, e não originalmente na forma escrita (FINNEGAN, 2011, p. 67).

A exemplificação com o conto oral épico contorna os questionamentos quanto à funcionalidade de reflexão e de ensinamento que somente a literatura escrita proporcionaria, afirmando as possibilidades de difusão de conhecimento por meio de textos orais literários, como supracitado por Finnegan. Em acordo dessa perspectiva, Frederico Fernandes (2008), em uma breve resenha, diz que o estudo das narrativas orais e a própria tradição de contar histórias consistem em uma prática milenar, e busca exemplos de séculos e milhares de anos atrás, como os textos de circulação oral bíblicos e fábulas da Antiguidade, isto é, as clássicas epopeias nasceram e se difundiram em uma cultura oral. Narrativas orais estas que contribuíram para o conhecimento da humanidade.

Ainda sobre o papel da literatura, Antonio Candido (1972) comenta uma função psicológica, baseada em uma aparente necessidade humana pela ficção e fantasia, que atinge, segundo o autor, desde o “primitivo” ao “civilizado”, do mais novo ao mais idoso e, também, do letrado ao analfabeto. A literatura responde a tal necessidade por níveis, ainda segundo Candido, em que estão as anedotas, por exemplo, no nível mais espontâneo; e os contos populares, lendas e mitos em um nível um tanto mais complexo que o anterior. E, assim, sucede uma hierarquia que coloca a escrita literária junto à civilização.

A função da literatura como uma forma de representar a realidade se relaciona com a não pureza da fantasia (CANDIDO, 1972), pois a ficção parte de algum acontecimento, em uma conversa ou em uma obra literária. A literatura, de acordo com o autor, é uma das modalidades mais ricas de criar fantasias, imaginar mundos e outras realidades. Ainda assim, a fantasia parte do real, de alguma forma.

Diante das discussões até aqui expostas, é possível vislumbrar as divisões feitas entre: Pré-História e História, oralidade e escrita, não letramento e letramento, em que as primeiras parecem receber um lugar subalterno, e não oposto ao das outras, em dualidade. Em vista disso, intencionamos o estudo da literatura oral pelo viés teórico das literaturas escritas. Com tais argumentações, podemos entender que a literatura oral e a literatura escrita compartilham de algumas funções em comum, correlacionadas à precisão do homem com a ficção e à expressão e difusão de conhecimento e experiências.

O narrador busca, nas informações ou lembranças do ouvinte, referências que possam fazer o sentido de seu conto completo. Logo, a memória tem papel fundamental para que o ouvinte acione dados mentais e preencha a coerência do enredo. Contudo, é a memória do narrador a principal agente para o desenrolar do conto.

3.3 Memória e narrativas orais

De modo geral, narrativas contadas, ouvidas e repassadas transitam pelas palavras e lembranças. Essas últimas são pesquisadas pelo narrador em sua mente enquanto conta sua história. O contador apoia-se em si mesmo como veículo da história, e nela coloca suas impressões, nas quais o fator memória deixa sua marca.

As professoras Priscila Perazzo, Teresa Neves e Barbara Heller, no artigo “A memória como metáfora nas narrativas orais de história de vida” (2020), ao discutirem o caráter ficcional das narrativas orais, focam sobretudo no papel memória nesses contos. As autoras consideram

a “personalização” dos contos: “Todo narrador, ao contar a própria história, organiza a linguagem e, por meio de metáforas e de outras figuras, tece, em última instância, uma rede ficcional para sustentar suas verdades, tornando-as, assim, partilháveis” (PERAZZO, NEVES, HELLER. 2020, p.5). Acima de qualquer comprometimento com a verdade quanto a um evento sobrenatural, observamos, primeiramente, o conto enquanto literatura oral de Realismo Mágico, e, em segunda instância, como uma amostra ínfima da cultura e identidade das comunidades.

Diversamente dos textos escritos, dos quais podemos esperar mais fidelidade quanto à transmissão do conteúdo, na narração oral, temos de confiar na memória do narrador (CALVET, 2011). Isso se evidencia ao compararmos a difusão da narrativa oral à dos textos escritos, em virtude dos meios de propagação de cada um. Na escrita, espera-se maior precisão, visto que há material físico no qual se apoiar. Na oralidade, a memória, por vezes traidora, não é tão palpável.

Os conceitos já enraizados sobre a falha da memória e de que “quem conta aumenta um ponto” parecem fragilizar a fidedignidade de um enredo recontado ao longo dos anos, especialmente por pessoas de idade mais avançada, que compartilham experiências da infância e juventude que, muitas vezes, chegam a admitir o esquecimento de detalhes. Assim sendo, como considerar uma narrativa oral como material de análise (literário) visto que pode destoar do próprio evento que relata? Contudo, quem poderia afirmar essa divergência? Logo, o que a memória representa em um conto oral?

Calvet diz que a falha da memória é o princípio constitutivo da oralidade. As variantes do texto oral, devido a algum dilema de memória, podem estar inscritas como estilo da oralidade e possíveis técnicas de memorização. Ao discutir sobre o tema, Maurice Halbwachs (2003) assevera:

Não há na memória vazios absolutos, ou seja, regiões de nosso passado a esta altura saídas de nossa memória que qualquer imagem que ali projetamos não pode se agarrar a nenhum elemento de lembrança e descobre uma imaginação pura e simples, ou uma representação histórica que permanecerá exterior a nós (HALBWACHS. 2003, p. 97).

Assim, não poderíamos considerar que o contador fantasiaria partes da narrativa por falha de sua memória, como observaremos nas análises. Mesmo com a “falha”, devido ao tempo em que as histórias foram vividas ou ouvidas, a memória busca informações para preencher as lacunas, cujos dados são válidos para o contador, ou seja, igualmente legítimos para o ouvinte do conto.

Robérico Souza (2017) menciona os vazios do esquecimento, os quais são comparáveis à própria lembrança, enquanto componente da memória, e explica como o narrador viaja nas próprias memórias a fim de comprovar a realidade do que está contando, e utiliza-se de “relatos de relatos”. Com isso, por vezes, além de arquitetar a narrativa com lembranças as quais viveu, vale-se do que assimilou das narrativas que ouviu: o narrador assim o faz “para trazer para si a experiência e o discurso da comunidade com a qual constituiu um vínculo de pertencimento.” (ibidem, p. 124).

Com tais considerações, podemos formular o papel que a memória possui na produção de narrativas orais, não mais dado como desfavorável ou um aspecto defeituoso, mas a entendendo enquanto pressuposto de um conto oral. É na memória que o narrador se firma:

A memória atua como a mediadora entre o tempo vivido e a narrativa, vinculando-se à consciência subjetiva na (re)construção de uma lembrança individual. Apenas a memória pode dar conta das diferentes temporalidades que perpassam o sujeito e o faz por meio da narrativa oral, do relato de memória. Por meio do relato sobre a infância e a juventude, o narrador adulto constrói uma ordenação inteligível – por vezes inteligível apenas para si mesmo – para as experiências vividas, ou para o que delas lhe restou. Neste processo de objetivação dos fragmentos que restaram dessas experiências, o narrador vai construindo, graças à atualização que a memória lhe proporciona, a sua existência narrativa, uma identidade que considera justa para si (SOUZA, 2017, p.124-125).

Assim, juntamente aos ritmos da oralidade e da pessoalidade das narrativas, a memória pode ser entendida como uma das bases nas quais os contos orais se sustentam e são produzidos. A oralidade concede às narrativas, primeiramente, uma textura ímpar. Assim como cada escritor possui suas marcas por meio das possibilidades que a escrita permite, os contadores têm suas tendências de narrar pontuadas pela oralidade. Não há, em uma narrativa produzida e consumida sincronicamente, o mesmo tempo de planejamento de composição que um escritor possui. Todavia, há escolha de palavras, ainda que instintivamente, para causa e efeito no ouvinte, o que seria parte de um “acordo”, segundo as seguintes autoras:

(...) podemos pensar os narradores como autores que estabelecem uma espécie de acordo com seus interlocutores por meio do uso que fazem da linguagem para expressar suas experiências individuais. Eles compõem imagens, esboçam vazios, recorrem às metáforas, modulam seus discursos conforme suas competências linguísticas, estabelecem, enfim, comparações que tornam suas memórias comunicáveis. Sua voz autoral equilibra-se nas palavras, persegue a partilha de sentidos e ganha comunicabilidade à medida que incorpora a dinâmica própria da linguagem (PERAZZO, NEVES, HELLER, 2020. p.6).

Em nossa mente, nossas lembranças dos acontecimentos podem ser de fácil compreensão, porém, ao compartilhá-las, há o processo de ressignificação, seja de termos, de

construções, ou do impacto que almejamos causar no ouvinte, de forma a equivaler ou superar nossa própria impressão do ocorrido, no caso, sobrenatural.

A disseminação de narrativas orais é assinalada por recriações, que se diversificam pela mudança de perspectiva — alguém que conta, aquele que ouve e reconta o que ouviu, e este último que conta mais uma vez a outrem etc. — e pela modificação ao longo do tempo, ainda que pelo mesmo narrador. Nas duas formas, a memória é a principal base de consulta, na ausência de registro transcrito ou gravado.

Em síntese, o recorte de narrativas orais incorporado à literatura oral elege pontos próprios que as especificam: têm caráter mais pessoal se comparadas a narrativas escritas (que tendem, intencionalmente, à universalização dos tópicos por elas abordados). Esse diferencial afasta um tanto tais narrativas contadas do caráter do folclore popular quanto ao fato de seus autores serem anônimos. A memória estreita a relação do narrador e seu conto, marcando identidade e tempo de produção, e, por fim, a oralidade assinala a efemeridade de sua natureza, posto que as narrativas seguem, brevemente, o enredo “início, meio e fim”, valendo-se de mecanismos de ambas, literatura escrita e oralidade.

3.4 Narrativas de comunidades praianas

A literatura oral no Brasil é compreendida dentro de uma vasta gama folclórica de forma e conteúdo, entre lendas, mitos, anedotas, parlendas, fábulas, provérbios, contos etc. provindos de portugueses, africanos e indígenas. As várias regiões compartilham narrativas que se integram ao todo do país, as quais são ensinadas nas escolas e, por vezes, no meio familiar. Personagens icônicas como Saci, Curupira, Mula sem Cabeça, Boto Rosa, para citar algumas, são ilustradas em livros infantis, e histórias de supostos encontros com tais figuras são contadas pelos mais velhos.

Existem, ainda, narrativas que contam experiências particulares de seus narradores, de diferentes partes do Brasil, compartilhando semelhanças quanto ao contato com o sobrenatural, por exemplo. São relatos de “aparição”, “visagem” — termos frequentemente usados por essas pessoas para denominar a experiência com o sobrenatural — e eventos inexplicáveis não integrados ao *corpus* de literatura oral do Brasil como um todo, mas às comunidades específicas das quais seus contadores fazem parte. A respeito da íntima relação das narrativas com sua comunidade de produção, os pesquisadores Edil Costa e Edisvânio Pereira sustentam que:

As narrativas orais são um importante aspecto do patrimônio imaterial de uma comunidade, uma vez que narrar um acontecimento, um conto popular ou histórias de vida pode revelar, no contexto coletivo, as organizações sociais do grupo; e no contexto mais familiar ou restrito, a construção de uma narrativa que exteriorize o que o sujeito quer tornar público, uma imagem construída de si e seu modo de ver o mundo. Dessa forma, as narrativas podem documentar crenças, valores ou preconceitos que dão luz ao conhecimento sobre o outro e sobre nós mesmos (COSTA e PEREIRA. 2020, p.595)

As narrativas orais permitem estudos da comunidade por diferentes óticas. Pela narrativa oral, podem ser feitas análises linguísticas, do indivíduo, do coletivo, de outras questões sociais, etc. Costa e Pereira (2020), na pesquisa citada, atentam-se para o narrador e para as formas de organização social refletidas, inconscientemente, nas narrativas orais. A diversidade de estudos possíveis, a partir dessa modalidade textual, reafirmam sua relevância e justificativa de pesquisa. No que se refere a técnicas de pesquisa, Maria Miranda (2020) discorre:

Ainda que as narrativas orais apresentem certas limitações metodológicas, as suas possibilidades são bastante promissoras, considerando que constituem uma técnica qualitativa de pesquisa, baseada em depoimentos orais obtidos por meio da interação entre o pesquisador e seus “narradores-selecionados”, ou seja, aqueles atores sociais, testemunhas e, ao mesmo tempo, construtores dos acontecimentos relevantes e significativos à compreensão acerca da comunidade por eles construída e na qual esses sujeitos (con)vivem (MIRANDA. 2020, p.33).

As comunidades de pescadores e de moradores de praia são um dos recortes sociais a serem feitos, pois possuem alguma popularidade no que se refere ao conto de causos sobrenaturais. Na região Nordeste do país, a pesquisadora Ana Cláudia Fonseca (2009) fez um estudo das narrativas dos pescadores da lagoa de Papary, Rio Grande do Norte, cuja atenção recai tanto nos contos “reais” quanto “imaginários”. A autora defende:

As narrativas dos pescadores artesanais podem ir muito além dos mitos que povoam as águas de mares, rios e lagoas. Inevitavelmente, qualquer trabalho que venha a ter como tema o universo dos seres humanos que vivem da pesca se alimenta de expectativas literárias, dada a proximidade com o caráter mítico e fantástico que o ambiente, até mesmo por tradição literária, suscita em expectadores distantes (FONSECA. 2009, p.13).

Destarte, além dos apontamentos previamente correlacionados entre oralidade e escrita, outra camada das narrativas orais a ser investigada refere-se ao conteúdo em si. Experiências em alto mar ou durante outras atividades relacionadas ao trabalho são matéria-prima de contos que comumente são perpassados por sobrenaturalidades, e, devido a isso, aproximam-se — ou tornam-se mais uma vez comparáveis — à literatura, agora, fantasiosa. Outra dicotomia aparente que, entretanto, no presente contexto, parece se aproximar é o sentido do real e do imaginário, cuja relação fora supracitada por Fonseca (2009), e que, em narrativas

orais, tendem a se embaralhar. É no cotidiano dos moradores de praias e pescadores, por exemplo, que se insere um evento sobrenatural, como constituinte daquela realidade.

No Norte, as professoras-pesquisadoras Silva, Cardoso e Pinheiro (2014) apresentam, no artigo “O lugar dos seres encantados e dos saberes acadêmicos: o realismo maravilhoso em narrativas orais da região bragantina”, uma linha de investigação similar à que se faz na presente pesquisa. As autoras abordam objetos de estudos no Pará equivalentes a este estudo de narrativas do litoral do Maranhão. Também no Pará, Joaquim Barbosa (2011) disserta a respeito das narrativas orais sobre o Boto e o Curupira, contadas em comunidades do interior. Ainda no campo amazônico, o poeta João de Jesus Paes Loureiro (2003) comenta acerca dos rios da Amazônia e o homem, sobre a relação do pescador com o ambiente que o circunda, e confere, ao próprio local, uma atmosfera fantástica e inspiradora de contos:

Dessa meditação devaneante do caboclo explode o entusiasmo da imaginação, revolucionando as hierarquias lógicas entre o real e o irreal. Numa paisagem que ainda, em grande parte, não guarda vestígios da intervenção humana, nem modificadora, nem moralizadora, os rios e a floresta se oferecem como um espaço aberto aos trabalhos e os dias do caboclo, à criação dessa teogonia cotidiana, no misticismo de sua vertigem do ilimitado. Para viver de uma forma ilimitada, convive com seres sobrenaturais, porque somente a imaginação consegue ultrapassar os horizontes (LOUREIRO. 2003, p.26).

No espaço em que se encontra, mergulhado na memória de sua coletividade e muitas vezes com “domínio” apenas em expressões orais, as comunidades do litoral brasileiro compõem uma parte quase não tocada pela urbanização e toda sua tecnologia e elitização — em que a modalidade escrita, como anteriormente explanado, tem e representa privilégios. Nesses ambientes praianos, pessoas semiletradas ou não letradas fazem uso do conhecimento empírico da língua e de determinadas formas de narrativa para repassar aos seus ouvintes os casos extraordinários de seu dia a dia — ou a lembrança das atividades feitas no passado.

Na região Centro-Oeste, encontramos a tese de doutorado *A voz em performance: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira*, de Frederico Augusto Garcia Fernandes (2003), em que o pesquisador versa acerca das poesias orais feitas pelos pantaneiros, as quais, de igual modo, contêm assombrações e encontros com seres encantados. Por meio desse estudo, o autor verifica a relação de textos orais com a identidade e caracterização desse grupo social, apontando o contato entre literatura e sociedade.

Por fim, na região Sul brasileira, deparamo-nos com uma produção diferente das anteriormente listadas. Em *O fantástico na ilha de Santa Catarina* (2015), Franklin Cascaes ostenta uma produção de texto literário. No prefácio, por Oswaldo Antônio Furlan, conta que:

Nessas narrativas, escritas entre 1946 e 1975, [Cascaes] reproduz traços do inconsciente popular na área da fantasmagoria, relatando casos dramáticos de crenças em boitatás, lobisomens, negrinho do pastoreio e saci-pererê, mas sobretudo em bruxas, a cujos malefícios os grupos sociais incultos de muitas gerações debitaram a agressividade de fenômenos naturais, deficiências na área da saúde e anomalias hereditárias. Para os relatos, Cascaes se vale amplamente de diálogos travados entre falantes analfabetos ou semialfabetizados do século (FURLAN in: CASCAES. 2012, p.10)

Os contos escritos por Cascaes são permeados pelo sobrenatural do imaginário brasileiro, e reproduzem, de forma escrita, modos de fala de pessoas de baixa escolaridade. O texto transmite a sensação da oralidade popular comumente obtida em diálogos com pessoas desses grupos sociais.

As várias formas da literatura oral possibilitam um segundo recorte das narrativas, permitindo um deslocamento do terreno folclórico, e conseqüentemente antropológico, para uma aproximação de caráter literário, sob a comparação com as formas estruturais já definidas por teorias literárias. Ao entender tais narrativas conforme fundamentos da literatura, o conteúdo desses contos se sobressai e, de acordo com o gênero fantasioso antecipadamente apontado, surge o tópico último de observar de que a fantasia se incorpora à narrativa e a todas as camadas antecedentes.

Ao considerar as semelhanças de construções e fatores presentes nas literaturas oral e escrita, entendemos que a estruturação e o conteúdo temático de narrativas podem ser analisados sob um viés de estudos teórico-literários, e não folclóricos. Afirmamos, assim, outra vez, que as narrativas orais se mostram como uma forma análoga a gêneros já estabelecidos na literatura canônica.

Desse modo, o estudo caminha por um diagnóstico que se atenta à estrutura narrativa, às funções social e psicológica, estética etc. O passo seguinte concerne, então, à categorização do gênero das narrativas orais que contemplam o sobrenatural, que, na teoria literária, são, sobretudo, o Fantástico, o Maravilhoso e o Realismo Mágico. Ademais, a perspectiva de teoria literária escrita do aspecto fantasioso se defronta com as propriedades das narrativas marcadas pelas camadas antes referenciadas.

Nesse breve elenco de pesquisas realizadas pela larga extensão do Brasil, compreendemos que as narrativas orais que contam experiências de encontro com entidades sobrenaturais, sejam elas lendas folclóricas, locais, ou sem antecedentes, acontecem em várias regiões e em comunidades diferentes. Contudo, há pontuações em comum a serem feitas, seja

no conteúdo — contato com o insólito — ou na relação de identidade com o povo que produz e vive tais produções orais literárias.

Os estudos de narrativas orais podem abarcar diferentes campos, pois, conforme aqui discutido e depreendido durante a pesquisa bibliográfica, referir-se a narrativas orais não implica, necessariamente, na relação estabelecida, neste estudo, com a literatura. Inúmeros trabalhos acadêmicos visam dialogar as narrativas orais com ensaios linguísticos, geográficos, turísticos, sociais, psicológicos, dentre diversos outros.

Ao delimitar as narrativas orais cuja presença do sobrenatural seja o principal foco, definimos a ênfase no campo literário, podendo citar, ligeiramente, algum dos elementos de outros campos de estudo supracitados. Contudo, firmamos a investigação das narrativas com aplicação de critérios da literatura escrita.

Assim, para pensar no aspecto literário dessas narrativas, comentaremos, no capítulo seguinte, acerca do gênero literário que dialoga com a fantasia no caráter íntimo das narrativas orais a serem analisadas neste espaço: o Realismo Mágico. Contos orais do sobrenatural, como outrora discutido, costumam ser lançados aos estudos antropológicos, sob o título de folclore, ignorando as nuances das narrativas e suas significâncias. A partir da exposição a seguir, reafirmaremos porque os contos coletados de Maiaú relacionam-se, de sobremaneira, ao Realismo Mágico.

4 REALISMO MÁGICO: histórico, características e produções no Brasil

Neste capítulo, traçamos um histórico sucinto do Realismo Mágico, do processo de descolonização ao seu surgimento, bem como suas características. E, partindo dos aspectos desse gênero, apontaremos para a importância da comunidade e seu contexto cultural para o mesmo. Por fim, faz-se pertinente arrolar as produções de realismo mágico no Brasil, posto que é onde se encontra o objeto de análise desta pesquisa.

Entre a variedade de termos que se atribui, por vezes, ao mesmo gênero literário, com sutis diferenciações entre os teóricos, justificamos, neste capítulo, a escolha pela expressão Realismo Mágico. Há diferenciações entre os termos e os gêneros literários que lidam com o sobrenatural, configurando-se cada gênero em sua particularidade. Explanamos, ainda, as relações iniciais da literatura hispano-americana com seu povo, em comparação às narrativas orais sobrenaturais e as comunidades praianas do litoral cururupuense.

Ademais, ressaltamos que as narrativas orais de caráter sobrenatural não constituem um fenômeno ímpar do Arquipélago de Maiaú. Para tanto, elencamos pesquisas e produções similares a esta, realizadas em diferentes regiões do Brasil, as quais se atentaram ao evento incomum contado pelos moradores de suas respectivas comunidades, e algumas dessas pesquisas também confrontaram as narrativas ao Realismo Mágico.

4.1 Breve histórico

Bella Jozef (1971), em *História da literatura hispano-americana*, traça um panorama desde as origens da literatura hispano-americana à atualidade. Inicialmente, a autora compara o modelo de organização social dos indígenas no Brasil às civilizações que habitavam a América, México e Peru. Incas, assim como maias e astecas, desenvolveram construções elaboradas e uma cultura complexa.

As armas que destruíram essas culturas não impediram que muito ficasse no substrato e quando um Vallejo ou Neruda pulsam a lira indo-hispana, não se trata de mera inspiração literária ou traço lírico. É o substrato sócio-cultural que deve ser levado em conta (JOZEF. 1971, p.17).

Nesse momento inicial de colonização dos países hispano-americanos, a literatura era erudita e de tom escolástico, produzida por alguns locais e pelos escritores provindos da Espanha. A criação literária efetivamente estava em crônicas de viagens e outros documentos históricos, logo, a cultura hispânica importada e as criações indígenas vão se fundindo. As

publicações das escolas literárias ambientadas na Hispano-América foram marcadas por particularidades acentuadas pela história do povo.

Já na segunda metade do século XVIII, o mundo colonial é desfeito e surge uma era de progresso econômico, tendo a natureza como tema central na literatura, mantendo-se um elemento integrante da obra até a fase do Romantismo, buscando inspiração na terra. O professor de literatura hispânicas G. Francisco Fleck (2009) descreve como o Movimento Romântico despertou, em várias nações, a avidez por autonomia. Nos países da América Latina, tal desejo não se deu de maneira distinta:

Os poetas e narradores latino-americanos, no intuito de criar uma arte que pudesse refletir a realidade singular e peculiar deste continente – distinta da europeia pelo tropicalismo exuberante de suas paisagens e pelos habitantes nativos destas terras, vinculados profundamente à natureza idílica – lançaram-se ao ideal de, tanto na poesia quanto na prosa romântica, explorar estes temas (a natureza e o indígena) como marcas de uma arte própria, capaz de imprimir cor local às obras aqui produzidas; voltando-se, também, para o intenso processo de mestiçagem que formou as nações latino-americanas (FLECK. 2009, p. 78).

O nacionalismo constitui um dos recursos mais originais nesse contexto, considerando-se que, ainda segundo Jozef (1971, p. 60), posteriormente à independência, os aspectos definidores dos numerosos países hispano-americanos se acentuaram e começaram a ter vida própria, preservando seus traços.

A perspectiva do início da literatura hispano-americana atrelada ao processo histórico-cultural de descolonização é discutida por Adriana Binati Martinez (2008), em *A literatura hispano-americana como processo formativo*. Parafraseando Octavio Paz, a autora sinaliza:

O ponto central da polêmica reside no fato de que países que sofreram o processo da Colonização encontraram a partir do conceito de nacionalidade o respaldo de distinção com as literaturas do colonizador em seus anseios e projetos de identidade literária (MARTINEZ. 2008, p.71).

A problematização se dá em conceber a colonização como o ponto de largada para o surgimento de uma literatura da América Latina. Segundo Martinez (2008), deve-se, no entanto, considerar tal evento como um momento histórico cultural instigador da formação identitária dos países latino-americanos.

Nesse momento de formação de estados, o romantismo acha lugar para se desenvolver, procurando estabelecer independência intelectual em relação à Europa. Na segunda metade do século XIX, o positivismo contribuiu para a crise de convicções escolásticas em vigor. Tomando lugar dos sentimentos do romantismo e tradicionalismo de costumes, o positivismo

abre espaço para a ciência ser o instrumento para o conhecimento, a fim de substituir a religião e a filosofia enquanto métodos cognitivos. As pesquisadoras Zamberlan, Dorneles e Alves (2014) tracejam uma breve historiografia da literatura hispano-americana em paralelo à brasileira, e comentam que:

Historicamente, no século XIX, as mudanças econômicas tornaram-se importantes e iniciaram os movimentos políticos de massa. No século XX, iniciam-se as inquietações, pois o homem chegou ao final do século passado com uma desilusão ante ao caminho que vislumbrava tão seguro (ZAMBERLAN et al. 2014, p.8).

Desse modo, também a fantasia cede espaço aos acontecimentos realísticos, e uma análise a fundo da realidade e dos homens transforma o romântico em realista, sem, no entanto, deixar de ser romântico. Enquanto, na Europa, da etapa realista derivou o naturalismo de forma delimitada no tempo, na América Latina, os dois movimentos se mesclaram. Mesmo durante o Modernismo, realismo e naturalismo prosperaram. De acordo com Zamberlan et al (2014), a fase modernista abordou as lutas sociais sem abandonar a sensibilidade, o amor ao homem e a visão imaginativa.

O crítico Roman Xirau (1979) aponta a crise no realismo, e a partir disto dá-se início a uma literatura que:

[...] não se contenta com a descrição da realidade, mas que busca, para além dos fatos e costumes – e muitas vezes fazendo-nos ver mais claramente costumes e fatos; sempre sem abandonar a realidade de onde a arte nasce – o fundamento de uns e de outros (XIRAU. 1979, p.198).

Segundo o teórico, a partir dos anos 20 e 30, do século XX, predomina uma literatura que busca outra realidade, entretanto, esta não é distinta da realidade de onde parte. Chegamos, assim, aos primórdios do Realismo Mágico, na América Hispânica. A professora Francine Iegelski (2021), no artigo intitulado “História conceitual do Realismo Mágico – a busca pela modernidade e pelo tempo presente na América Latina”, ressalta:

A crítica literária costuma considerar que, a partir dos anos 1930, surgiu um novo momento da literatura latino-americana, em que ficcionistas de diferentes países passaram a tratar, com profundidade e amplitude de enfoque originais, a herança colonial e a violência da realidade histórica e social do continente: independências, revoluções, disputas religiosas, luta pela terra, miséria, explosões do crescimento das cidades (IEGELSKI. 2021, p.2)

A produção literária volta-se, nesse momento, para as questões sociais de sua terra natal, considerando seu histórico de colonização, exploração indígena e da natureza. Dentre os inúmeros escritores citados por Jozef em cada um desses movimentos literários, tomamos seu comentário sobre Miguel Ángel Asturias, dado como um renovador do romance hispano-americano:

Muito de sua infância e adolescência está nos mitos e lendas guatemaltecos que narra, e sua vida dedicada a reivindicações político-sociais é a fonte de sua ideologia [...]. As inovações aprendidas em sua vivência europeia conjugam-se com a cultura pré-colombiana e milênios de lendas telúricas e cósmicas (JOZEF. 1971, p.257).

O próprio Asturias definiu seus romances como Realismo Mágico (ibidem, p. 259), em virtude do seu comprometimento com a dor do povo de Guatemala, tal qual com a esperança do ser humano. Asturias apresenta, em sua obra, uma dialética do mitológico e do social, da fantasia e da realidade, que, como será discutido mais à frente, constitui-se como uma característica marcante do Realismo Mágico: o amparo na realidade.

Iegelski (2021) sublinha as produções literárias de autores como Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo e Gabriel García Márquez, pois esses:

[...] entrecruzaram diversas temporalidades, ofereceram interpretações sobre experiências históricas e políticas do continente, desde o Descobrimento, passando pelo período colonial, as independências em relação às metrópoles, as lutas sociais e as ditaduras do século XX (IEGELSKI. 2021, p.2-3).

No artigo “Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana”, os pesquisadores Bruna Carla dos Santos e Erinaldo Borges (2018) comentam sobre a inquietação de diversos críticos e escritores de países latino-americanos quanto à busca pela independência política e cultural.

O empenho até então era de definir o que qualificava a literatura latino-americana de acordo com multiplicidade de tópicos expostos nas diferentes realidades locais, tais como autodescoberta não só de si enquanto povo, como também das paisagens e culturas singulares. O anseio é de afirmar uma literatura própria, e divergir de meras repetições das tradições europeias. A partir da primeira metade do século XX, tal desejo molda visões distintas de teóricos e escritores diversos, unindo-as para tomar exatamente o que é peculiar das práticas culturais dos países latino-americanos, para nelas firmar sua base de afirmação de produção literária.

É nesse contexto que surgem conceitos que dialogam a realidade com o ficcional, em especial pelas muitas discussões acerca das culturas na América Latina e das manifestações da natureza. O Realismo Mágico converge para a representação de um objeto real do cotidiano com a ficção.

Santos e Borges (2018) citam a obra *Nach Expressionismus (Magischen Realismus)* (1925) de Franz Roh em que a expressão Realismo Mágico surge, no entanto, como uma falha de leitura. Nessa perspectiva, o título alude, na realidade, à manifestação do Expressionismo.

Contudo, foi o subtítulo que permitiu compreensões diversas do que fora cogitado por Roh: a presença da magia no realismo.

Dessa forma, criou-se um novo movimento estético. E, na migração do termo à América Latina, no final da década de 1940, a literatura, unicamente, apropriou-se e modificou o sentido do conceito para um mecanismo do fazer literário. Nesse modelo, há a valorização das singularidades da vida cotidiana da realidade latino-americana, a qual mostra-se diferente do estilo europeu. A “magia” do realismo é, nesse sentido, a própria maneira de ser, mais do que um mero mecanismo criativo de construção narrativa literária.

[...] muitos escritores e ensaístas ligados ao realismo mágico, desde os anos 1940, consideraram ser preciso desprezar-se do fantástico europeu para conseguir enxergar e mergulhar no verdadeiro maravilhoso americano, o que os levou a outras maneiras de compreender, do ponto de vista fenomenológico e ontológico, as relações entre o narrador e o universo extralinguístico e, assim, forjar uma visão da própria América Latina. O maravilhoso americano não é puro deslumbramento, ele não mantém um nexo de continuidade em relação às crônicas feitas pelos viajantes da época da Conquista sobre o Novo Mundo, tampouco é uma operação narrativa de naturalização do irreal (de tipo kafkiano). O realismo mágico é mais uma proposta disruptiva, uma maneira de se instaurar uma percepção diferente sobre a realidade americana, destacando-a das outras realidades. Esse gênero literário tem, também, uma forte conotação política – e histórica – entranhada em sua poética (IEGELSKI. 2021, p.5).

Além do percurso histórico da construção do Realismo Mágico na América Latina, há ainda o boom ocorrido nas décadas de 1960 e 1970. Autores como Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sabato, Adolfo Bioy Casares e Carlos Fuentes se evidenciam. A esse respeito, Jozef diz que: “Esta geração corresponde à etapa de maturidade que atravessa a América e, por isto, apresenta uma visão artística complexa e uma quantidade técnica a que não faltam virtuosismos formais (como o de Carlos Fuentes) e a procura do mito [...]” (JOZEF. 1971, p. 304).

Cem anos de solidão, de Gabriel García Márquez, destaca-se, tanto no impacto que possui sobre a literatura hispano-americana quanto na sua repercussão no mundo todo. Jozef finaliza o percurso histórico da literatura hispano-americana, que fora publicado na década de 70, sendo a obra de Márquez um lançamento ainda recente (1967). Por esse motivo, nos capítulos escritos por Jozef, *Cem anos de solidão* encontra-se como literatura contemporânea. A estudiosa conclui:

A América Hispânica encontrou sua expressão própria. O mundo americano não representa mais mera visão folclórica ou encanto exótico: converteu-se em expressão de uma literatura autêntica e uma literatura que é instrumento de indagação vivencial e busca de raízes, indicando sua maturidade criadora (JOZEF. 1971, p.318).

A afirmação literária buscada pelos escritores representou mais do que desprender-se de modelos europeus: a consolidação de nações, com literaturas que representam a vida popular de suas pátrias. Nesse sentido, o Realismo Mágico aponta para um modo específico de coexistência da realidade social da América Latina e o fantástico de mitos e lendas que habitam nesses países.

Diante do exposto, é pertinente discutir os aspectos que caracterizam o Realismo Mágico enquanto literatura em geral, e as propriedades que o diferem em virtude do seu contexto local de produção.

4.2 Características

O Realismo Mágico unia a complexidade do novo romance — por causa da crise do realismo — e a transição da estética realista-naturalista para a nova concepção mágica da realidade. Em *Conceitos de literatura e cultura* (2005), organizado por Eurídice Figueiredo, o capítulo em conjunto com António Esteves versa acerca do Realismo Mágico. Os autores dizem que, em contraste com os modelos do realismo, os novos gêneros:

[...] encontraram terreno fértil, destruindo em pouco tempo os frágeis pilares da narrativa hispano-americana da época, baseada num modelo exógeno, que confundia a realidade com a descrição da exótica paisagem local e das complexas relações sociais herdadas dos modelos coloniais aqui implantados. (ESTEVES; FIGUEIREDO. 2005, p. 393).

Esse novo realismo experimentava outras técnicas para a constituição versátil do real. Diferentemente de outros gêneros fantasiosos, não distinguia os eventos sobrenaturais dos acontecimentos do dia a dia. Por conseguinte, o encontro dos termos *realismo* e *mágico* corresponde, concomitantemente, a uma reprodução verossímil do concreto e o invólucro de magia, que, em visível contraposição semântica, se justapõem, em conformidade, para traduzir o tangível.

A professora Irlemar Chiampi (1980) adota o termo *realismo maravilhoso* e discute a predileção por este em lugar do que é usualmente empregado:

Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos críticos-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural [...]. Magia, em acepção corrente, é a arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários às leis naturais (CHIAMPI. 1980, p.43-44).

A autora pauta ainda certos privilégios do uso do maravilhoso em relação ao mágico, os quais aqui não cabe discutir. A razão de optarmos, nesta pesquisa, pelo termo “mágico” será

exposta posteriormente. Em todo caso, consideramos concepções similares de gênero literário com expressões divergentes: a presença do insólito em uma determinada realidade que se difere dos gêneros vizinhos — Fantástico, Estranho e Maravilhoso Puro — de acordo com a categorização feita por Todorov (1975), por características próprias que serão elencadas neste tópico.

A diegese do Maravilhoso Puro contém leis naturais diferentes da nossa realidade. Nem leitor nem personagem esboçam reação de temor ou desconfiança daquilo que se mostra extraordinário. O conto de fadas é uma das variedades narrativas do maravilhoso (TODOROV, 1975, p. 60). Para o Estranho, Todorov exemplifica com obras de Edgar Allan Poe, nas quais o suposto místico converte-se em explicações factuais. Por fim, enquanto houver dúvida ou hesitação perante aquilo que se manifesta assombroso, chega-se ao âmago do Fantástico clássico de Todorov.

Dentre essas definições, onde habita o Realismo Mágico? Aproxima-se mais do maravilhoso e seu mundo de milagres? Satisfaz-se com elucidações providas de racionalidade do Estranho? Pende-se na ambiguidade do Fantástico? Quanto a esta última questão, Chiampi responde:

É certo também que o fantástico e o realismo maravilhoso compartilham muitos traços, como a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor e, razão de frequentes confusões da crítica literária, compartilham os mesmos motivos servidos pela tradição narrativa e cultural: aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo, etc. (CHIAMPLI. 1980, p. 52-53).

A distinção primordial entre os gêneros Fantástico e Realismo Mágico se revela na provocação de medo e dúvida frente aos eventos sobrenaturais. No Realismo Mágico, o temor diante dos acontecimentos dá lugar a um encantamento e entendimento do desconhecido como algo pertinente àquela realidade. Isso posto, prosseguimos para o primeiro questionamento supracitado: como diferenciar o Realismo Mágico do Maravilhoso Puro, em que neste o elemento sobrenatural é aceito nas leis naturais do mundo apresentado? Compreendemos que:

Trata-se, no entanto, de uma maravilha criada pelo homem, como ele também cria ou inventa a magia e o fantástico. O realismo mágico seria, então, essa magia inventada ou criada pelo artista a partir de uma realidade concreta, a qual deforma-se intencionalmente com fins estéticos (ESTEVES; FIGUEIREDO. 2005, p. 404).

É possível enxergar o mágico por esse prisma e dialogar com a percepção elaborada por Chiampi: a magia é algo que o ser humano produz. Enquanto Chiampi (1980, p. 29) agarra-se ao texto, “em suas relações com o narrador, o narratário e o contexto cultural”, Esteves e

Figueiredo abordam o fazer da magia pelo ângulo do sujeito — que produz, que vive, que ouve, que lê o texto.

Cabe adiantar, previamente, a discussão a ser abordada nos tópicos seguintes, no que se refere à terminologia. O maravilhoso se combina ao realismo para formar a expressão *realismo maravilhoso* adotada por muitos autores. É possível compreender o realismo maravilhoso como aquilo que é, de acordo com a citação de Esteves e Figueiredo, algo natural, porém criado por seres não humanos, e seria este um gênero próprio da América Latina. O Realismo Mágico, o qual também apresenta o sobrenatural que não aterra personagens ou leitores, é o termo aqui preferido, e que possui uma relação específica entre o sobrenatural, o cotidiano e o contexto cultural. Tais desacordos de conceitos e nomenclaturas demonstram a busca pelo afastamento de reminiscências europeias, a fim de uma afirmação literária, estende-se para além do conteúdo e estrutura do gênero.

Não compete a este debate a problemática dos termos, entretanto, é fundamental evidenciar a ligação do cotidiano com o fenômeno sobrenatural. Ana Luísa Camarani (2014), na obra *A literatura fantástica*, discorre acerca do dualismo do comum e do insólito presentes no Realismo Mágico, e afirma que o gênero:

[...] mantém a mesma conformação binária, mas elimina a contradição entre o real e o sobrenatural ou insólito: há a naturalização do sobrenatural ou a sobrenaturalização do real, ou ainda o chamado realismo maravilhoso centrado nas crenças étnicas (CAMARANI. 2014, p.8).

Essa literatura possui um desprendimento singular da realidade, contudo, ao mesmo tempo, é dela que parte. Assim, seguimos para a pergunta supracitada, sobre qual correlação poderia haver entre o Realismo Mágico e o estranho: não há demanda de explicações quanto aos acontecimentos insólitos em razão do não-deslocamento de tais episódios. As ocorrências do sobrenatural não se inserem como uma ruptura no enredo, como ocorre no Fantástico. O místico é recorrente, fazendo parte dos elementos pressentidos e invocados. O fantástico literário pressupõe alguns arquétipos, tais como:

[...] o pacto com o demônio, a alma penada que exige o cumprimento de certa ação para que possa repousar, o espectro condenado a um percurso desordenado e eterno, a morte personificada surgindo no meio dos vivos, a “coisa” indefinível e invisível que mata ou prejudica, os vampiros ou mortos que se asseguram uma juventude perpétua sugando o sangue dos vivos, a estátua, manequim, armadura, autômato que se animam e adquirem temível independência, a maldição de um feiticeiro que desencadeia uma doença terrível e sobrenatural, a mulher fantasma saída do além sedutora e mortal, a intervenção dos domínios do sonho e da realidade (CAMARANI. 2014, p.57).

De maneira similar, os moradores do Arquipélago de Maiaú não buscam indagar e apurar, como no Estranho, as narrativas sobrenaturais que ouvem e recontam: elas pertencem e se integram ao local, sem distorcer as leis naturais para um molde de mundo facilmente encontrado em histórias do Maravilhoso. Logo, percebemos uma realidade mágica, em que as atividades cotidianas da comunidade, como a pesca, por exemplo, são o palco de rotineiros encontros com o sobrenatural.

A discussão acerca do Fantástico feita por Todorov abriu espaço para novos gêneros decorrentes dos moldes relacionados ao medo, à hesitação e ao sobrenatural. O novo fantástico, anunciado por Kafka, em *Metamorfose*, sucede após a morte do fantástico, desencarnando da insistência de Todorov à ambiguidade suspensa, sem explicação inclinada ao sobrenatural ou racional (CAMARANI. 2014, p. 72). Ainda segundo Camarani (2014, p. 94), “a ambiguidade, a incerteza, oriundas da hesitação, características maiores do fantástico tradicional, não se manifesta, a meu ver, nem no gótico, nem no realismo mágico”. Esse fantástico tradicional e enigmático é base para o Realismo Mágico aqui estudado, rescindindo sobre a ambiguidade sob uma nova perspectiva: a literatura de Realismo Mágico não oscila entre um caminho para o real *ou* para o sobrenatural; é a jornada percorrida pelo insólito conjuntamente da realidade.

Em suma, Iegelski (2021) elenca algumas características do Realismo Mágico esboçadas pelo crítico literário Ángel Flores, a saber:

1) a descrição da vida cotidiana agregando acontecimentos fantásticos e irrealis; 2) o uso de imagens sintéticas no lugar de descrições verborrágicas, de modo a criar uma precisão lógica de apresentação do fantástico; 3) a tendência do desaparecimento da cronologia como ordenadora lógica dos acontecimentos da vida (IEGELSKI. 2021, p.4).

Os três atributos permitem diálogos com as narrativas orais das comunidades praianas de Maiaú, uma vez que entrevemos, nesses contos, os eventos sobrenaturais inseridos nas atividades diárias, as descrições sucintas em razão da efemeridade da oralidade, e marcação de tempo quase nula durante o decorrer do enredo.

4.3 Comunidade

O percurso até aqui construído aponta em direção a outro aspecto significativo na produção do Realismo Mágico: o povo que o vive e produz. Dois critérios podem ser observados: o primeiro, de ordem temática, é a representatividade dessa literatura, isto é, “a capacidade de expressar um espaço cultural, uma sociedade, uma problemática histórica, com uma perspectiva não documental, mas integradora das várias faces do real” (CHIAMPI. 1980,

p. 135). Podemos considerar esse como um dos diferenciais desse gênero em relação aos gêneros vizinhos mencionados.

Embora o termo tenha sido cunhado fora do âmbito literário e dos países hispano-americanos, o Realismo Mágico volta-se, principalmente, para a realidade dos povos da América Latina. A afirmação de literatura rompida dos modelos europeus valoriza o que é próprio do local e, ao mesmo tempo, exalta a natureza e a formação da sociedade, bem como só se realiza dessa forma singular em decorrência dos processos históricos. É uma das formas possíveis de se afirmar a identidade de um povo.

O outro critério que se observa como característico do Realismo Mágico é o da experimentação, que se relaciona à, anteriormente citada, crise do realismo-naturalismo, composta da prática de técnicas um tanto mais audaciosas e inovadoras que o momento literário da época das manifestações iniciais de produções de Realismo Mágico.

Esses dois critérios visam situar as transformações culturais da América Latina em uma ficção com autenticidade, constituída de uma perspectiva transcendente, explorando seres e situações dualizados pelo viés fantasioso e realístico ao mesmo tempo. A relação deste gênero literário com a história do povo hispano-americano se dá em vários níveis, sendo um dos pontos de grande diferencial das literaturas de ficção já mencionadas.

Entendemos a particularidade do Realismo Mágico com os países da América Latina, com seu contexto histórico e político, sua relação com a situação de colonizados e de valorização da terra e do seu povo, realçando a natureza por meio de um caráter mágico e próprio. Ao observar aspectos do Realismo Mágico na literatura brasileira, o pesquisador Luciano Galvão Simão (2020), alega que a pluralidade de cenários possíveis oferecidos pelo gênero atrai autores de culturas tomadas como “às margens”. Logo, entendemos a apropriação do Realismo Mágico pelos autores da América Latina, de maneira ímpar.

Na obra de Gabriel García Márquez, a presença do que podemos considerar sobrenatural só não é elemento suficiente para caracterizar a obra enquanto Realismo Mágico, haja vista que outros gêneros também dialogam com o sobrenatural. Ademais, Realismo Mágico abrange o contexto sócio-histórico e o imaginário formado a partir dos vários povos ali inseridos, compondo um cotidiano de onde brotam novidades (SANTOS e BORGES, 2018, p. 25). Ainda que ficção, a literatura da região é perpassada por todos os componentes reais de seu ambiente de produção.

O caráter mágico é, desse modo, pertinente à realidade de todo o continente latino-americano, percebido, em *Cem anos de solidão*, nos atos das personagens e na percepção de tempo e de espaço. A narrativa é singular pelo conjunto que abarca o texto literário e o extratextual, seu contexto de produção, pelo modo particular de diálogo feito com o sobrenatural.

De forma semelhante, percebemos o vínculo das narrativas de experiências vividas pelas comunidades das praias de Cururupu, configurando sua identidade. Ainda que no Brasil se repita o contato com o sobrenatural, de modo semelhante, como nos exemplos citados no capítulo anterior, cada grupo se reflete de maneira singular em suas narrativas, as quais compõem o imaginário, bem como nos países hispano-americanos.

4.4 Realismo Mágico no Brasil

O teórico Milton Hermes Rodrigues tem desenvolvido diversos estudos sobre a literatura fantástica no Brasil. No artigo “Antecedentes conceituais e ficcionais do Realismo Mágico no Brasil”, Rodrigues (2009) aponta as tantas categorias, incluindo o Realismo Mágico, que, para a crítica em geral, são abraçadas pelo termo fantástico. Afastando-nos da discussão apresentada pelo autor sobre desencontros conceituais da crítica, fixamos o presente estudo, unicamente, no que se refere ao Realismo Mágico no Brasil.

Rodrigues (2009) problematiza os referenciais brasileiros do gênero supracitado a fim de discutir a concepção de que, no Brasil, o fantástico inicia somente após a publicação da coletânea de contos *O ex-mágico*, de Murilo Rubião, em 1947, sendo esta sua estreia na literatura. No artigo “Murilo Rubião e o realismo mágico”, a pesquisadora Camarani reafirma esse pensamento:

[...] o livro de contos *O Ex-Mágico* — apresenta algumas características assinaladas reiteradamente em textos críticos sobre seus escritos: o fato de ser uma obra exígua, visto que se limita a um total de trinta e três contos, e a constatação de o autor tê-la submetido a um constante trabalho de reescritura; acrescento, a essas características, que suas narrativas foram também responsáveis pela sistematização de um estilo que o fez inaugurador, no Brasil, de uma categoria literária: o realismo mágico. Observa-se que a crítica brasileira oscila na classificação de seus textos em uma determinada categoria, ou melhor, classifica-os de modo extremamente variado: fantástico, realismo fantástico, realismo mágico, realismo maravilhoso, surreal, supra-real (CAMARANI. 2008, p.1).

A aceitação dos eventos insólitos no enredo de Rubião, alinhados aos problemas banais da sociedade, como se verá mais à frente, aproxima o autor do Realismo Mágico. O que Rodrigues induz a refletir é a existência de obras anteriores à supracitada que contenham o

fantástico nesses moldes. A obra inicial de Murilo Rubião é dada, de acordo com a crítica literária brasileira, como instauradora do Realismo Mágico no país. É o que um estudo recente acerca das contribuições de Murilo Rubião para o Realismo Mágico brasileiro afirma:

A literatura fantástica brasileira surge de fato no século XX, tendo como expoente o mineiro Murilo Rubião, ao lado de outros nomes importantes, a exemplo de José J. Veiga, Luís Bustamente e Dias Gomes. Mas, não se trata de uma literatura literalmente fantástica, como em suas origens iniciais, nas quais o espanto, o medo e a perplexidade diante do sobrenatural e de criaturas horrendas e estranhas tomavam conta do leitor, mas de uma literatura em que os elementos sobrenaturais são tomados como acontecimentos inesperados do cotidiano, que acabam, naturalmente, se fundindo com o real e aceitos de forma natural pelas pessoas, sem qualquer tipo de questionamento (SANTOS; CARVALHO; SOUZA. 2021, p.149-150).

Rodrigues discute que, enquanto Arturo Uslar Pietri possivelmente fora o primeiro a incorporar o termo Realismo Mágico à crítica hispano-americana, no Brasil Mário de Andrade pressentiu a categorização do gênero, em 1943, referindo-se como fantasia, ao relacionar textos de Murilo Rubião e de Kafka. Na narrativa brasileira, Mário de Andrade sinaliza uma inclinação ao surrealismo, simbolismo e a presença do sobrenatural que não detém a surpresa por muito tempo.

Apesar das afirmativas de Murilo Rubião como precursor do Realismo Mágico no Brasil, falta a concordância acerca da terminologia que conceituasse sua obra. O gênero fora intitulado, mais frequentemente, de realismo mágico e/ou realismo fantástico, e menos de realismo absurdo e/ou realismo maravilhoso.

Todas elas [as expressões] submeteram-se a um lento e agônico processo de acomodação taxionômica (ainda não bem resolvida) que inclui a assimilação das “novidades” kafkiana e hispano-americana, a substituição da expressão *realismo maravilhoso* pelas rubricas *realismo mágico* e *realismo fantástico*; e, por fim, a convergência conceitual dessas últimas duas expressões, revelada à saciedade pelos críticos (RODRIGUES. p.2009, p.121) (grifos do autor).

O autor aponta, ainda, para a preferência no Brasil pelo termo Realismo Mágico, em primeiro lugar, e realismo fantástico, em segundo — por vezes, nomenclaturas usadas em textos críticos como sinônimos, e assim bem aceitas.

O estilo do Rubião, de harmonizar o real e o inacreditável em um conto, parece coincidir com as características do Realismo Mágico. Para tanto, observemos o conto *O ex-mágico da Taberna Minhota*. Nele, o realismo fantástico se apresenta pela personagem principal, sem nome no texto e sem passado no enredo, que, de uma maneira misteriosa, cria animais, objetos e até pessoas de dentro de seus bolsos, paletó, chapéu e ouvidos. O fato mágico que, a princípio,

maravilha o leitor, percorre para um caminho sombrio de tentativas frustradas de suicídio da personagem.

Uma leitura de *O ex-mágico da Taberna Minhota* atenta ao social possibilita capturar as críticas aos possíveis enfiados do serviço público, a burocracia, os embates com o chefe, enfim, o tédio da vida humana de empregado em um escritório. A título de exemplo, o mágico havia tirado leões do bolso, e estes, ao conhecerem a melancolia da vida do homem, rogaram para que fossem mortos, em um momento da narrativa que combina sentimentos estranhos frente às esquisitices do enredo.

No breve conto, reavemos a simbiose da realidade e da fantasia, fazendo-nos questionar: quais os parâmetros estabelecidos por um Realismo Mágico brasileiro? No Realismo Mágico, há a dor de um determinado povo ali representada, a que se propusera Asturias, por exemplo. Para listar os parâmetros do gênero no Brasil, Rodrigues resgata estudos de teóricos, os quais circunscrevem critérios do Realismo Mágico nas obras *O coronel e o lobisomem* (1964), de José Cândido de Carvalho, *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, observando nestas similaridades com *Cem anos de solidão*.

Fundamentando-se no estudo sobre Realismo Mágico, de José H. Dacanal, de 1970, Rodrigues discorre acerca do fato de que as três obras supracitadas carecem de uma nova classificação, pois apresentam aspectos essenciais do Realismo Mágico. Tais textos remetem à origem do gênero, comumente relacionado a culturas autóctones da América, à negação dos modelos literários da Europa, e à inscrição do maravilhoso de modo naturalizado. Nas duas obras brasileiras citadas, o homem do interior cujo contato com a cidade fora perdido é tema recorrente — de igual forma ocorre nas obras de Carpentier.

O boom anteriormente citado ocorreu após as primeiras manifestações do Realismo Mágico no Brasil. O pesquisador chama a atenção para esse fato, e acrescenta:

É notável a frequência com que a crítica brasileira relaciona o realismo mágico (mesmo sob outra designação) a autores hispano-americanos e a Kafka, seja para estabelecer relações temáticas, seja para demandar uma “nova” categoria fantástica. Essa insistência acaba por vincular o entendimento desse fantástico a essas duas referências [...] (RODRIGUES. 2009, p.124)

Segundo o pesquisador, há pouca investigação que regresse às raízes da ficção brasileira a fim de sondar os antecedentes do Realismo Mágico; o que se deve à aceitação da crítica brasileira do Realismo Mágico aqui produzido como descendente do hispano-americano e, “com frequência, considerado oportunista, um decalque daquele, e não raro visto como de

qualidade inferior” (ibidem, p. 130). Longe de fomentar alguma competição, as indagações feitas pelo autor instigam a pesquisa pela ficção fantástica no Brasil, para, desse modo, pensar-se em um Realismo Mágico brasileiro.

Os estudos aqui investigados para fundamentar os debates de Realismo Mágico tendem a englobar o Brasil (ao referir-se à América Latina), que, como nos países vizinhos, padeceu com a colonização, e, por conseguinte, com o processo de descolonização.

As terminologias empregadas até o momento apresentam divergências de conceito entre alguns críticos, enquanto outros, genericamente, tratam realismo/real maravilhoso, Realismo Mágico e realismo fantástico como sinônimos. Chiampi, por exemplo, segue Carpentier e utiliza realismo maravilhoso; Santos e Borges (2018, p. 26) defendem, no artigo citado, que real maravilhoso e Realismo Mágico são, em verdade, conceitos próximos com algumas distinções, as quais não seriam de tão evidente diferenciação em uma obra. Segundo os pesquisadores, o Realismo Mágico aborda elementos constituintes da realidade, que são valorizados mesmo mostrados em sua regularidade; a vida costumeira do latino-americano detém a magia, encontrada em eventos insólitos, os quais podem ser percebidos, com facilidade, por qualquer um. O realismo/real maravilhoso, por outro lado, eleva os episódios que suscitam o estado natural das coisas, que levam ao inesperado e que requerem crença dos personagens para serem depreendidos, por não ocorrerem com tanta frequência. Para esta pesquisa, empregamos o termo Realismo Mágico, o mais amplamente utilizado, pela frequência do uso pela crítica, pelo pertencimento geográfico do Brasil na América Latina, levando em conta as considerações aqui dispostas por outros autores, e pela preferência pessoal, além do valor semântico do termo mágico em lugar de maravilhoso.

Por fim, o realismo fantástico seria o termo que abrange produções em que, similarmente, o sobrenatural se insere quase que naturalmente no cotidiano, e, no entanto, não são produzidas no contexto da América Latina (ou da hispano-américa) — a citar Kafka, em que a obra *Metamorfose*, de certa forma, naturaliza o insólito. A terminologia ainda remete ao fantástico: Todorov (1975) comenta a narrativa kafkiana e sua transgressão aos pressupostos defendidos pelo teórico:

Ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo interior obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real. Mesmo que uma certa hesitação persista no leitor, nunca toca a personagem [...]. A narrativa kafkiana abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação representada no interior do texto [...] (TODOROV, 1975, p.181)

O novo fantástico assume a antítese entre o real e o irreal — um realismo fantástico, assim supracitado. A hesitação que o leitor (ou ouvinte) experimenta não é refletida nas personagens: aquele que se empreita em uma primeira leitura de *Cem anos de solidão*, ignorante de quaisquer informações textuais ou extratextuais, seguramente, sentir-se-á desorientado no cruzamento do realismo (guerras, familiares com os mesmos nomes por gerações) e pelo fantástico ou mágico (chuvas que se estendem por anos, mortos que surgem vivos e comunicativos e pessoas que puramente ascendem aos céus).

(...) o Realismo Mágico surge justamente como uma vertente da literatura fantástica, utilizando da mesma a sua característica mais marcante — o fantástico —, mas, enveredando por caminhos bem distintos, cujo foco central é a realidade, afastando-se e criando uma característica própria. Ou seja, essa forma de fazer literatura tem o real como foco, e o fantástico como elemento necessário para causar um efeito de estranhamento no leitor que, geralmente não questiona a existência das coisas e dos seres, pois, a forma peculiar como a narrativa é produzida, isto é, com personagens e cenas aparentemente absurdos, acabam sendo encaradas como cenas tipicamente reais da vida (SANTOS; CARVALHO; SOUZA, 2021, p.153).

Esta qualidade, essencial, é o que se pretende verificar nas narrativas orais do Arquipélago de Maiaú, observando a realidade local permeada pelo sobrenatural de maneira naturalizada. O fantástico efetua o estranhamento no ouvinte que, por via de regra, costuma não questionar o ocorrido relato, visto a fé dos contadores, como há de se ver no capítulo seguinte, cujas análises das narrativas transcritas se dão conforme as teorias literárias até o momento expostas.

5 ANÁLISES DAS NARRATIVAS: à luz do Realismo Mágico

No Arquipélago de Maiaú, encontra-se a imagem pictórica do litoral brasileiro: o céu preenchido por dezenas de guarás, desenhando nuvens vermelhas; o verde cintilante dos manguezais abarrotados, fincados na lama escura; e, ao fundo, destacam-se dunas branquíssimas, longínquas e suntuosas. No entanto, essa deleitosa pintura tende a representar a Ilha dos Lençóis. Muitas das praias do Arquipélago são povoados simples, de pequenas casas, uma escola, um posto de saúde, uma ou outra igreja. As modestas embarcações repousam na enseada enlameada, sempre banhadas pela maré cinzenta, enchente e vazante.

Precedente às narrativas orais e às lendas, a própria natureza do Arquipélago encanta e intimida. Várias casas têm sido engolidas, ao decorrer dos anos, pela absurda quantidade de areia, auxiliada pelos ventos, reorganizando o lugar das dunas. Em uma conversa durante as entrevistas acerca do assunto, um morador se perguntou: “De onde vem toda essa areia? Ninguém sabe...”. Também, a água dos mares sobe, em demasia, e atemoriza, como foi o caso da super maré em 2019¹⁸, atingindo a capital e diversas outras cidades.

Essas e mais circunstâncias corroboram para a construção de um palco em harmonia com o sobrenatural presente nas narrativas que ali acontecem, são contadas, ouvidas e recontadas. No presente tópico, adentramos, enfim, ao ambiente beira-mar e cururupuense, por meio de suas narrativas, alimentadas pelas crenças, costumes e pelo contexto do espaço físico. Os áudios transcritos, ainda que tenham sofrido modificações para legibilidade, oferecem uma leitura com alguns traços da oralidade e vocábulos peculiares à região e aos sujeitos.

5.1 Metodologia de pesquisa

Para esta pesquisa de campo, selecionamos antigos moradores, que, devido a questões de saúde pela idade avançada, atualmente passam a maior parte do tempo em Cururupu. A entrevista, gravada em celular, desencadeou-se pelo questionamento quanto à vivência pessoal do encontro com o sobrenatural enquanto morador da praia, ou se o entrevistado ouviu alguma história dessa natureza, contada por outras pessoas.

¹⁸ Em Cururupu, a cheia da lua subiu o nível de rios e mares, apesar de não ter tido tantos registros jornalísticos. O evento, mesmo que com razões científicas, inspira um ar sobrenatural aos moradores, dado o sentimento de mistério que circunda a relação entre lua e marés. Uma das reportagens sobre o ocorrido, na grande ilha, em <<https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2019/03/21/agua-da-mare-transborda-e-invade-a-raposa.ghtml>> Acesso em 13/10/2021.

Como dito no Capítulo 2 “NARRATIVAS ORAIS DO ARQUIPÉLAGO DE MAIAÚ”, não revelamos as identidades dos entrevistados, no entanto, mantivemos os nomes por eles citados nas narrativas. É, nas comunidades interioranas, fundamental, em uma conversa, saber-se quem são os personagens: de quem são filhos, sobrinhos, pais... A energia posta em listar tantos nomes e seus familiares mostra-se um triunfo da memória para esses sujeitos.

Escolhemos a transcrição adaptada para constituir o texto de análise: cortamos algumas repetições, relacionamos frases incompletas, excluímos marcadores conversacionais, a fim de conservar um pouco das marcações de oralidade (falta de concordância nominal, verbal, “aí”), comum ao grupo de falantes, e, ao mesmo tempo, deixar a narrativa mais legível, pois “[...] o documento audiovisual tem suas limitações e falhas. O vivido é irrecuperável em sua total vivacidade” (QUEIROZ. 1983, p. 85). O texto oral tem suas características, e “o processo de escrita desses textos não deve destruir essa especificidade” (BONVINI. 1985, p. 11). Desse modo, buscamos um equilíbrio, nas transcrições, entre as marcas da oralidade e a legibilidade da escrita.

A entrevista foi direcionada a pessoas acima de cinquenta (50) anos, independente do gênero, que tenham morado a maior parte da vida na praia, e que puderam narrar algum evento insólito que acreditam ter vivido ou ouvido contar. Tais características foram decididas com base em nossas observações prévias e conhecimento empírico da comunidade local.

Os entrevistados costumam afirmar que os eventos sobrenaturais, tão recorrentes no tempo de seus pais e avós, deixaram de acontecer. Por essa razão, selecionamos uma idade um pouco avançada. Pessoas abaixo dos cinquenta anos, dificilmente, têm narrativas pertinentes à pesquisa. Além disso, a idade que se avança evidencia a urgência da coleta desses relatos orais de tais indivíduos. Tentamos entrevistar, por exemplo, um senhor de cento e dois anos, porém, segundo o filho, nosso “atraso” de seis meses para o contato excluiu a possibilidade de coleta de histórias. Um semestre antes, ele contaria inúmeras histórias. Por eventualidades de sua frágil saúde, no entanto, as memórias mais antigas se esvaíram.

Os moradores que viveram a maior parte de seus cinquenta anos na praia compartilham de experiências de vida diferentes daqueles que se mudaram para o centro de Cururupu desde a infância ou adolescência. Enquanto na cidade já havia energia elétrica e água encanada em muitas casas por volta de 1970 e 1980 (levando-se em consideração que Cururupu possui 180 anos), nas praias, a energia elétrica, quando chegou, era ligada ao amanhecer e desligada à noite.

Há quarenta anos ou mais, o uso da lamparina a óleo à noite, as lavagens de roupa em beiras de rio e o apanhar de água no poço foram elementos mais essenciais na vida daqueles que os experienciaram enquanto rotina. O perfil de um morador antigo da praia e o de quem sempre habitou no centro são distintos em diversos aspectos.

Para a análise, relembramos os traços da oralidade que se destacam nas narrativas, seja no aspecto da estrutura — quais fatores, em razão da condição oral, ressaltam a modalidade, seus pontos fortes e fragilidades —, seja no semântico — nas significações e sentidos transmitidos dos indivíduos e o que revelam de suas comunidades nesse sentido —, e ainda atributos literários e culturais presentes nesses contos.

Quanto ao Realismo Mágico, investigamos, majoritariamente, a inserção do sobrenatural no enredo, intrinsecamente à vida daquela realidade, evocando as configurações do Realismo Mágico em relação a suas propriedades literárias, e suas típicas dependências às questões culturais e naturais. Dessarte, pretende-se confirmar que essas narrativas orais do Arquipélago de Maiaú são uma pequena mostra de uma realidade diferente, porém comum e própria àquele lugar, atravessada pelo sobrenatural, tal qual o Realismo Mágico.

5.2 Análises dos contos orais

Com as transcrições adaptadas e intituladas para fins de organização textual, as narrativas mantiveram muito, ainda, as marcas da oralidade e da individualidade de seus narradores. As alterações em decorrência da transcrição levaram em conta a dinamização do texto oral transposto para a escrita, permitindo, juntamente de todos os ajustes necessários, uma leitura clara.

A partir dos pressupostos teóricos, analisaremos o conteúdo e o formato dos contos orais, atentando-nos ao enredo e às escolhas das técnicas narrativas empregadas, bem como seus efeitos de sentido para o conto.

5.2.1 Sobre o homem e o porco

Os pormenores do conto podem ser entendidos como um dispositivo narracional, mencionado por Chiampì (1980), em que o narrador, ao contar uma história já sucedida, faz realisticamente um registro do fenômeno insólito, a fim de obter a confiabilidade do leitor, que, neste caso, fora o ouvinte — e agora leitor. Essa quantidade de informações dentro da narrativa oral também desempenha certas funções, conforme aponta Loureiro:

O caboclo, ao narrar no curso de suas oralidades, procura fazer-nos crer que conta um fato verdadeiro que, como tal, ele acredita. Espera uma espécie de simpatia da credibilidade. Cita detalhes, é rico nos “efeitos do real”, conceito formulado por Roland Barthes para legitimar a ficção por suas referências à realidade, vincula ações a situações ou a pessoas conhecidas, indica datas concretas, enfim [...] (LOUREIRO. 2016, p.130).

A narrativa situada em uma praia é especificada por procedimentos, a citar, por exemplo, o vocábulo local, denominando “canao” de “bastardo”, e o costume de usar folhas de palmeiras secas (palha) para a confecção de portas e janelas — material nomeado de “meansaba”, cuja busca superficial no *Google* Imagens exibe apenas vinte resultados, em que uma única imagem que, de fato, representa o material pertence a um trabalho de pesquisa também realizado no Maranhão, estritamente acerca dos artefatos produzidos com a palha, no município de Buriticupu. Ora, a despreziosa seleção de palavras identifica e particulariza, a princípio, tais narrativas ao Maranhão. Nesse sentido, Costa e Pereira relacionam língua e cultura:

[...] A cultura se estrutura a partir da língua natural dos sujeitos e, desse modo, os contos podem ser um importante documento para estudos de variação linguística, a quem interessar. Para os estudos de poéticas orais, essas variações interessam do ponto de vista estético, pois nota-se que o emprego de uma palavra e não de outra, de uma expressão idiomática ou outra, vai interferir nos sentidos que a narrativa carrega. A literatura é a arte que se produz a partir de uma matéria-prima também utilizada no cotidiano com a função de comunicar. Ao trabalhar a arte da palavra, o poeta ou narrador lapida a linguagem de modo a retirá-la do seu uso cotidiano, criando novos sentidos e explorando ao máximo seu significante. Ou seja, considerando que a cultura se estrutura a partir das línguas naturais, além de trazer elementos da cultura local, os modos de vida de seu contexto, o narrador dá uma feição regional ao texto, antes de tudo, do ponto de vista da língua falada em cada lugar. (COSTA e PEREIRA. 2020, p.606).

Pelas escolhas lexicais do narrador, o conto é tanto delineado pelo contexto de produção do Arquipélago, como também acentua o pertencimento do conto ao Arquipélago, pois facilmente se discerne, pelo exemplo de “meansaba”, a procedência da narrativa.

Perdurando a análise na competência de construção da narrativa, notamos que o narrador menciona o evento da festa e sua relevância no local, e dedica o início do conto para demarcar o ambiente, citando informações das localidades adjacentes, dos moradores e da sua própria experiência com o lugar. Esse momento de contextualização configura-se como o equilíbrio inicial, discutido por Todorov (1970), o qual é rompido pelo insólito. Os fatos necessários para o decorrer do enredo são listados, com o propósito de situar o ouvinte:

[...] Então ele contava, que lá na praia, onde ele morava, quando era criança, quer dizer, onde ele nasceu né? **Chamado Bom-Gosto**. Eu nunca conheci essa praia, nunca fui, mas **fica mais ou menos ali perto de Croa-Alta, entre Croa-Alta e aquele canal que vai, que entra no furo e sai perto de São Lucas**, né? É por ali. Então, essa praia Bom-Gosto tinha uns moradores lá. **Não tinha muita gente**, muitos moradores. — Narrativa 2.2.

A localização, bem traçada, firma o insólito a ser narrado em um espaço real, com nome próprio, mapeamento e um superficial apontamento demográfico. Como em uma viagem, somos direcionados pelo igarapé próximo a São Lucas e Croa-Alta, ainda que sejam lugares desconhecidos para estrangeiros da região.

No cenário e personagens apresentados, percebemos os recursos narrativos que inserem o sobrenatural aos poucos. O horário da noite, bem tarde, a entrar pela madrugada, configura o primeiro aspecto sombrio, preenchendo nossa imaginação visual da narrativa. O silêncio causado pela ausência dos moradores toca no sentido auditivo do ouvinte/leitor, quando este integra mais um elemento à composição imaginária que é feita durante o desenrolar do enredo. Esses efeitos de sentido são realizados pela escolha de termos do narrador, mesmo privado do conhecimento das técnicas literárias da narração.

[...] nome de lugares, de pessoas e acontecimentos muitas vezes citados pelo contador são elementos que ajudam no desenvolvimento da história. Ao contar um caso, uma história, o contador organiza o material linguístico, dispõe da voz, do conhecimento do mundo narrado, estabelece a ordem dos fatos e escolhe as palavras que parecem mais adequadas para contar a história. (BARBOSA, 2011, p.38)

A voz, perdida nas transcrições é, além de ser o veículo do conto, é uma ferramenta tão bem empregada estilisticamente quanto à escolha do material linguístico. O volume da voz, não só nesse conto, mas em todas as narrativas coletadas para esta pesquisa, se altera, até quase um sussurro, nos momentos em que o narrador, estrategicamente, quer acentuar o temor dos fatos e provocar ainda mais medo.

O narrador considera congruente, para a temática, que a descrição dos eventos do conto recorra a expressões relacionadas ao medo, para realizar, eficazmente, uma boa história de terror. Posto o glossário e fenômenos associados ao medo, o narrador expõe a condição em que a personagem se encontra: o intimidador fato de se estar completamente sozinho, à noite. O barulho que quebra o silêncio é testemunhado sob a clara luz da lua, a banhar a praia. A lua, possivelmente cheia, apresenta-se, igualmente, como outro componente visual do cenário, para encerrar o primeiro estágio do medo que a narrativa principia provocar.

As peças do conto que vão sendo dispostas demonstram domínio de narrativa. O narrador faz escolhas quanto à forma, moldes, esquemas narrativos, estrutura e os conteúdos que relata, selecionando o que julgar melhor para comunicar o que pretende (SOUZA, 2017). As inclinações por determinado termo em lugar de outro ainda podem se dar pelo estilo e tema da narrativa. Sendo um conto sobrenatural, as expressões empregadas devem cumprir com a temática. Assim, há correspondências com a literatura escrita:

Os narradores moldam as experiências que relatam com base em estruturas narrativas que podem ser comparadas à lenda, ao épico, ao *realismo fantástico*, à novela sentimental, à comédia, etc. Ou seja, a narrativa oral é construída com o recurso às operações características do universo de elaboração da narrativa ficcional, posto que estas são as formas narrativas que a cultura que conhecemos nos legou (SOUZA. 2017, p.126) (grifo nosso).

Ainda que a teoria literária não seja de conhecimento geral das pessoas, a estrutura universal de contar histórias é um modelo anterior à escrita. É notável que Souza indique a possibilidade de comparação das narrativas orais ao realismo fantástico. No conto acima transcrito, diante de uma corriqueira situação de um homem ingerindo bebida alcoólica em seu lar, o sobrenatural desponta ao seu encontro.

O homem alto e o porco que vêm na direção do protagonista após um barulho são os elementos sobrenaturais que permanecem ao final do conto sem sequer uma tentativa de explicação, nem pelo narrador nem pelas personagens. O homem conta o que viu aos outros moradores e estes ficam admirados, ao passo que o narrador tenta se convencer da veracidade dos fatos, repetindo que era verdade, justificado pela credibilidade que o protagonista possuía em relação à comunidade.

O sobrenatural no conto é o primórdio da relação com o Realismo Mágico. Esclarecemos, outrora, a existência de termos e conceitos diferentes e similares para, por vezes, um mesmo gênero literário. Camarani (2014) conclui:

Retomando as reflexões esclarecedoras de Roas (2011), quando este considera que as narrativas do realismo mágico comporiam formas híbridas, as quais apresentam a coexistência não problemática do real e do sobrenatural, em que os elementos insólitos são apresentados como se fossem comuns, sem questionamentos, percebemos que uma diferença é apontada entre o realismo mágico e *neofantástico*. Pelo corpus em comum apresentado tanto por Roas, quanto por Alazraki, Bessièere e Rodrigues — certos textos de Borges e Cortázar e *A metamorfose* de Kafka — para caracterizar o *neofantástico*, pode-se pensar que o questionamento se mantém nos textos *neofantásticos*, ao passo que no realismo mágico (em que o sobrenatural ou o extraordinário se manifestam) há um processo de naturalização do irreal ou insólito, em que a falta de surpresa dos personagens demonstra a natural aceitação do prodígio (CAMARANI. 2014, 192) (grifos da autora).

A defesa da autora pactua com as nossas discussões acerca da naturalização do sobrenatural. Na narrativa transcrita, o cururupuense não relatou hesitação de nenhuma das personagens. O protagonista age em função do medo em que se encontra ao ver as duas figuras retratadas, conforme se admira a personagem: “Não, isso aí não pode ser normal”. A naturalização do irreal não se fez pela aceitação da existência de um ser humano da altura de dois, mas por compreender a aparição como uma ameaça real, e ser creditado por seus conterrâneos ao partilhar a ocorrência do evento.

É pertinente ainda atentar-se à imagem do homem alto. Parte da realidade comum — um homem — e a dimensiona para além — muito alto, da altura de dois homens. O sobrenatural do conto se estende à inexplicável decisão do homem alto de ir em direção à casa da personagem, e procurar por ela. Este não tem a reação de fugir, e se esconde na rede, sabendo que a fragilidade da porta de *meansaba* não impediria o homem de adentrar a casa. A relação personagem-ação indissolúvel, indicada por Todorov (1970), apresenta-se neste momento, em que a personagem é descrita a partir de suas ações, e estas igualmente a representam. Não é preciso que o narrador o descreva como medroso, por exemplo — nem há tempo para isso na oralidade. Suas atitudes asseveravam suas qualidades.

A figuração de um homem altíssimo está no imaginário universal do medo, aspecto utilizado em diversos filmes de terror, e que também encontramos em outra narrativa. Da praia do Manguê Seco, um pescador também conta que viu, à noite, um homem alto como um poste, seguindo-o. Esse vulto disforme permite à narrativa cumprir com a função primordial do fantástico:

Primeiramente, o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor – medo, ou horror, ou simplesmente curiosidade –, que os outros gêneros ou formas literárias não podem provocar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite à intriga uma organização particularmente fechada (TODOROV. 1975, p. 101-102).

Todavia, as narrativas orais de Maiaú excedem o fantástico tradicional, porquanto a presença do sobrenatural, além de medo e curiosidade, cinge o cotidiano das comunidades. É, ao mesmo tempo, um evento ordinário e extraordinário.

Os mais céticos poderiam culpar o efeito do álcool como responsável pelos vislumbres do homem alto e do ágil porco. Sem testemunhas, resta somente crer no que o homem contou ver. Mas, explicações racionais pertencem ao Estranho, anteriormente conceituado, e, por outro lado, pessoas da altura de duas são toleradas, trivialmente, em narrativas do Maravilhoso Puro. A convicção de quem viveu o espantoso, ou de quem ouviu os relatos, mantém o suspense, incorporado ao imaginário das comunidades praianas próximas. Desse modo, a realidade abraça seus maneirismos mágicos.

5.2.2 Sobre *Coroacanga descoberta*

A imagem da *coroacanga*, nesta narrativa, resgata a discussão acerca da literatura oral e do folclore, outrora exposta. Langdon (1999, p. 14) diz que, “Através das pesquisas de mito e folclore, o estudo da narrativa foi central desde o início da antropologia”. O antropólogo,

naturalmente, pensa a abordagem das narrativas orais pela ótica social e as implicações desse meio para a produção das narrativas. O conceito de literatura oral, nesse sentido, é o mesmo discutido por Cascudo (2012), abrangendo mitos, lendas, provérbios, cantigas e similares.

Embora o campo antropológico convide para estudos das narrativas orais, a relação instantaneamente traçada entre literatura oral e folclore revela a dicotomia popular *versus* erudito, ignorando a qualidade artística produzida por indivíduos, muitas vezes, iletrados, como assegura Alcoforado (2008). Destarte, compreendemos esse conto em sua singularidade com a personagem folclórica, aprofundando as investigações nos aspectos literários e do Realismo Mágico presentes na narrativa e, sobretudo, nos elos com Maiaú.

Diversamente do primeiro conto, com informações do contexto bem dispostas, nesta narrativa, temos “uma praia”, “uma mulher” e “um camarada”, indefinidos. O artifício de não nomear personagens é uma atitude arquitetada por parte de autores de obras literárias. Nesse quesito, a concisão da narrativa, em razão da oralidade, citamos que:

[...] Nas histórias [orais], se conhecemos as personagens, é pelas suas ações: elas são dificilmente descritas, mesmo seus nomes muitas vezes não são mencionados. O mesmo para o cenário: casas, aldeias, paisagens, membros da família, amigos do herói não são descritos detalhadamente (SCHIPPER. 2011, p.19).

Enquanto alguns narradores designam as personagens, situando suas relações na comunidade — filho, afilhado, pai, tio de alguém —, outros contadores não o fazem, seja pela falha de memória, pelo desconhecimento ou pela simples preferência. Há aqueles que não negam uma boa prosa carregada por horas a fio, do mesmo modo que outros são diretos e sucintos.

Nas literaturas escrita e oral, o recurso de omitir o nome das personagens pode ser apreendido de formas distintas, posto que:

A diferença entre a narrativa ficcional e a narrativa oral reside, entre outros, no entendimento de que a primeira se realiza – e isso é condição elementar de sua existência – sem pretensão alguma de dizer a verdade sobre a realidade, enquanto que a segunda constrói sua representação da realidade com um forte sentido de enunciar a verdade (SOUZA. 2017, p. 122).

Portanto, o escritor constrói obras ficcionais para contar uma história, ao mesmo tempo em que esbanja seu domínio dos aparatos da língua. O mais ínfimo zelo com as letras denota a complexidade de uma obra e a perspicácia de seu autor. Se uma personagem não recebe nome na narrativa, isto representa uma interpretação divergente, para a crítica literária, de quando, em contraposição, o título leva o nome do protagonista.

A individualidade do escritor, observada em uma obra literária, contrapõe-se à coletividade das narrativas orais, pois estas recebem contribuições diversas — dos que viram, ouviram, viveram, recontaram, ou lembraram-se de anos passados.

O texto da chamada literatura erudita tem uma autoria, uma vez que resulta da criação de uma individualidade. Ao contrário, o texto da literatura oral é fruto do trabalho de recriação que uma individualidade opera em um texto virtual, que traz na memória, atualizando-o a situações locais, por conceber que esse patrimônio cultural, armazenado na memória coletiva, não tem dono, é propriedade de todos (ALCOFORADO. 2008, p.112).

A narrativa da Coroacanga manifesta um coletivo não restrito ao Arquipélago de Maiaú. Poderia ser, ainda, que o mesmo enredo, da cabeça que se “gruda” ao corpo ao contrário, tenha sido pensado em outro lugar. Sendo propriedade de todos, o cururupuense nos contou suas impressões da Coroacanga, recordando, através de sua memória, os contos de seu pai. A repetição do “dizem” reafirma a coletividade das informações: o narrador não se configura como a única provável testemunha. Os artigos indefinidos acerca do local e das personagens ratificam o pertencimento geral da narrativa: poderia ser qualquer uma daquelas praias, e qualquer uma das mulheres que ali moravam.

A mulher suspeita de ser a Coroacanga perpassa pelo arquétipo de bruxa, ou seja, uma pessoa do sexo feminino com, supostamente, poderes mágicos. A personagem é apanhada pelo “camarada” no ato de desprender-se de seu corpo, o qual é encontrado, sem a cabeça, pelo homem, confirmando a suposição, uma vez que, assim como a imagem da bruxa, a Coroacanga é sempre mulher. Camarani (2014) diz que a figura da mulher raramente intervém como protagonista em narrativas fantásticas, mas aponta que, na contemporaneidade, personagens femininas têm tomado esse espaço. Seria a mulher, neste conto, uma antagonista?

Quando a personagem principal testemunha o objeto flamejante partir da casa de quem desconfiava, ela não age convencionalmente diante da presença do sobrenatural: não teme nem foge. Atreve-se a entrar na casa e, ao deparar-se com um corpo apartado da cabeça, não sucumbe ao terror, intrépido. A reação de conformidade e aceitação do sobrenatural aproxima a narrativa do Realismo Mágico:

[...] as crenças religiosas e as superstições – probabilidades racionais e meta-empíricas – ultrapassam as fronteiras do real; se forem tidas como reais, se considerarmos a ampliação da realidade estendendo seus limites, sem que haja dúvidas, transgressões, conflitos, incertezas, adentraremos o universo do realismo mágico (CAMARANI. 2014, p.105-106).

A fé na superstição permite estreitar os limites do folclore da antropologia e da narrativa oral da literatura. A Coroacanga, aqui, não é como o *Curripira* — assim nomeado em Cururupu —, pois esta entidade, com seus pés curvados para trás, circula por todo o país, descende das lendas indígenas e é, amiúde, relacionada às histórias infantis. A Coroacanga é *uma* mulher, de *uma* das praias do Arquipélago de Maiaú, também ali “nascida e criada”. Sendo um elemento comum e sobrenatural, o conto inscreve-se no Realismo Mágico.

Ao final da narrativa, a comunidade atua em conjunto, partilhando uma autoridade sobre a mulher e sua permanência em casa por dias, pois, em atitude análoga à caça às bruxas, tombam a porta de sua casa. Contudo, a cabeça virada para trás não é retrato de um conto de terror. O narrador ri, ao descrever a cena, e encerra a história, sem esclarecer qual a conduta da comunidade após presenciar um episódio tenebroso. Iteramos, assim, a inserção do sobrenatural em Maiaú, destituída de efeitos do horror.

5.2.3 *Sobre Coroacanga queima um rancho*

Com base nas discussões teóricas e nas narrativas, podemos aplicar os comentários de Cascudo (2012), outrora citados, acerca de literatura oral e folclore, de que *os antigos contam*, como uma forma de repetir e manter as histórias como verdadeiras. A história da Coroacanga é parte do folclore nacional, de fato, e com denominações diversas, todavia, a lenda tem suas particularidades no contexto cururupuense. Nesse sentido, Schipper (2011) diz que a estrutura básica de uma história folclórica pertence à comunidade, mas, assim que o indivíduo a narra, torna aquela história sua. Entendemos, então, que a Coroacanga é singularizada em Cururupu, sendo, sobretudo, particularizada nesta narrativa:

Essa história da mulher da Coroacanga... parece que era **uma mulher que morava sozinha**, acho que era **uma velha**, que morava lá no São Lucas, ou em outra praia qualquer, **num lugar afastado né**, das outras casas. — Narrativa 2.3.2.

A idosa, afastada da comunidade, é quem cumpre com o perfil atribuído a uma bruxa, uma mulher de feitiços — como já discutido —, agora por outro narrador, em concordância com o imaginário popular. Tal imagem é invocada pelo medo e aversão tidos, popularmente, diante de tais seres, tanto pela memória do terror associado às bruxas quanto às criaturas conhecidas em uma determinada comunidade. Acerca da negatividade relacionada ao sobrenatural, entendemos que “[...] a complacência do fantástico para os valores negativos produz, além do medo, a reprovação e o nojo, nascidos do escândalo moral que o leitor prova em contato com seres que encarnam as tendências perversas e homicidas do homem”

(CHIAMPI, 1980, p. 67). A Coroacanga, mesmo sem atos de mortes e outras violências, nessa narrativa, buscava, segundo o Narrador 2, “assustar as pessoas e também provocar acidente”.

O insólito naturalizado se apresenta neste momento na narrativa. A queimada de um rancho não fora causada pelo motivo que seria mais provável, dado o momento de “verãozão” descrito pelo narrador. Não fora o calor excessivo do sol sobre a palha seca empregada como material de construção dos ranchos que provocara o incêndio: a Coroacanga, por sua maldade natural, era a culpada do ato, houvera uma testemunha. O evento fantástico, aqui, é um terror com o qual o pescador teve de aprender a conviver. Essa naturalização do sobrenatural é o que destaca Todorov:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos [...], produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou o acontecimento realmente ocorreu, é *parte integrante da realidade*, mas essa realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 1975, p. 30) (grifo nosso).

A partir do mundo que conhecemos, nas praias cururupuenses, os eventos insólitos são concebidos, regidos por leis que, nesta narrativa, são diferentes do que a ciência humana entende. Essa divergência, porém, não escapa do cotidiano: é, segundo Todorov, integrante do real. As leis que permitem que uma cabeça se desgrude de um corpo, queime e voe, e, após, regresse a esse corpo sem qualquer empecilho são, efetivamente, desconhecidas para nós.

A realidade de Maiaú, na praia de São Lucas, abraçava com mais naturalidade um espírito furioso que queimasse seus ranchos do que o calor do verão, como supracitado. O entrelaçamento do insólito e do comum é mencionado por Iegelski (2021, p. 4), quando cita Borges, ressaltando que, para o autor, há “dois processos causais essenciais que dão vida à narrativa: o natural e o mágico”. A narrativa do Realismo Mágico, fundamentalmente, combina essas duas esferas aparentemente contraditórias.

5.2.4 Sobre Coroacanga na floresta

No segundo conto do Narrador 2, uma vez mais, há menção ao fato de os acontecimentos darem-se durante a noite, tal como fora na narrativa do homem e o porco. Esses elementos são estrategicamente utilizados pelo autor-narrador, a fim de instigarem, no ouvinte, um medo primitivo do homem, do desconhecido, da noite, do escuro e do que nele se esconde, efeito que garante a fantasticidade da narrativa (CHIAMPI, 1980, p. 53). Contrariamente ao instinto natural do medo, o protagonista enfrenta a floresta sozinho, sob a

ameaça da Coroacanga, ainda que advertido pelos seus conhecidos da comunidade. O narrador justifica tal coragem pela origem da personagem: “[...] e como ele não era de lá, não acreditou nessa história e continuou viajando” — Narrativa 2.3.3. Assim, sendo externo à localidade, age de forma imprudente, pois, ao que parece, todos os locais agem segundo o sobrenatural daquela realidade. E, mais uma vez, destaca-se a naturalização do insólito, como regente dos comportamentos de uma população.

Apesar da presença de termos que instiguem medo, esta narrativa desvia-se da rota do Fantástico clássico e do horror para fixar-se em contar um caso tão cotidiano quanto uma caça, prática habitual, ainda hoje, naquelas regiões. O elemento sobrenatural, correntemente atrelado ao terror, serve, nesse contexto, ao âmbito comum. Portanto, mesmo que permeando o Fantástico, a narrativa pende para o Realismo Mágico, pois:

O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem (CHIAMPI, 1980, p. 59).

Não há dúvida sobre a presença da Coroacanga em Maiaú — mais de um narrador contou sobre seu encontro com a entidade ou algum caso que ouvira —, não há mistério, a lenda pertence àquele local, personificada, em outras narrativas, em uma de suas moradoras antigas. O protagonista não adentra um mundo novo, abarrotado de criaturas mágicas, como em um conto de fadas; ele permanece na estrada com seu cavalo; sua jornada que será transpassada pelo sobrenatural.

O convencimento da personagem acerca do fato de a Coroacanga estar perseguindo-o, quando uma bola de fogo surgiu atrás dele, não deixa margem para a hesitação do fantástico. A fé no sobrenatural move-o, impelindo-o para uma fuga em que seu cavalo é abandonado. Diante do corpo queimado de seu animal, o narrador finaliza que, ali, o protagonista “aprendera sua lição”, a qual compreendemos que seja atentar-se e crer nos conselhos quanto às entidades presentes e maléficas da região. O sobrenatural, assim, é real, logo, seria prudente considerar os cuidados necessários para uma viagem solitária, à noite, que extrapolam os perigos do homem.

Ao descrever os hábitos de Maiaú, esta narrativa apresenta um percurso inverso ao da literatura escrita. Ora, segundo Zamberlan, Dorneles e Alves (2014, p. 3), é possível afirmar que “[...] a arte literária imita, representa, recria imagens, é natural ao ser humano, é uma forma

de experimentar o universo. Portanto, a literatura é um jeito de imitar a vida por meio de palavra, de modo a criar uma realidade paralela ao ambiente imitado”. A literatura oral, na condição de contos acerca de experiências pessoais e familiares, não cria uma realidade paralela, mas busca reproduzi-la tal qual é percebida pelos moradores de Maiaú.

Essa percepção vai ao encontro do Realismo Mágico enquanto forma de afirmação literária. Anteriormente discutido, Santos e Borges (2018) abordam as estratégias de se fazer literatura em busca de independência e caracterização própria em território latino-americano, resultando na singularidade do Realismo Mágico desses países. A literatura foi tomada como espaço de representar a realidade cultural, da natureza e do povo, mais do que uma modalidade europeia traduzida para o espaço da América Latina. Nessa perspectiva de simbolizar um determinado ambiente por meios literários, enxergamos, nas narrativas orais de Maiaú, um olhar individualizado que os moradores têm acerca de suas terras: são praias propícias ao mágico; um tom mágico que, ainda assim, é real.

Martinez (2008) também discute o papel da sociedade para o Realismo Mágico, com suporte nos estudos de Ángel Rama, para quem, mais do que mera produção artística, as obras literárias seriam parte da cultura, atreladas ao histórico e ao regional:

A razão e a importância do conceito [de comarca e geração] criado por Rama visam a apreciar como que as obras literárias que abordam a tradição regional em paralelo com a tradição universal, partem da concepção de homogeneidades (cultural, geográfica e linguística) para a construção da cosmovisão literária que, simbolicamente, representaria o universo cultural da América Latina (MARTINEZ. 2008, p. 74).

Similarmente, de forma simbólica, a narrativa deste tópico alude ao cultural, ao espaço geográfico e, sobretudo, demarca as propriedades linguísticas, identificando os sujeitos e seu local de origem. No que se refere ao aspecto da cultura, nesta narrativa, à personagem é sugerido que não viaje desacompanhado, em razão da Coroacanga; e, não somente no conto em questão, expressões como “vuado”, particularizam as narrativas aos seus autores.

Por fim, relembremos a fala de Camarani (2014) acerca da aceitação, natural, das personagens em relação ao sobrenatural, evidenciada pela falta de surpresa. O viajante, ao notar a luz que se aproxima, não duvida ou desacredita, buscando racionalidade nos acontecimentos repentinos: “ele ficou com medo, se lembrando da história” — Narrativa 2.3.3. E, mesmo quando se salva, aparentemente, ainda está cheio de temor: “Ele ficou lá pendurado com medo, até de manhã”. O medo se dá pelo perigo de morte, confirmado ao encontrar o corpo do cavalo. O viajante, antes com ar de corajoso, despe-se de sua bravura para aceitar,

com certa naturalidade, o tormento que uma entidade causa — tanto quanto se fossem ladrões em uma estrada —, sendo assim, mais uma forma de opressão na vida do cururupuense de Maiaú.

5.2.5 Sobre Coroacanga no mangue

A última narrativa da temática da Coroacanga difere-se das outras por contar uma experiência pessoal, testemunhada pela Narradora 3, quando criança. A maior parte das dez linhas iniciais do conto, na transcrição, são dedicadas a descrições da viagem de canoa em família, dos rios e lugares do trajeto. Qual a razão para fornecer tanta informação? Chiampi responde-nos com a designação de “componentes diegéticos”, englobando tanto a relação natural e sobrenatural, dentro da narrativa, como também os efeitos discursivos, enquanto aspecto da narração:

A noção de diegese permite aqui incluir, além da história (ações ou acontecimentos como processo), as descrições (a notação de objeto e seres em sua simultaneidade), tendo em conta que estas têm função diegética na economia do relato. A unidade narrativo-descritiva do texto é, portanto, relevante para o efeito discursivo do realismo maravilhoso, que abrange ambas as formas de representação literária (CHIAMPI. 1980, p. 59-60).

O momento dedicado à descrição do percurso e arredores concebem a normalidade do real na qual o insólito há de ser inserido em breve. Nesse preâmbulo, a narradora se demora em situar o ouvinte, sabendo que este, em particular, conhece os locais; a fim de que se lembre junto dela, repete explicações, faz comentários como “que Maracujatiua é grande!”, deixando bem clara sua situação dentro da canoa, coberta de meansaba. Narrativamente, o detalhamento de contextualização apresenta-se como uma forma de levar o ouvinte junto da experiência compartilhada pela narradora, para que este se veja, se sinta e (re)viva, com ela, aquele momento em específico sob aquelas circunstâncias.

Nesse passeio de barco, vamos, com a Narradora, em uma viagem, até certo momento, tranquila, no conforto da meansaba, na calmaria da maré, a contemplar as garças e guarás recolhendo-se, no silêncio do fim do dia, começo de noite, decerto entrecortado pelo cantar de algum pássaro marítimo noturno, o som das águas quebradas pelo remar etc. A natureza engata em outra temática própria do Realismo Mágico, quando busca a valorização da terra de forma efetiva, verdadeira, sem o olhar de maravilhosidade distorcida do colonizador. A breve menção da Narradora ao percurso e aos rios que o rondam, relembra-nos as palavras de Loureiro sobre o remanso da maré e a inspiração literária:

A serenidade que advém das águas tranquilas, a inquietação pressaga das noites de tempestade, são experiências do cotidiano e não de leituras romanescas ou filosóficas. A admiração, o maravilhamento nascem da contemplação das coisas. Dessas particularidades que brotam das sensações, o espírito chega ao essencial. O efeito do sublime decorre de um espanto diante das tempestades, das pororocas; dos alumbramentos diante dos fenômenos da natureza e do cosmo, que se oferecem como interrogações. A explicação-resposta é metafórica, alegórica, numa poética iluminada pela religiosidade dos mitos, formas de explicação através do irrepresentável da representação (LOUREIRO. 2003, p. 26).

Uma viagem de barco, sossegada, sob o céu límpido de Maiaú, concede aos olhos um festim de estrelas cadentes e objetos reluzentes desconhecidos — ou a conhecida Coroacanga, como se suspeita. A interpretação dos eventos noturnos e brilhosos se dá pelos mitos difundidos, os quais integram-se ao imaginário da família em questão, que contará aos amigos e aos vizinhos, permitindo que, em seguida, toda a comunidade esteja ciente do evento, compartilhando seus medos e impressões, recontando e recriando a narrativa, voltando o pensamento a seus próprios manguezais, definindo seus costumes, acentuando a mágica de sua realidade.

Quanto à ordem da oralidade nessa narrativa, destacamos com facilidade as marcas do modo oral e de seus sujeitos. Os desvios da norma padrão da língua portuguesa tipificam os contos orais, em uma condição estética não intencional. Conforme já assinalamos, as produções orais, sobretudo de indivíduos não cultos, são carregadas de preconceitos quanto à sua capacidade estética-literária. Zumthor, entretanto, comenta que:

Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser frequente, nos autores que estudam as formas orais da poesia, a ideia subjacente — mas gratuita — de que elas veiculam estereótipos “primitivos” (ZUMTHOR. 1997, p. 24).

Destarte, o modo oral dessas narrativas, além de não constituir a necessidade de “um antes”, não demanda “um depois”, em que, posteriormente à narração, os contos fossem transcritos e retocados, despídos de suas “disformes” marcas da oralidade, aprimoradas para, enfim, serem denominadas de textos literários. À vista disso, como fora detalhado na metodologia, tentamos equilibrar os traços orais e da individualidade dos sujeitos, com as vírgulas, pontos e cortes de frases que cabem a um texto escrito legível. Quando a Narradora 3 nos conta que “Aí papai ia prevenir tudinho, e quando *tava* escurecendo, na hora que ia passando aqui no Maracujatiua aí já *tava* caminhando pro rio, saindo do furo pra Tapera” —

(Trecho da narrativa 2.3.4), importa saber, mais que as repetições de “aí” e as orações desalinhadas, o que acontecera na noite em que ela vislumbrou a Coroacanga.

Após julgar suficiente a introdução para seu ouvinte, a Narradora 3, alterando o tom para uma voz sussurrante, reorienta-nos para o outro patamar da narrativa. Não é mais somente a realidade comum, conhecida, de nomes próprios aos rios e povoados. Adentramos, agora, a um manguezal extraordinário, sem, contudo, opor o real e o irreal. A partir desse momento, principiado com “já era de **noite, anoitecendo** na maré...[...]. Nisso, já *pro* rio da Tapera, quando papai disse assim, de **noite né**”, somos, reiteradamente, antecipados para o encontro com o sobrenatural.

Em conformidade com os apontamentos de Iegelski (2021), uma das características do Realismo Mágico diz respeito ao relato de episódios cotidianos da vida, incorporados ao fantástico e irreal. Na presente narrativa, em adição à localização de um espaço real, trajeto comum, feito por embarcações por qualquer morador, encontra-se a situação rotineira de viajar à casa da mãe em Rio Grande aos finais de semana. A família, bem aconchegada com a meansaba, se depara com a criatura conhecida na região. A naturalidade com que o pai da narradora lida com a iminente aproximação da entidade pode ser observada em sua atitude primária: “Nós *vamo* meter a canoa no *garapé*, porque ali vem uma caroacanga, por cima do mangue” — Trecho da narrativa 2.3.4. Sequer há demonstração de medo, por parte do pai, frente àquela ameaça; na verdade, trata-a, presumivelmente, como se fosse algum animal selvagem, do qual, reconhecendo-se o perigo, julga-se prudente esquivar-se.

A cena da narrativa recorta um momento do dia a dia — das noites ou madrugadas também — adicionado de um sobrenatural não sobreposto àqueles eventos, mas neles penetrados, tão firmado e parte da realidade quanto ela própria. Sem criar uma nova realidade, o fantástico, em verdade, singulariza-a, como um realismo revestido de mágica.

5.2.6 Sobre o passageiro invisível

No serviço de transportar pessoas de uma praia a outra por um canal estreito, muitos donos de canoa testemunharam o sinal para a travessia de alguém que nunca apareceu ou embarcou. Em nossa pesquisa precursora, *O realismo mágico e as narrativas orais das praias de Cururupu* (2019), obtivemos uma narrativa similar, de outra praia, em que o mesmo sucedia. Essa ocorrência cessou, como o pescador afirma no início desta narrativa: “Agora é muito diferente [...] esse tempo antigo, existia” — Narrativa 2.4.

O sobrenatural se fazia presente, outrora, como um caso comum. Nos tempos dos pais e avós dos entrevistados, sem energia elétrica nem comunicação direta com o exterior — ou mesmo com a área urbana do município —, eventos fantásticos manifestavam-se à noite, nas madrugadas e durante o dia, no alto mar, nos manguezais e dentro da casa dos moradores. Nesse tempo longínquo, o cururupuense do Arquipélago saía para trabalhar, e, dentre as intempéries do mar e as adversidades nas pescarias, enfrentava, também, entidades desconhecidas, não humanas, invisíveis. Cabe, nesse contexto, um comentário de Loureiro, ainda que poetize acerca de rios e florestas amazônicas, e das experiências dos ribeirinhos com matas de águas doces:

Dessa meditação devaneante do caboclo explode o entusiasmo da imaginação, revolucionando as hierarquias lógicas entre o real e o irreal. Numa paisagem que ainda, em grande parte, não guarda vestígios da intervenção humana, nem modificadora, nem moralizadora, os rios e a floresta se oferecem como um espaço aberto aos trabalhos e os dias do caboclo, à criação dessa teogonia cotidiana, no misticismo de sua vertigem do ilimitado. Para viver de uma forma ilimitada, convive com seres sobrenaturais, porque somente a imaginação consegue ultrapassar os horizontes (LOUREIRO. 2003, p. 26).

No igarapé, distante do mundo externo, os manguezais, a lama densa e cinza-escura e os seus crustáceos compõem a paisagem quase pura de interferências do homem, dividida, no entanto, com seres ocultos. O real e o irreal se debruçam neste espaço, por imaginação, segundo Loureiro, ou pela experiência, inexplicável, vivida pelo pescador. O pai do narrador transportara, em sua canoa, um passageiro invisível, pois sente a alteração no peso, não apenas no embarque e desembarque, como também na mobilidade. A comprovação da presença do ser atribui-se ao fato de o barco ficar “ruim de lastro”. A sensação física, exercida por alguma força, reverbera na estabilidade, atestando, ao tripulante da embarcação, um sujeito incorpóreo. A evidência se faz tanto para a personagem, dentro do enredo, quanto para o narrador, que não viveu a experiência, mas nela acredita, pelos contos do pai.

O morador de Maracujatiua imprimiu, nesta narrativa, suas concepções do relato de seu pai. Quando ele ouvira essa história, era muito novo? Ou seu pai contou a ele somente quando avançava na idade? Se seu pai tivesse contribuído para esta pesquisa, na mesma narrativa, o que poderia ter detalhado de forma diversa? A memória, nos contos analisados até o momento, não é da experiência do narrador, mas do que fora ouvido. Nesse sentido, Souza afirma:

Narrar é, portanto, representar o passado sob a percepção do narrador, ou seja, é reconstruir “o que se passou” graças à atualização que dele se faz no presente, na trama das recordações que se formam no momento mesmo da enunciação do relato. Falar em representação implica compreender que o que se faz é uma reconstrução do passado – objeto ausente – por meio da costura realizada pelos mecanismos da

memória: lembrança e esquecimento. É por meio da trama tecida pela memória, que o sujeito se relaciona com o tempo passado e o atualiza no presente da narrativa que enuncia (SOUZA. 2017, p. 121).

O passado é ausente, e mais ainda o é sua experiência. Esse senhor, de 56 anos, não foi quem sentiu o misterioso e repentino peso do barco causado por algo abstrato. No entanto, ele perpetua o evento, por meio da rememoração no ato da narrativa, assume a descontinuação do sobrenatural, antes costumeiro. O conto, de décadas atrás, se renova a cada enunciação.

Confrontando esta narrativa, da praia de Maracujatiua, à de um pescador da praia de Peru, mencionada no início deste tópico, consideramos a memória enquanto fenômeno construído coletivamente. De acordo com Halbwachs (2003), as lembranças individuais que, a priori, parecem incumbir somente a nós, podem, na realidade, estar situadas e conservadas nos nossos meios sociais.

[...] se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo [...]. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes (HALBWACHS. 2003, p. 69).

Os casos são equivalentes, em lugares e com pessoas distintas, mantendo correspondências quanto ao contexto maior do local, Maiaú, e, por conseguinte, a mesma ocupação de pescadores. A memória coletiva emana das vivências igualmente comunitárias, posto que, ali, no Arquipélago, em qualquer uma das ilhas, é provável o contato com o sobrenatural.

Nesta narrativa abreviada, as minuciosidades foram suprimidas, para entregar, diretamente, a intriga do insólito. Na introdução deste tópico, a contextualização da prática da travessia de canoas pelo igarapé acentua a realidade a partir de onde o evento fantástico sobrevém. A verossimilhança projetada pelo narrador, também pescador, expressa configurações do Realismo Mágico presentes no conto e no espaço de Maiaú.

A concepção de solidão em um cenário, por si só, intimidador intensifica-se pela possibilidade de se ter, como companhia, um ser impalpável. Achar-se sozinho dentro dos manguezais não consiste, contudo, em uma circunstância improvável. Mais que o enredo de uma narrativa de terror, a situação é habitual no referido conjunto de ilhas de Cururupu. O inverossímil é apreendido por essa realidade, uma presença sobrenatural latente e, paralelamente, percebida pela comunidade.

Ainda que as narrativas sejam de pessoas de praias distintas, certos pormenores se desprendem de suas individualidades, transitando entre as comunidades e coexistindo no imaginário coletivo. As fronteiras físicas não inibem a movimentação intangível das narrativas orais. As praias, recortadas pelo mar, têm os limites aproximados por canoas, memórias e histórias.

5.2.7 Sobre bodes e feiticeiros

Presentes em território brasileiro, religiões de matriz africana enfrentam preconceitos que, em algumas narrativas coletadas, evidenciam-se pela associação de suas práticas a um sobrenatural maligno. Vulgarmente, apelidam-se quaisquer desses religiosos de “feiticeiros”. No primeiro conto do Narrador 2, é apontada a relação comum feita entre bodes e feiticeiros como algo de conhecimento geral: “Eu nunca vi, não sei quem foi que já viu, mas tinha essa conversa [...]” — Trecho da narrativa 2.5. A figura do bode reitera a imagem daquilo que é sinistro, diabólico. Por qual motivo um feiticeiro se transformaria em um animal e por que em um bode?

Ainda que sem razão aparente para essa metamorfose, as ações do feiticeiro enquanto bode aparentam igualmente ser desprovidas de lógica, pois, segundo o narrador, resumem-se a incomodar pessoas, de maneira risível, conquanto, atemorizava pessoas. A ideia da possibilidade de um ser humano transfigurar-se em uma criatura que representa as trevas, por si só, é perturbadora o suficiente para que os moradores evitem determinados caminhos. Ou seja, o feiticeiro-bode não é lenda, mas tão real que afeta o percurso de viajantes.

O ato de transmutar-se de feiticeiro em bode não causa medo às pessoas; são suas investidas violentas que levam a se evitarem caminhos solitários. No que tange à ameaça do bicho, parece um mero inconveniente, longe de ser fatal: “(...) ele vinha e batia nas pessoas, tacava mesmo, dava chifrada, batia na perna, jogava no chão” — Narrativa 2.5. Contudo, os moradores se inquietam e temem o animal. Essa metamorfose acrescenta um tom ao Realismo Mágico que ali se encontra, pelo fato de referir-se a categorias distintas de seres vivos, sob “(...) a denominação de ‘realismo grotesco’, objetivando caracterizar a distorção hiperbólica que cria, no texto literário, um senso de estranhamento por meio da confusão ou interpenetração de reinos diferentes como humano/animal” (CAMARANI. 2008, p. 6). O termo relembra as nomenclaturas dadas no Brasil, como realismo absurdo, cuja segunda parte caracteriza o fantástico de acordo com sua natureza no texto literário. Ora, por mais grotesco

e absurdo que seja o evento para nossos padrões de normalidade atuais, o feiticeiro-bode é simplesmente somado aos tantos perigos de uma viagem na estrada do interior de Cururupu.

As histórias contadas sobre o bode configuraram o comportamento dos moradores da Tapera de Baixo naquela época. Fugir de um provável encontro com o feiticeiro-bode prova o medo e a crença criados. O medo, mesmo que relacionado ao insólito, apresenta-se como um medo natural, tal qual seria o medo de animais selvagens que habitam as ilhas. No entanto, destacando o ponto acerca de religiões não-cristãs, encontradas em outras narrativas, podemos pensar na função que esse elemento desempenha na literatura oral de Maiaú:

Será que a literatura possui função mágica ou religiosa, ou está de alguma maneira ligada à fertilidade, ou satisfaz alguma necessidade psicológica profunda em termos míticos? Entre outros autores tem sido modismo apresentar essa função da poesia como sendo especificamente “social”: talvez com propósito social consciente, como a educação ou a moralização, talvez com função inconsciente, tal como a da manutenção da estrutura social (FINNEGAN. 2011, p. 84).

É concebível relacionar a presença do mágico e do religioso às estruturas de manutenção sociais. O uso da imagem do bode e do feiticeiro coopera, nesse sentido, para manter a credence de aversão ao bode, ratificando o preconceito com religiões africanas.

No conto segundo, em que o feiticeiro montava em alguma pessoa, preferencialmente homem, como se fosse um cavalo, há mais detalhes, os quais se sobressaem para a análise. O sobrenatural não se vê em uma criatura diferente, mas se dá com humanos apenas. Quanto à estrutura do conto, há repetições da palavra noite: seis vezes. Todorov (1970, p. 107) comenta algumas leis primordiais para a estética da narrativa e diz que as repetições parecem ter papel fundamental em oralidades (referindo-se a epopeias). Nesta narrativa, evidenciar a noite assinala um detalhe do cenário construído cuja presença se mostra substancial. A espiga de milho, a reza e o sussurro do nome da vítima à meia noite compõem o encantamento, o qual não é mistério para ninguém, apesar de ser um evento fantástico. No dia seguinte, ao aparecer com mãos e joelhos machucados, a vítima sabe o que aconteceu. Sem provas, porém, nada pode fazer. Aqui, é interessante notar que, mesmo sem testemunhas, o Narrador 2 sabe os passos do feitiço e o que o feiticeiro faz com a pessoa escolhida, como um narrador onisciente, condição na qual as comunidades se encontram, ao compartilharem um imaginário de coisas que todos sabem, mas ninguém vê.

Retoma-se, desse modo, ao sobrenatural natural, em que ser feito de animal e carregar outra pessoa nas costas, estando em sono profundo, é uma inconveniência fatídica, da mesma forma que o seria ser atacado por um homem altíssimo ou por um porco do mar. Amalgamam-

se as desavenças comuns com as extraordinárias, que, em virtude desse embaralhamento, tornam-se eventos indistintos.

5.2.8 Sobre um estranho mergulho

A Narradora 3 retorna para completar a história do marido, que, debilitado, não consegue lembrar-se nem contar bem a narrativa. A intriga se dá por ouvir e ver, à noite, um homem levantando-se da canoa em que o Narrador 5 estava, caminhar até a proa e mergulhar. Um detalhe que a Narradora 3 não menciona é que, segundo seu marido, o homem nunca retornou à superfície. Em todo caso, o sobrenatural é manifesto, enfatizado pela Narradora 3, ainda que não tenha vivido o acontecimento. Ela, mais que o marido, sublinha os detalhes para que entendamos o que ocorrera de estranho. Essa estratégia de narração é assinalada por Camarani, ao fazer a comparação entre o texto oral e o escrito:

[...] se no relato oral a crença do contador de histórias era imprescindível para tornar verossímil sua história e despertar a atenção e o prazer dos ouvintes, em relação ao texto escrito cabe ao autor, com suas escolhas temáticas e linguísticas, determinar o caráter fantástico do texto (CAMARANI. 2014, p. 105).

Crendo piamente no Narrador 5, a Narradora 3 também tenta nos convencer, afirmando, ao final, que tal fato foi verdadeiro, pelas palavras do casal, sobretudo pelas palavras de um padre. Isto insere a religião no conto para que esta, de alguma forma, desvende o mistério. A fala do padre “Não irmã, é verdade. A senhora sabe por causa de quê? Porque a Bíblia *registra* que tem o **fantasma** da terra, e tem o **fantasma** do mar” — Trecho da narrativa 2.6, contudo, carece da passagem Bíblica que a confirme. Sem duvidar das palavras do religioso, a cururupuense crê, entendendo, para si, que seu marido vira um fantasma do mar, os quais, segundo o padre, são reais.

A necessidade do suporte religioso em comunidades interioranas reflete, de certa forma, a aceitação. O mistério e a incerteza acerca de eventos estranhos são derrubados mediante a fé. Tal crença configura um aspecto do Realismo Mágico, segundo Camarani:

Não deixo de considerar o progresso científico e tecnológico, tampouco o caráter movente do fantástico; porém, as crenças religiosas e as superstições – probabilidades racionais e meta-empíricas - ultrapassam as fronteiras do real; se forem tidas como reais, se considerarmos a ampliação da realidade estendendo seus limites, sem que haja dúvidas, transgressões, conflitos, incertezas, adentraremos o universo do realismo mágico (CAMARANI. 2014, p. 105-106).

Esta narrativa, bem como algumas outras coletadas, é ampliada pela religião, tomando os eventos sobrenaturais como legítimos, haja vista que, em tais povoados, dificilmente alguém

enfrentaria ou opor-se-ia, publicamente, à credence cristã. Citando Roas, Camarani equipara o cristão e o Realismo Mágico:

Ainda em relação ao impossível e, evidentemente, ao fantástico, Roas aponta o que considera formas híbridas: o maravilhoso cristão e o realismo mágico, que compartilhariam elementos com o fantástico, mas com funcionamentos e efeitos diferentes. O maravilhoso cristão seriam narrativas literárias, habitualmente sob a forma de lendas, em que os fenômenos sobrenaturais teriam uma explicação religiosa, isto é, entram no domínio da fé como acontecimentos extraordinários, mas não impossíveis, não constituindo, geralmente, uma ameaça [...] (CAMARANI. 2014, p. 170).

Camarani alinha-se ao conceito de híbrido para compreender o Realismo Mágico, portanto, aponta semelhanças com o chamado maravilhoso cristão. Nesse gênero, o insólito é entendido religiosamente, com suporte bíblico — ou de um sacerdote —, não tão ameaçador, pois, nesta narrativa, não fizera nada além de mergulhar e desaparecer, pelo motivo que seja.

Por fim, a Narradora 3 encerra com “foi real, foi verdade”, exemplificado o que Chiampi salienta do Realismo Mágico: “A vacilação, expressada pela modalização (‘me parece que...’) — e largamente praticada pelo narrador ou personagem fantásticos —, não se inclui entre seus traços discursivos” (CHIAMPI. 1980, p. 61). Sem entraves, a narradora nos conduz, elevando a voz, se necessário, para sustentar sua segurança no que diz.

Com as duas narrativas, duas interpretações sobre esse homem do mergulho surgem: a) uma entidade que estava com os pescadores e saltou para a maré; b) um homem estranho que, ao mergulhar próximo à baliza mencionada somente pelo Narrador 5, acaba por sofrer algum acidente ou afogamento, e perece. Ambas as possíveis situações se mostram terrivelmente desagradáveis. Todavia, considerando somente o conto da Narradora 3, o episódio retrata, outra vez, o insólito que paira sobre pescadores dormindo, penetrando em todas as suas atividades, a qualquer momento, encravando-se na realidade comum.

5.2.9 Sobre o encantado do Chapéu de Couro

As religiões de matriz africana aparecem, nesta narrativa, para os moradores em geral, de forma mais aceitável. As atividades realizadas nos cultos visam cumprir objetivos relacionados a pescas prósperas, assim, beneficiando a população. Curiosa para ver o evento, a Narradora 3 deseja comparecer ao terreiro, contrariada pela mãe, cujo conhecimento acerca das regras do culto se demonstra, posteriormente, assertivo.

Quando a Narradora 3 retorna à sua casa, antes do findar da pajelança, ela avista uma entidade. Sua reação de medo contido atesta-se pelo eriçar dos pelos, causado pela sensação de

estar diante do desconhecido. Poder-se-ia cogitar, por esse motivo, que a recepção receosa do sobrenatural pelos moradores parece distanciar as narrativas da categoria do Realismo Mágico, haja vista que o gênero naturaliza o insólito. Entretanto, esta mesma narradora forneceu mais de um relato para esta pesquisa, levando a entender que não somente ela, mas qualquer cururupuense de Maiaú afirmaria que as chamadas *visage*¹⁹ — no singular, como ali é costume falar — seriam algo usual, soando tão semanticamente antitético quanto o próprio termo Realismo Mágico. O ato de ir ao culto, por exemplo, crente nas bênçãos a serem alcançadas, normaliza os feitos espirituais.

Para compreender o conceito do “encantado” dentro do contexto afro-religioso, citamos a professora Maria Rocha Mundicarmo Ferretti. A pesquisadora, doutora em Antropologia Social, tem numerosos trabalhos acerca das populações afro-brasileiras, sobretudo dos temas religiosos como tambor de mina, pajelança, terreiro, cultura popular e folclore maranhense. Na obra *Maranhão Encantado: encantaria maranhense e outras histórias* (2000), reunindo diversos relatos orais adaptados em contos, a teórica, inicialmente, explana o encantado como:

[...] uma categoria de seres espirituais recebidos em transe mediúnico, que não podem ser observados diretamente ou que se acredita poderem ser vistos, ouvidos ou sentidos em sonho, ou por pessoas dotadas de vidência, mediunidade ou de percepção extrasensorial, como alguns preferem denominar. Os encantados, apesar de totalmente invisíveis para a maioria das pessoas, tornam-se “visíveis” quando os médiuns em quem incorporam manifestam alterações de consciência e assumem outra identidade. Apresentam-se à comunidade religiosa como alguém que teve vida terrena há muitos anos e que desapareceu misteriosamente ou tornou-se invisível, que encantou-se. Embora que geralmente se afirme que tiveram matéria, os encantados não são conhecidos como espíritos de mortos. Pertencem a uma outra categoria de seres espirituais (FERRETTI. 2000, p. 24).

Segundo essa percepção, a narradora só poderia ter contemplado o espírito sendo uma pessoa de sensibilidade mística, e ela sabe de tal condição, quando afirma: “Porque essas coisa tem essas personagem. Assim como Deus tem os pequenininho dele que ele usa” (...) — Narrativa 2.7. Em ambas as religiões, faz-se necessária uma aproximação com o campo espiritual, por parte do indivíduo, de modo a aproxegá-lo ao imaterial. Talvez, nesse culto, a narradora tenha aprendido a canção que ela apresenta ao final do conto, em que identifica o nome do encantado. Segundo Ferretti, “[...] os encantados, às vezes, revelam aos médiuns e frequentadores de terreiros algumas coisas sobre sua encantaria, através das letras das

¹⁹ “Visagem” — de acordo com a norma padrão —, segundo o Dicionário Priberam Online, significa, em um linguajar antigo, “rosto”. No Brasil, no uso comum, relaciona-se a “aparição sobrenatural, fantasma”. A palavra vem do Francês, *visage*, traduzindo-se como “rosto”. Curioso citar que há um vídeo game de terror psicológico intitulado *Visage*.

‘doutrinas’ por eles cantadas nos rituais” (ibidem, p. 85). O Chapéu de Couro²⁰, em vestes brancas e com um fumo, revela-se a narradora, não praticante da religião, por um segundo penetrante, cuja canção anuncia seu nome.

Enquanto a fé se demonstra um elemento imprescindível na religião cristã, neste episódio não foi preciso que a narradora tivesse crença nas atividades da pajelança que visitara. Sua ida ao terreiro, na condição de curiosidade, foi o suficiente para que visse e, então, cresse. No portão da casa de algum morador de Maiaú, o Chapéu de Couro materializou-se, independente da fé da narradora. Para ela, a experiência é dada como aterrorizante, embora vivenciada como real. O sobrenatural é naturalizado, neste caso, como uma presença de temor. O medo, embora seja mais pertinente a histórias fantásticas de terror, também é elemento essencial ao homem, sendo fundamental para o sentimento de preservação da vida. O medo está no cotidiano dos pescadores — medo de pescas ruins, de tubarões e arraias, de afogamentos etc. — portanto, o medo do sobrenatural é “apenas” mais um acrescido aos tormentos triviais de um morador de Maiaú.

A respeito do tipo de experiência do contato de um ser humano com um encantado, Ferretti comenta:

Nem todo mundo acredita em encantados, mas todo mundo que já ouviu falar neles pode ter, um dia, uma experiência gratificante ou aterrorizante com eles: um sonho, *uma visão*, um transe.... No transe eles chegam geralmente “de assalto”, *quando a pessoa está desprevenida, num momento de distração*, e provocam uma sensação de sono, anestesia, ou uma espécie de desmaio. Muitas coisas podem favorecer a sua aproximação: *o silêncio, o isolamento*, a fome, o som destacado e persistente dos tambores e o movimento repetitivo da dança nos rituais, mas dizem que *nada pode impedir a sua aproximação, nem mesmo a falta de crença neles* (ibidem, p. 132) (grifos nossos).

Das circunstâncias elencadas por Ferretti para vislumbrar um encantado, a Narradora 3 encontrava-se nas situações grifadas. Voltando sozinha da pajelança, “muitas horas” da noite, há a condição ideal para entrever uma aparição. Ademais, a narradora tem fé no que viu, pois afirma, em momentos distintos da narrativa: “Tu pode crer, com Jesus no céu, eu nunca esqueço disso (...). Vi com estes olhos que a terra há de comer (...). Foi verdade (...). Eu vi, foi certeza.” — Narrativa 2.7. Não há espaço para dúvidas, tanto no que concerne à fé quanto à hesitação do

²⁰ Há uma entrevista com o próprio Chapéu de Couro, denominado também de “Baiano Grande”, confirmando a canção lembrada pela narradora. Nessa conversa gravada em vídeo, o encantado incorpora no pai de Santo Jucelino de Novo Belém, no Maranhão. Com um fumo em mãos, a entidade conta que é um velho feiticeiro curandeiro. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0z9jnrQlsc0>> Acesso em 06/10/2021.

fantástico de Todorov. O sobrenatural é acreditado, encarnado naquela realidade, não sobreposto como uma realidade paralela que depende do crédito de quem ali vive.

Além dos componentes culturais referentes à religião, a narrativa exemplifica outros hábitos comuns em comunidades pequenas, como o fato de todos se conhecerem. A narradora nomeia uma personagem, explica onde ela vivia com a mãe, o nome de parentes e de moradores das redondezas relevantes para o conto. No tocante ao encantado, ela o destaca como “Uma pessoa desconhecida que eu nunca vi no São Lucas” — Narrativa 2.7. No contexto local, é vital conhecer todos os moradores, identificando seus filhos e pais, sobretudo pelos sobrenomes.

O estranhamento da Narradora 3 é elucidado por sua mãe, naturalizado, desvendando como algo tão normal, ainda que pertencendo ao “outro lado”, quanto as crenças pessoais no divino cristão. Este é, com efeito, o argumento principal defendido para a autenticação do episódio. Sabe-se que tais figuras são, em realidade, associadas aos conceitos demoníacos na visão cristã (SANTOS, 2016), por esse motivo, a Narradora 3 não trepida, antes crê e treme, mesmo que por seus preconceitos.

Simão (2020, p. 17) tece um comentário, pertinente a esta discussão, ao relacionar os conceitos de realismo e magia a noções frequentemente atreladas a, respectivamente, razão e ciência, e a mitos e tradições de culturas indígenas e escravizadas. Há uma tendência de se ver a realidade do outro, quando não é compreendida também por nós, como não-realidade, mitologia. Nesta narrativa, o culto e as entidades são dados como reais, pois a comunidade esperava pelo pajé para atender seus pedidos. O sobrenatural pertence ao mesmo plano, portanto, a denominada mitologia religiosa não está em outro espaço ainda a se debruçar sobre Maiaú: o pajé está ali para atender as necessidades tanto quanto um médico faria com seus pacientes. Realismo e magia são faces de uma mesma moeda, acopladas, indistintas.

5.2.10 Sobre a casa de forno

A casa de forno é, em linguagem simples, o espaço onde é produzida a farinha de mandioca. De maneira um tanto literária, as pesquisadoras Anny da Silva Linhares e Clarissa Vieira dos Santos descrevem o movimento de uma casa dessas:

Lenha colocada no forno sob o olhar criterioso, mandioca rapidamente descascada com auxílio do raspador, o motor triturando a mandioca, sarilho, estica o tipiti, que prensa a massa e retira o tucupi, mãos habilidosas na peneira, com esforço o rodo dança no forno quente enquanto torra a massa, depois de bons minutos a farinha está pronta, coloca na macera para esfriar, pega a cuia e joga nova massa no forno e tudo começa de novo. [...] o “fazer-farinha” não representa apenas um meio de trabalho

para garantir o sustento da família, representa de sobremaneira parte do modo de vida e o exercício de uma cultura, repassada de geração para geração com suas transformações e permanências marcadas pelo tempo (LINHARES e SANTOS. 2014, p. 54).

O trabalho das autoras aponta para a graciosidade de fazer farinha, a relação entre os familiares, incluindo até mesmo as crianças, que se divertem no local de trabalho dos pais, evidenciando o nome “casa” como um espaço aconchegante, onde se confundem os objetos pessoais da moradia com os utensílios do trabalho. No conto “2.8 A casa de forno”, coincide, também, a presença de uma família com suas redes, a dormir. Esta casa de forno, no entanto, não inspira o mesmo tom afável; pelo contrário, imprime, no ouvinte e leitor, um desconforto.

Antes desta análise alcançar o sobrenatural do conto, façamos tal qual a Narradora 3 faz no início do conto. Entrementes, a narradora ficha as casas de forno da época e seus donos, a maioria com nome e sobrenome. Oito nomes diferentes compõem as primeiras frases da narrativa, apontando a relação de filhos, de venda e compra de casas, para, enfim, chegar aos últimos dois nomes, dos quais apenas um denomina a protagonista da história.

Luzia de Finado, mulher com vários filhos pequenos e um marido infiel, quem luta por sua sobrevivência e de sua prole, da qual tivera muitas perdas, segundo a narradora, e os que estão vivos têm inegáveis sinais de subnutrição e possíveis doenças: “Morria era muita criança desse casal de gente” — Trecho da narrativa 2.8. Precedentemente ao insólito, o cenário apresenta-se pesaroso ao citar as condições miseráveis de mortalidade infantil, adultério e sobrecarga de trabalho de uma mãe quase solo. Esse retrato, ainda que fatídico, é, por infelicidade, comum à realidade de regiões pobres, em especial.

Dessa forma, partindo de uma imagem cotidiana melancólica, o sobre-humano manifesta-se, estritamente, sobre a criança menor. A ameaça às crianças é um tópico sensível e, nas discussões de Realismo Mágico aqui feitas, foi inexistente o tema de crianças em obras de Realismo Mágico cujo terror recai sobre elas. Não obstante, na vida palpável, as crianças estão sob constante perigo. O insólito é, outra vez, um medo somado a tantos, assim, “[...] o sobrenatural é apresentado de um modo realista, como se não contradissesse a razão e não são oferecidas explicações para os acontecimentos sobrenaturais do texto” (CAMARANI, 2008, p. 3-4). Não importa a motivação para a entidade ter escolhido a criança menor para personagem ou narradora. Entende-se o ser como real, representando uma possível ameaça, logo, age-se “aceitando-o” como perigo, e agindo contra; idem, esse tipo de atitude em resposta foi

encontrado em narrativas anteriores. O sobrenatural não contradiz a razão: opera-se em razão dele.

Embora não compreenda o ocorrido e sequer tente, Luzia de Finado, com a voz tomada, na narrativa, pela mãe da Narradora, rebate o ser que balança, despretensiosamente, a rede de seu filho. Corajosa, como havia sido descrita antes, a protagonista se impõe, e o vulto para, e se vai. O trecho final desenha uma imagem profunda, delineada tão literariamente pela Narradora: “(...) aquilo silenciou, ela olhava *pro* sítio, o luar bonito, limpinho, que não tinha uma viva alma. Aí também parou, ficou paradinho. Nunca mais balançou”. — Narrativa 2.8. É possível ilustrar, mentalmente, a cena de Luzia, atônita, contemplando o sítio iluminado pelos tons cinza-azulados da lua, sem nuvens no céu escuro, silêncio absoluto, com uma entidade paralisada próxima ao seu filhinho menor, até, de alguma forma, se esvair e não mais perturbar Luzia e seus filhos nas prováveis vezes seguintes que tiveram de retornar àquela casa de forno.

A narrativa em questão grava conteúdos culturais de Maiaú, como as obras da casa de forno e a família desamparada, de mãe solitária com mais filhos do que pode manter de forma digna. Ao contar essa história, a Narradora 3 mantém viva a memória de Luzia de Finado. Sabemos, desta pesquisa em diante, a coragem de uma mulher constantemente abandonada pelo marido, tanto no amor quanto no dinheiro, e que trabalhou e enfrentou seres desconhecidos por seus filhos. Quanto à relação entre narração e memória, vemos que:

A memória dos acontecimentos próprios do grupo fortalece seus vínculos de identidades que são laços vitais para sua coesão. Para o sujeito, narrar sua história é dizer quem é, é construir o passado no qual se sustenta o presente e propulsiona o devir. Assim também é com um grupo social cuja narrativa é construída para dar existência a si próprio e aos demais. Em última instância, narrar é existir. O que não foi narrado não existe no meio social (COSTA e PEREIRA. 2020, p. 595).

Neste conto, a Narradora 3 não conta de si, mas sobre alguém, segundo sua mãe, esta também mencionada em outras narrativas. A história corrobora para a manutenção de indivíduos e de grupos sociais, de seus costumes passados e dos problemas lidados, a seus jeitos particulares. Por meio do narrar, as personagens perduram sua existência, para além dos limites das praias. Aqueles que não puderam compartilhar histórias, como fora explicado na metodologia, pela frágil memória dos moradores idosos e pela inexequibilidade de fazer uma pesquisa dessa proporção em tão pouco tempo, deixam de existir seus causos, o que viveram, o que ouviram, desvanecendo-se juntamente dos sujeitos.

Aprofundando no texto narrativo, além da quantidade de informações para legitimar o conto com referências à realidade, citando nomes de pessoas conhecidas (LOUREIRO, 2016), a Narradora dedica um breve momento para descrever o espaço, com zelo:

Ali era **bonito**, sítio **grande, limpinho**, movimento de gente de Tapera... Ali rolava, tinha a casa do forno, era tão **grande**, de movimento **grande**, que tinha a coisa de fazer tapioca, carro de boi, era duas junta de boi, três, trabalhando... A **maior** casa que tinha movimento era essa, de Bibi. — Narrativa 2.8.

Os adjetivos deleitosos sobre o sítio fazem pairar um sentimento positivo em relação à casa de forno, enaltecendo sua grandiosidade e capacidade de produção, pelo montante de bois, por exemplo. Ao passo que o início da narrativa nos põe a par de referências de difícil captura para estrangeiros ou cururupeenses mais novos. O trecho em sequência, supracitado, afunila o espaço, qualificando-o, inserindo-nos, naturalmente, ao local, às pessoas e a detalhes que se inscrevem na mente do ouvinte e leitor. Pensamos em um sítio formoso, de forma subjetiva, amplo, podado, preenchendo nossa imaginação, por essa brecha, com árvores altas e cheias, um chão de terra batida, invadido pelo cheiro de mandioca e de couro de boi.

Em seguida a tais circunstâncias tangíveis e encantadoras, surgem os desagradados, que, como outrora mencionados, são de uma realidade comum. Citamos que, no início da narrativa, o ar lúgubre é, de sobremaneira, mais perceptível, se comparado ao das outras narrativas.

(...) essa Luzia de Finado, de tio João Cândido, era **pobrezinha**... que tio João queria dinheiro era pra dar era pra essas **rapariga véia vagabunda do bolso frio**, dava mal vida pra ela, pra Luzia, e ela **tinha filho em quantidade**, era mulher dele. — Narrativa 2.8.

Em contrapartida ao fragmento anterior, a ênfase recai na negatividade vivida pela protagonista, com terminologias e modos de dizer que, novamente, singularizam a identidade dessas narrativas. Isso se explica por saber que “[...] o narrador compõe seu texto a partir dos elementos de sua realidade social, deixando marcas individuais e coletivas.” (COSTA e PEREIRA. 2020, p. 605). A oposição semântica entre “rapariga”, compreendida como “moça, mulher jovem”, e “véia”, termo vulgar e um tanto depreciativo para “velha, idosa”, salienta a individualidade da narradora ao mesmo tempo que a integra em um determinado coletivo.

A Narradora 3 emprega outra estratégia linguística quando se debruça sobre as crianças da protagonista. Sinalizamos o amontoado de diminutivos dispostos em um curto trecho:

Ela ficava dormindo lá na casa do forno, com os **filhotinho, pequenininho**, que era criança um **pertinho** do outro, era muito! Morria era muita criança desse casal de gente. Tudo buchudo, as **pequeninha, amarelinha**. — Narrativa 2.8.

Referenciamos, ligeiramente, um comentário por Sérgio Buarque de Holanda (2000, p. 148): “A terminação ‘inho’, aposta às palavras, serve para nos familiarizar mais com as pessoas ou os objetos [...]”. Com pouco tempo narrativo para qualquer familiarização com as personagens, a Narradora se vale, astuciosamente, dos diminutivos para despertar afeição pelas crianças e, conseqüentemente, pela mãe, que também fora, previamente, apresentada em situação adversa. Assim, ouvinte e leitor simpatizam com tais pessoas que logo enfrentarão, além dos transtornos banais, um episódio de infortúnio de ordem sobrenatural.

Em suma, testemunhamos o Realismo Mágico nesta narrativa. De acordo com Iegelski (2021, p. 5), “dentro de um enredo plenamente verossímil, o inverossímil acontece, causando um efeito inicial de surpresa que se impõe, se estende e se instaura”. Em “A casa de forno”, há cultura, identidade, realidade e sobrenatural, condensados, fundidos, sublinhando costumes do Arquipélago de Maiaú, pelos hábitos, trabalho, maneirismos ao falar, e, sobretudo, pelo fantástico que se fixa à realidade, ajustando-se, particularizando, tornando-se a própria realidade que, diferente do que normalizamos, é mágica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As histórias do Arquipélago de Maiaú selecionadas para este estudo mostram uma ponta da literatura oral das comunidades locais. A religião, o medo, a crença e os costumes advindos desses elementos podem ser encontrados em inúmeros interiores do Brasil, que, em geral, compartilham traços em suas narrativas, experiências com o sobrenatural e as lendas criadas a partir deles, dos quais elencamos, nesta pesquisa, alguns dos estudos já feitos.

A difusão da literatura oral nas sociedades semiletradas ou não letradas não poderia ser indicativo de inferioridade intelectual frente a uma fineza da literatura escrita dada como superior. É notável que certas estruturas se adequam à modalidade oral, mas, ainda assim, mantêm algumas das estratégias empregadas em textos escritos, com objetivos similares. Portanto, as narrativas facilmente se encaixam nas fórmulas teorizadas e atendem às funções do Realismo Mágico, além de se impregnarem da identidade local, mantendo viva a memória daqueles que viveram as narrativas.

O interior de Cururupu, como muitos do Brasil, é feito de pessoas simples e humildes, que, no entanto, possuem uma riqueza ímpar de se conhecer em um breve diálogo. Ainda, não poder-se-ia negar determinadas produções intelectuais a essas pessoas pela ausência tanto da criação da escrita quanto do consumo de literatura escrita, pela falta de letramento. O sobrenatural, nessas narrativas orais, apresenta-se como um elo em comum nas regiões interioranas do Brasil, as quais, longe das tecnologias dos centros urbanos, enfrentam o desconhecido com medo e bravura. Tal condição distancia as narrativas de um terror fantástico para um caráter mágico essencial àquela realidade.

As narrativas exploradas destacam, em parte, costumes das comunidades do Arquipélago de tempos remotos, retratados nos episódios enfrentados pelos habitantes dali. Segundo os próprios, os eventos sobrenaturais ocorriam com bem mais frequência no passado, na sua infância ou, ainda, na juventude dos pais e avós. Os tempos modernos, como em boa parte do mundo, tendem a afugentar tradições, a conhecer o desconhecido e lançar luz nas escuridões de medo, habitada por seres sobrenaturais.

Contudo, as histórias são contadas e recontadas quando solicitadas, e, dificilmente, os moradores de Maiaú negariam uma tarde de conversa, enquanto estão sentados em um banquinho no abrigo da sombra fria de alguma árvore grande e antiga. Sem estudos além da escola básica e, às vezes, analfabetos, os cururupuenses praianos criam e recriam literatura oral

ao repassar experiências suas ou alheias, e enriquecem as lendas locais quando essas narrativas trazem suas singularidades do encontro com o sobrenatural. O insólito se insere, peculiarmente, nos manguezais, e salta das lamas, em forma de porcos e bodes, de homens altos e feiticeiros, de cabeças flamejantes, de vultos sem forma, de entidades, configurando o cotidiano comum do cururupuense de Maiaú como uma realidade mágica.

A partir deste estudo, foi possível verificar que a presença do sobrenatural nas narrativas orais é esculpida de forma similar ao que ocorre no Realismo Mágico de literatura escrita. Em situações banais, o insólito se insere, sem causar descrença àqueles que viveram ou ouviram, pois não costumam questionar a veracidade dos relatos. Desconhecendo quaisquer estudos estruturais e estéticos acerca de técnicas literárias, os praianos concebem uma narrativa composta dos requisitos básicos de um conto, e, ainda, provocam medo, eriçando os pelos dos braços de quem ouve. Para além da estrutura narrativa, os contos orais, de forma similar, cumprem em demarcar os aspectos culturais, particularizando os costumes e manifestações linguísticas por meio das histórias sobrenaturais.

Longe de centros urbanos tecnológicos, a natureza quase imaculada, tão exaltada em textos do Realismo Mágico produzidos como afirmação de identidade nacional, é, em Maiaú, tanto palco dos eventos como personagem principal de todos eles. O Arquipélago é a realidade dos moradores, onde eles têm suas casas, trabalhos e família, todavia, sustenta toda a sorte de criaturas sobrenaturais e episódios estranhos, testemunhados pelos cururupuenses do local. O mágico é aceito como realidade do mar, dos manguezais, das praias, enfim, do Arquipélago de Maiaú.

REFERÊNCIAS

- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. *Literatura oral e popular*. Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. SP: Número especial – ago-dez de 2008. p.110-116.
- ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz - as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, FALE/UFMG, 2004.
- BARBOSA, Joaquim Onésimo Ferreira. *Narrativas orais: performance e memória*. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) — UFAM, 2011.
- BONVINI, Emilio. Textos Oraís e Textura Oral. In: QUEIROZ, Sônia (org.). *A Tradição Oral*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG. 2011. p. 5-10.
- BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro: In: _____ (org.). *A escrita da História: novas perspectivas*. Trad. de Magda Lopes - São Paulo: Editora UNESP. 1992, p. 07-37.
- CALVET, Louis-Jean. Estilo Oral. In: QUEIROZ, Sônia (org.). *A Tradição Oral*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2011. p. 41-46.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Editora Acadêmica, 2014.
- _____. *Murilo Rubião e o realismo mágico*. In: Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 13 a 17 de julho, USP – São Paulo, Brasil, 2008.
- CÂNDIDO, Antônio. *A literatura e a formação do homem*. Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária, São Paulo, n. esp., p. 81-89, 1999.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 1ª Edição Digital. São Paulo: Editora Global, 2012.
- COSTA, E. S.; PEREIRA, E. D. N. *Palavra patrimônio: narrativas orais no Assentamento Rose*. Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica, v. 5, n. 14, p. 593-611, 29 jun. 2020.
- CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso*. Editora Perspectiva, SP – 1980.
- ESTEVES, Antônio R.; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. P. 393-414.
- FERNANDES, Frederico. *De Narrativas Oraís e suas Abordagens Interdisciplinares*. In: Revista Ipotesi, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 179-182, jul./dez. 2008.
- _____. *A voz em performance: uma abordagem sincrônica de narrativas e versos da cultura oral pantaneira*. 2003. 377 f. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2003. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/103697>>.
- FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. *Maranhão Encantado: encantaria maranhense e outras histórias*. São Luís: UEMA, 2000.

- FONSECA, Ana Cláudia Mafra da. *Histórias de pescador: as culturas populares nas redes das narrativas*. RN: IFRN Editora, 2009.
- FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. In: QUEIROZ, Sônia (org.). *A Tradição Oral*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2011. p. 61-97.
- HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- IEGELSKI, Francine. *História conceitual do realismo mágico – a busca pela modernidade e pelo tempo presente na América Latina*. Revista Almanack. n. 27, ep 00121, 2021.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. SP: Centauro, 2003.
- IBGE. *Cururupu*. Disponível em <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ma/cururupu.html>> Acesso em 19 de maio de 2021.
- JOZEF, Bella. *História da Literatura Hispano-Americana*. Editora Vozes, RJ – 1971.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. Atividades de compreensão na interação verbal. In: PRETI, Dino. *Estudos de língua falada: variações e confrontos*. Vol. 3. Editora Humanitas, 2020.
- MARTINEZ, Adriana Binati. *A literatura hispano-americana como processo formativo*. In: Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas/ I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas, MG - 2008. p. 71-80.
- MIRANDA, Maria Josevett Almeida. *Narrativas Oraís dos Ribeirinhos da Comunidade do Cajueiro na Ilha do Mosqueiro/PA: Saberes Práticos do Cotidiano e suas Repercussões no Ensino Fundamental de Ciências na Escola Pública*. Tese de Doutorado. UNESP, 2020.
- ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra*. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- PERAZZO, Priscila; NEVES, Teresa; HELLER, Barbara. *A memória como metáfora nas narrativas orais de história de vida*. In: XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020.
- SANTOS, Bruna Carla dos; BORGES, Erinaldo. *Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana*. Cadernos Cespuc. 1º Semestre de 2018 - n. 32. p.20-27.
- SANTOS, Emelson José Silva dos; CARVALHO, Jailda Evangelista do Nascimento; SOUZA, José Batista de. *As ricas contribuições do realismo mágico de Murilo Rubião para a literatura brasileira*. Revista Científica do UniRios, 2021. p. 148-169.
- SANTOS, Rafael José dos. *Caminhos da literatura iorubá no Brasil: oralidade, escrita e narrativas virtuais*. ANTARES, v.8, no.16 – jul./dez. 2016, p. 277-301.
- SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. In: QUEIROZ, Sônia (org.). *A Tradição Oral*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2011. p. 11-24.
- SIMÃO, Luciano Galvão. *Aspectos do realismo mágico brasileiro nas obras de Murilo Rubião e José J. Veiga*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes). Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2020.

SOUZA, Robério Américo Carmo. *Narrativas orais como fontes para uma compreensão histórica da experiência vivida*. Revista Maracanan, Rio de Janeiro, n. 17, jul./dez. 2017, p. 118-129.

RODRIGUES, Milton Hermes. *Antecedentes conceituais e ficcionais do realismo mágico no Brasil*. Editora UFPR. Revista Letras, Curitiba, n. 79, p. 119-135, Set./Dez. 2009.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. Ed., SP: Perspectiva, 1970.

_____. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. SP: Perspectiva, 1975.

QUEIROZ, M.I.P. *Variações sobre a técnica do gravador no registro da informação viva*. 2.ed. São Paulo. CERVE/FFLCH/USP, 1983, p.85

VOLOBUEF, Karin. O conto maravilhoso no Brasil: folclore e literatura. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello (Organizadora). *Considerações sobre o maravilhoso na literatura e seus arredores*. São José do Rio Preto: UNESP/IBILCE, 2021. p. 15-27.

XIRAU, Ramón. Crise do Realismo. In: MORENO, César Fernández. *América Latina em sua Literatura*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 179-199.

ZAMBERLAN, E; DORNELES, E; ALVES, C. *Diálogo entre a literatura brasileira e hispano-americana: relações socioculturais nos anos de 1900 a 1945*. In: Anais do XVI Seminário Internacional de Educação do Mercosul, XIII Seminário Interinstitucional, IV Cursos de Práticas Socioculturais Interdisciplinares, III Encontro Estadual de formação de professores e I Mostra de Trabalhos Científicos PIBID – Cruz Alta: UNICRUZ, 2014.

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

_____. *Introdução à poesia oral*. SP: Editora Hucitec, 1997.