

Performance enunciativa e contadores(as) tradicionais de história

Enunciative performance and traditional storytellers

Actuación enunciativa de los narradores tradicionales

Nádia Barros Araújo

Rede Pública do Estado da Bahia, Tapiramutá /BA – Brasil

Rede Municipal de Tapiramutá, Tapiramutá/BA – Brasil

André Luiz de Araújo

Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia (Faje), Belo Horizonte/MG – Brasil

Resumo

Neste estudo, buscou-se apresentar alguns resultados de pesquisa de doutorado realizada entre 2021 e 2024. O objeto investigativo – As poéticas orais corporificadas nas performances enunciativas dos (as) contadores (as) tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá/Bahia – está assentado num campo articulado e dialógico entre linguagem e literatura, mais especificamente, na interlocução entre oralidade e literatura. Parte-se das evidências e relevâncias apontadas na pesquisa de campo, na qual empreendemos a discussão e a análise sobre como a performance enunciativa, o entrecruzamento de linguagens (oral, gestual, performática, corporal) se materializam durante a contação de histórias. Por fim, trazemos as análises da cartografia realizada durante as entrevistas narrativas aos contadores.

Palavras-chave: performance enunciativa, contadores de histórias, literatura da tradição oral.

Abstract

This study aims to present some results from doctoral research carried out between 2021 and 2024. the object of investigation – The oral poetics embodied in the enunciative performances of traditional storytellers from the city of Tapiramutá/Bahia – is based on an articulated and dialogical field between language and literature, more specifically, in the dialogue between orality and literature. We start from the evidence and relevance highlighted in the field research, in which we undertake the discussion and analysis of how enunciative performance, the intertwining of languages (oral, gesture, performative, body) materialize during storytelling. Finally, we bring the analysis of the cartography carried out during the narrative interviews with the storytellers.

Keywords: enunciative performance , storytellers, oral tradition literature.

Resumen

Este estudio buscó presentar algunos resultados de una investigación doctoral realizada entre 2021 y 2024, cuyo objeto de investigación - La poética oral encarnada en las performances enunciativas de los narradores tradicionales de la ciudad de Tapiramutá/Bahia - se basa en un campo articulado y dialógico entre Lengua y Literatura, más específicamente, en la interlocución entre oralidad y literatura. Partimos de las evidencias y relevancias destacadas en la investigación de campo, a partir de la cual emprendemos la discusión y el análisis sobre cómo la performance enunciativa, la intersección de lenguajes (oral, gestual, performativo, corporal) se materializan durante la narración. Finalmente, traemos los análisis de la cartografía realizada durante las entrevistas narrativas a los narradores.

Palabras clave: performance enunciativa, narradores tradicionales, literatura de tradición oral.

1 Demarcando compreensões

Tomamos o termo performance enunciativa como a experiência estética de difusão e de realização das poéticas orais pelos(as) contadores(as) tradicionais, lugar enunciativo que, face a face, na encenação dos corpos, na vocalidade, concretiza a arte de narrar, de modalizar os discursos.

Contudo, antes mesmo de continuarmos com as discussões em torno da temática, faz-se relevante abrimos um parêntese para trazermos algumas considerações sobre o termo contadores(as) tradicionais de histórias. Isso porque, nas últimas décadas do século XX, reapareceu, de forma potente, a profissionalização da arte de contar histórias, através dos contadores contemporâneos.

Conforme salienta Busatto (2013, p. 29), na obra *A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço*, “apresentam performances elaboradas, dominam técnicas e adotam critérios na seleção do seu repertório. Eles se apropriam da vocalidade para levar um texto (seja ele recolhido por meio de registros orais ou escritos) aos seus ouvintes” (grifos da autora).

De outra maneira, ao nos reportarmos aos(às) contadores(as) tradicionais¹, estamos aludindo aos poetas da voz, encantadores da palavra viva. Em sua maioria, anônimos, por meio da memória, recorrem aos seus acervos literários formados, predominantemente, pela oralidade de seus ancestrais, no intercambiar de conversas infinitas que dialogam com uma orquestra de inúmeras outras vozes poéticas que os antecederam.

Compreendemos o(a) contador(a) tradicional como o(a) encantador(a) de enredos,

¹ Tomamos o termo contador tradicional, a partir de Busatto (2013, p. 23): “Aquele que se identifica com o narrado e retira os significados do momento presente, construindo a sua leitura de mundo a partir da interpretação do universo cultural do qual faz parte, para, depois, compartilhar com seu ouvinte, socializando o saber e caracterizando o ato de contar como um momento de elaboração das suas próprias crenças”.

aquele(a) que tem em sua arte o poder de reger, harmoniosamente, as múltiplas linguagens, mediante “os movimentos, os gestos, as expressões do corpo, o ritmo, a entonação da voz e o contato visual” (Matos; Sorsy, 2013, p. 18). São esses(as) alquimistas da voz que dão vida aos textos provenientes da tradição oral. Aqueles(as) que ainda conseguem nos marcar, que ficaram nos recantos mais profundos dos nossos corações e conseguem tecer esteticamente uma teia de conhecimentos, diferentes modos de ver, experienciar e compreender o mundo.

Em sua singularidade poética, os(as) contadores(as) tradicionais tornam a arte de narrar e seus diferentes articuladores ficcionais um tecer infinito, um campo múltiplo capaz de se atualizar, se modificar, se adaptar constantemente, instaurando, assim, outras reflexões, outras ordens, outras perspectivas. Sobretudo na medida em que emaranham, na transcendência do tempo, enredos que intercambiam o hoje, o agora, o presente como elemento amplificador do ontem, do outrora, do passado e que, por sua vez, conseguem transpor esses espaços de reminiscências, colocando-nos a refletir, de forma constante, sobre o amanhã, o devir, o futuro.

Para fecharmos o parêntese, é válido pontuar, ainda, que concebemos os(as) contadores(as) tradicionais como agentes culturais responsáveis por dar vida ao texto oral, aqueles(as) que cumprem o papel de “fixar as coordenadas [...] segundo as quais vão articular-se participantes, tempos e lugares, tanto do seu relato, se há um, quanto de sua performance.” (Zumthor, 2007, p. 28).

Convergência, desse modo, numa conjuntura sinestésica que mexe com todos os sentidos sensoriais do ouvinte/espectador, não apenas com a audição. Nesse sentido, Zumthor (2007, p. 43) pontua que: “Naquele que observa a performance, o gesto, a decodificação implica fundamentalmente a visão, mas também, em medida variável, o ouvido, o olfato, o tato e uma percepção cenestésica”.

Feitas as devidas pontuações referentes às nossas concepções sobre os(as) contadores(as) tradicionais, retornaremos às discussões sobre o ato de narrar, o fazer artístico, a performance enunciativa dos(as) contadores(as) que nos convoca a refletir sobre a experiência estética de difusão e de realização das poéticas orais. Para tanto, vamos nos orientar pelas perspectivas de Zumthor (1993; 1997; 2007) e Rancière (2012).

Sob essa direção, de entrada, avista-se que é na tessitura performática de enlaces das linguagens (oralidade/voz, movimentos do corpo, entonação, gestos) que se dá a concretização da plenitude poética do texto oral. É quando os sentidos se revelam em suas profundezas, pois que se alavancam as construções de sentido das interpretações na plateia, nos ouvintes/espectadores.

Seguramente, a significação, a interpretação, o entendimento do texto literário oral são potencializados por meio da performance, do diálogo de vozes e sentimentos, da entonação, do corpo, das digressões, dos comentários, das justaposições e dos questionamentos, tanto do(a) contador(a), quanto do ouvinte/espectador.

Sob esse viés, realça-se o fato de que o fazer artístico tradicional de contar histórias não se constitui em um ato solitário, monológico. Antes de tudo, edifica-se em uma “relação íntima, ativa e participante entre contador e ouvinte, pois o conto valoriza a palavra humana e traz também o calor de uma presença, uma verdadeira necessidade que os homens têm e que não encontram da mesma forma em outros meios de comunicação” (Pratini, 2005, p. 48).

Desse modo, por meio da relação ativa e responsiva, tanto do(a) contador(a), quanto do ouvinte/espectador, cada ato enunciativo e performático se torna único e irrepetível. São essas peculiaridades que possibilitam que as narrativas se atualizem, ganhem novas leituras e, por meio dessas atualizações, múltiplas vozes poéticas são chamadas a um diálogo infinito.

Não apenas as vozes de outros(as) contadores(as) do passado, dos(as) quais os(as) contadores(as) atuais ouviram as histórias que narram, mas comparece uma orquestra de outras vozes poéticas. Esses(as) contadores(as) do passado também dialogaram com aqueles(as) que os(as) antecederam e, possivelmente, muitos(as) deles já se silenciaram pelo fluxo natural da vida.

Assim, forma-se e se estende uma cadeia de sucessão, de elos intermináveis, a cada conta. Essas tantas outras vozes são tocadas, amplificadas, sem sequer esperassem que, um dia, seriam acolhidas, refutadas, confirmadas ou atualizadas.

Nessa conversa ao infinito, nesse jogo de espelhos, o que percebemos é que ocorre a acolhida responsiva dos enredos, dos enunciados, das ficções, que ganham novas roupagens e vão sempre sendo atualizadas num espaço dinâmico e sem fronteiras, que passa pela voz, pelo corpo, pelo conjunto performático dos(as) contadores(as) tradicionais. Dessa forma, podemos sintetizar nossa compreensão de performance enunciativa em quatro eixos norteadores:

- 1- Realiza-se no entrecruzamento de linguagens, no movimento, na cadência do corpo, na vocalidade e nos jogos rítmicos, impingindo às palavras, não mais como simples palavras. Como afirma Zumthor (1997, p.168), a performance, na circularidade da voz ativa e da presença plena dos poetas, invoca a função encantatória da linguagem. Constitui-se, pois, a linguagem performática como uma fórmula de entrada numa

- vida nova, dispostas as fantasias do verbo, possibilitando, assim, a reformulação das relações estabelecidas entre os sentidos de ver, ouvir e falar (Rancière, 2012, p. 23).
- 2- Constitui-se pela polifônica palavra em ato que encarna a coletividade de vozes e memórias. Por isso, é lugar de diálogo, de confrontação, de dúvida, de alargamento, de alterações, de rasuras, posto que “em toda performance, busca-se unir o que se sabe ao que se ignora, [...] de modo a traduzir sempre uma nova aventura intelectual” (Rancière, 2012, p. 20).
 - 3- É movente, o que torna cada ato performático único e irrepetível, uma vez que “um enredo, embora possa ser contado mil vezes, nunca será o mesmo, pois os ouvintes e os momentos são diferentes (Matos; Sorsy, 2013, p. 8). Assim sendo, uma mesma história pode ganhar diferentes modulações, atualizações, contornos e significações cada vez que é contada. Em vista disso, Zumthor (2007, p. 240) elucida que: “cada performance torna-se, por isso, uma obra de arte única, na operação da voz”.
 - 4- A performance como atividade estética oral-auditiva exige uma recepção ativa, até mesmo porque “aparece como uma ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora (Zumthor, 2007, p. 222), tendo em vista que, em cada performance temos “corpos vivos em cena que se dirigem a corpos reunidos no mesmo lugar” (Rancière, 2012, p. 20). O que, por conseguinte, reivindica que “quem conta tem que estar disposto a criar uma cumplicidade entre história e ouvinte, oferecendo espaços para o ouvinte se envolver e recriar” (Sisto, 2005, p. 22).

2 A performance enunciativa dos(as) contadores(as) tradicionais de histórias de Tapiramutá: o intercambiar de linguagens na presença ativa dos corpos.

A partir do espectro epistemológico apresentado anteriormente, centramos nossas análises sobre a performance enunciativa dos(as) contadores(as) tradicionais de Tapiramutá, na Chapada Diamantina/Bahia. Após a realização das entrevistas narrativas, realizamos o processo de transcrição. Nessa etapa, sentimo-nos guiados pelas transcrições, com o auxílio dos sinais, oferecidos com base no modelo adotado no trabalho de Cintra (2011). Assim, para cada história narrada, definiu-se título específico, tendo como parâmetro os títulos ou as expressões utilizadas pelo contador para as nomear.

Em sequência, iniciamos o processo de análise dos dados em que depreendemos que, via de regra, os(as) contadores(as) tradicionais de histórias tapiramutenses, durante suas

performances enunciativas, trazem como marcas os principais traços do modo de ser do texto oral. Tomam como central, especialmente, o fato de a linguagem romper as barreiras da fala, da voz, vivificando-se na cadência dos corpos, em seus mais diversos movimentos, assim como num conjunto harmonioso de gestos, expressões faciais, na vocalidade de diferentes tons e timbres de voz (Zumthor, 1997, p. 172). Os poetas da voz tapiramutense dão forma própria ao monumento poético oral, ao modelar seu discurso com recursos próprios da boca, por meio de palavras e silêncios, golpe de glote, respiração e pelo próprio corpo.

Nessa perspectiva, ao longo da investigação, notamos que as poéticas orais tapiramutenses ganham sentido no complexo emaranhado da hibridização das linguagens na extensão das enunciações performativas dos(as) contadores(as). Evidenciam, dessa maneira, a relevância do texto poético oral e das suas diferentes formas de organização que têm na vocalidade, na voz dos enunciadores, sua peculiaridade ressonante. Afinal, como Alcoforado (2008, p. 111) sinalizará,

O texto oral tradicional organiza-se a partir da voz de um enunciador, o locutor, responsável pelo discurso dirigido a um certo alocatário – um auditório que simultaneamente percebe e distingue na mesma pessoa o “autor”, o narrador e o transmissor do discurso narrativo. Discurso que engloba não apenas a fala do seu enunciador, o eu da enunciação, mas também um coro de vozes que se organiza por meio dessa instância narrativa, dando a impressão de uma coisa só – a voz imemorial, a voz de um “eu” que representa o senso comum e a voz de um “eu” coletivo, representação da voz de uma comunidade especificada. Esse feixe dialógico, concerto de vozes e de outros códigos de linguagem, confunde-se com o eu enunciador, o sujeito da enunciação, gerando muitas vezes ambiguidades no momento da transcrição do texto.

Notadamente, a partir do atributo da voz, por meio da performance, do entrecruzamento de linguagens, na cadência de corpos, vozes e movimentos que os(as) contadores(as) tradicionais pesquisados(as) encarnam e desvelam suas subjetividades, suas emoções, axiologias.

Nas entrelinhas da performatividade de seus enredos, os(as) poetas tapiramutenses constroem e revelam, sobretudo, mundos ficcionais conectados na interlocução entre o cotidiano, o simbólico, o fantástico. Nas suas fabulações e contrafabulações², vemos, para

² Conforme Saer (2004), a contrafabulação não se escreve para eludir, por imaturidade ou irresponsabilidade, os rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas, sim, para evidenciar o caráter complexo da situação, complexidade essa, em que o tratamento limitado ao verificável implica numa redução abusiva e num empobrecimento. Ao ir em direção ao não verificável, a contrafabulação multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, submerge-se em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade se conforma. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas, sim, a busca de uma ética um pouco menos rudimentar.

além dos mundos ficcionais, serem registradas a voz do autor(a)/contador(a) e uma polifonia de vozes sociais, de traços culturais, identitários e históricos que são evocados.

Ademais, é possível divisar, nas performances enunciativas dos entrevistados, como essa polifonia de vozes se faz ecoar nas dobras dos enredos, o que Bakhtin (2015), na Obra *Estilística do Romance I*, nomeia de heterodiscurso. Como se faz ecoar na maneira como, infinitamente os(as) contadores(as) criam e recriam suas narrações, ao aproximar espaços, ao caracterizar personagens de aspectos singulares na tessitura do *grande tempo*³, ao emitirem suas opiniões em forma de comentários, dentre outros elementos.

A cada atualização performática, as vozes são reinterpretadas, realocadas poeticamente, possibilitando que “outro espaço se abra; capaz de despertar uma espécie de consciência; eis-nos aqui imersos em poesia ou em verdade” (Zumthor, 2007, p. 228).

Por meio desse movimento circular de criação e recriação da arte de narrar, esses poetas nos convocam a acessar não apenas enredos dotados de densidade dramática, tecidos de elementos estéticos singulares, mas, antes de tudo, nos possibilitam adentrar na narratividade performática entremeada de saberes, conhecimentos, memórias, relações simbólicas e identitárias, regidas por uma lógica encarnada pela coletividade social que os circundam. Assim sendo, observamos que a performance dos(as) contadores(as) tapiramutenses se organiza em torno de cinco fundamentos, sobre os quais discutiremos nas próximas etapas deste capítulo:

- 1- Ambiente de reminiscência não se refere apenas à ativação da memória, mas, sobretudo, a um elemento desencadeador de acesso ao acervo literário e a um leque de vivências com os(as) contadores(as) que os formaram e/ou influenciaram, para que, assim, possam acionar seus diferentes procedimentos de performance. De tal modo, que performar uma narrativa implica em reorganizar densas e finas camadas de informações que perpassam: os elementos culturais e artísticos que se acumulam ao longo dos seus exercícios poéticos, os assentos volitivos e emotivos que ecoam nos seus modos de vida, princípios éticos, morais, religiosos e afetivos, condensados em suas compreensões de mundo. Por conseguinte, é essa complexa teia, é esse conjunto de recursos que possibilita que

³ Tomamos o conceito de “grande tempo” a partir de Bakhtin (2017), como espaço semiótico da cultura em que a simultaneidade histórica de sentidos e o diálogo entre eles é possibilitado. Relembrando o significado da palavra “sentido”: sentidos são respostas a questões. Aquilo que não responde a uma pergunta não tem sentido. Bakhtin *dixit*. Os textos não permanecem os mesmos ao longo da história, mas eles expandem na interação com novos contextos e outros textos. Eles respondem a novas questões em termos de uma semiótica pluricientífica que personifica códigos e estabelece a simultaneidade do grande tempo.

os(as) contadores(ras) deem acabamento aos enredos encarnados em cada ato que performam. Assim, a reminiscência funciona como meio motivador, impulsionador da contação de histórias, bem como da performance do(a) contador(a) tradicional.

- 2- Nas palavras vivas tecidas e rendadas pela vocalidade e pelos corpos em movimento, há, frequentemente, modulações entre a estrutura simbólica e a experiência cotidiana. A arte performática de narrar estabelece sólidos elos entre os elementos, temas e reflexões do cotidiano e os eventos fabulosos, envolvendo seres sobrenaturais, situações que processam uma reengenharia de saberes e horizontes valorativos regidos pelo fantástico.
- 3- Lugar polifônico habitado, concomitantemente, por denúncias sociais, sonhos, medos, crenças, sentimentos, afetividades, simbologias, dentre outros, tendo em vista que os(as) contadores(as), em suas performances, deixam emergir leis e diretrizes das suas próprias axiologias, quer seja ao narrar histórias de suas vidas, quer seja em enredos que relatam experiências com seres fantásticos: o lobisomem, a caipora – dona do mato, almas penadas, pessoas com poderes de se “invurtar⁴”, ficarem invisíveis ou se transformarem em objetos e seres diversos. Para tanto, definem a caracterização dos personagens, da ambiência, do cenário pelas declarações e comentários que enunciam seus pontos de vista pessoais e sociais ao longo das contações.
- 4- Constitui-se como meio não apenas para materializar a textualidade das poéticas orais, mas, sobretudo, como lugar de interação, espaço instaurador de trocas de saberes, visões de mundo, de reconfiguração de ordens filosóficas, sociais, éticas e afetivas.
- 5- Espaço que rasura a ordem do real x ficcional, do verdadeiro x falso, tornando-se um espaço amplificador de uma antropologia especulativa, visto que os elementos sociais, o cotidiano de lutas e lidas no ambiente rural, os elementos da fauna e da flora, as crenças religiosas e as divindades estão em constante interlocução com os enredos fantásticos que os(as) contadores(as) enunciam.

Nesses locais performativos, ao depreendermos uma análise atenta, percebemos

⁴ O poder de invurtar está ligado ao efeito de se transformar em outros seres ou objetos, ou até mesmo, tornar-se invisível diante dos olhos humanos. Nos causos e contos cartografados, o poder de invurtar permeia o mundo das práticas e crenças populares. Constantemente, são narrados sob princípios e tabus, sendo considerada uma infração ensiná-los ou descartá-los, dado que esse poder só poderia ser alcançado por meio de orações e ritos que constam nos livros de São Cipriano.

que os(as) contadores(as) tradicionais de histórias tapiramutenses, longe de se caracterizarem como contadores(as) por profissão, o são pelo encantamento, pelo prazer de narrar, com a finalidade de divertir ou com a intenção pedagógica de possibilitar reflexões e ensinamentos aos seus espectadores, como lírica afetiva, expressão de sentimentalidade e respeito.

Evidenciamos, também, que o ato de narrar para os(as) contadores(as) participantes da nossa pesquisa se faz presente em seus cotidianos, em diferentes momentos, ocasiões e espaços: nos encontros familiares, sem muito planejamento; na feira livre, ao encontrar um amigo de infância por acaso; nas noites longas à beira da fogueira; durante cerimônias de velórios, uma forma afetiva de homenagear o ente querido que partiu e, ao mesmo tempo, abrandar os corações dos amigos e conhecidos diante do sentimento de perda; nas visitas aos doentes, como manifestação de cuidado e fortalecimento; nas animadas conversas nas caçadas, pescarias e até nos encontros ocasionais nas barbearias; outras vezes, entre as fileiras da cata do café; durante a colheita do feijão; nas raspas da mandioca, nas tradicionais casas de farinha, como forma de animar o trabalho e diminuir o cansaço da árdua tarefa; e, também, nas rezas e carurus. Ou, como assinala Lima (2003, p. 29), contar histórias

É um pretexto [...] é ponto e contraponto nas conversas em noites com cadeiras nas calçadas [...] insinua-se nos lugares do acalanto, é palavra tecida e rendada no colo de avós, rendadas ao pedido, ao convite e a cumplicidade dos netos.

Desse modo, a arte tradicional de narrar, para os tapiramutenses, se desenha como lugar dialógico, de encontro, capaz de instaurar ensinamentos, reflexões, momentos de diversão, alegria, lazer, singularmente, uma ocasião de trocas de saberes e visões de mundo, lugar de intercâmbio, com as mais diversas esferas e ordens da vida: filosóficas, sociais, éticas, morais e afetivas. Como podemos notar nas declarações abaixo:

1-Eu gostava sempre, eu gostava, sentar fazer uma vara de fogo no chão ((gestos com a cabeça e com mãos indicando a ambiência)), aí se arruiar de gente e aí agora ia contar histó(r)ia ((expressões fisionômicas de felicidade e riso)). E eu contava muito, eu gostava de contar histó(r)ia ((gestos com a cabeça)). (Sr. Agenário Florêncio – povoado do Brongo).

2-Conde aquele pessoal via um amigo fica(r) ruim mer(s)mo ... de cama ((gestos faciais e com as mãos representando intensidade)) aí ajuntava aquele rebaim todo dia de noite e aquela turma de amigo botava a conta(r) ((gestos com braços indicando quantidade)). No sentinela naquele, naquela/ época e até hoje(e) botava sentinela e fazia a fogueira na porta da casa da sentinela e aí Cuma ... é quem sabe as histó(r)ias aí cu(o)meçava a histó(r)ia e aí cu(o)meçava a conta(r) histó(r)ia, um conta um, ôto conta ôta e vai puxan(d)o o da ôta, ... e um conta uma mais i(e)ngraçada que ôta. E a gente nós, nós gostava de fica(r) por ali também, já pra ver os velho mi(e)ntir, contar mi(e)ntira e com aquilo a gente foi aprenden(d)o.

Ah, velório, rapaz, no velório, vixe Maria!! no velório, fazia uma fu(o)gue(i)rona enorme e aí agora os cara i(e)ncostava logo um bu(o)cado de de lit(r)o de pinga, botava o galo de cachaça ((gestos com as mãos e os braços, risos do contador)). Eles já conta(r), cachaça e contar histór(i)a. E tinha hora qui(e) i(e)squicia até do di(e)funto de tanto contar histór(i)a, entrava na pinga disgramada ((gestos fisionômicos com a cabeça em sinal de negação, risos))... Contava tanta histór(i)a qui(e) tinha hora qui(e) i(e)squicia até do di(e)funto, ((risos do contador)) nem o qui(e) tava fazen(d)o lembrava ((olhares para a plateia ali presente filhos e esposa)). Aí é de chorar, dava era muitha era risada, tinha era muitha risada naquele tempo, cada um contava uma mai(s) mais i(e)ngraçada e claro qui(e) se é de rezar surria ((gestos com os braços e as mãos)). A vez tinha um amigo du(o)ente lá e se tinha um amigo du(o)ente aí tava sem condição aí nos juntava a turma de amigo, aí: __ Rapaz, -um bora, bora lá visita(r) fulano! __ Bora visita(r), fulano lá e tal...

E aí juntava a galera lá e o cara até tava, tava ruim mer(s)mo ((timbre de voz acentuado, mais intenso)) a gente juntava a galera e cu(o)meçava a conta(r) histór(i)a, e fazer graça, cu(o)m ele até, até o cara tinha hora qui(e) o cara melhorava, qui(e) reagia porque é alegria, porque a gente vai vendo tanta histór(i)a pra eles, assim tanta brincade(i)ra qui(e) o cara /aí sentia, aí a gente sentia qui(e) o cara reagia ((expressões faciais de contentamento, gestos com as mãos e a cabeça)). (Sr. Geraldo Alves Martins – Tapiramutá).

Cumpre destacar que esses poetas, por puro encantamento, alegria e amor à arte, embora sejam legitimados pela coletividade que os cerca, geralmente, pessoas próximas das suas comunidades e pelos seus familiares, encontram-se no anonimato para parcela significativa da população tapiramutense. Por esse motivo, temos ciência de que existe um número de contadores(as) ainda maior que os vinte e dois que conseguimos cartografar.

Esses atores culturais são reconhecidos, na maioria das vezes, pelo exercício de outras atividades e profissões: dona de casa, produtor rural, ex-vereador, pedreiro, vaqueiro, lavrador, marchante⁵, porteiro, sambador.⁶ Além disso, frequentemente, têm suas identidades associadas ao pai, à mãe, e até mesmo aos filhos: “Sônia de Limalva”, “Dãozinho de Seu Martim”, “Aguinanes, pai de Boanerges” ou atreladas a apelidos.

Do total de vinte e dois contadores(as) cartografados(as), cinco são residentes na sede do município: Aguinanes Bispo dos Santos, Geraldo Alves Martins, Jorge Alvim dos Santos, Manoel Santos Silva, mais conhecido como Manel da Santa Cruz, Renildo Mendes de Queiroz.

Cinco são moradores de povoados: povoado do Capim Branco – Rosalvo Rosa

⁵ Profissional que exerce a função de comprar e abater gado, caprinos e suínos para vender as carnes em açougues e feiras livres das cidades da região.

⁶ Os sambadores são músicos que compõem, tocam diversos instrumentos (pandeiro, prato, cavaquinho, viola, tambor, pífano, entre outros), cantam e dançam ritmos musicais tradicionais nessa região da Bahia, a citar: a chula, os batuques, os reisados, e as piegas.

Quatis; povoado de Riacho Fundo – Lionídio Marques (*in memoriam*); povoado do Brongo – Agenário Florêncio de Oliveira, apelido de Seu Agenarinho, Maria da Silva Santos, apelido de Dona Pretinha; povoado do Carrasco – Sônia Ferreira Rocha, conhecida como Sônia de Limalva ou Pró Sônia.

Dois são moradores de fazendas: fazenda Burro Bom – Osércio Ramos; fazenda Boa esperança – Nivaldo Lima. Por fim, dez são residentes do distrito da Volta Grande – o que configura aquela localidade como um verdadeiro celeiro dos(as) contadores(as) da cidade de Tapiramutá: Adeline Almeida, conhecida por Dona Deli; Ailton Araújo Ferreira; Agemiro Ferreira, Seu Miro; Amarildo Adelicio Almeida, Dunga Pedreiro; Euvaldo Mota, Seu Lu; Etelvina Mota, Dona Selvina; Jaime Pires, mais conhecido como Seu Nego; João Ramos, Seu Dãozinho de Martim ou Dãozinho do requeijão; Josefa Mota, Dona Zefinha; Maria Gomes Machado, Dona Lia.

Cabe assinalar, ainda, que a arte de narrar, na cidade de Tapiramutá, se revela extremamente masculinizada: 91% dos entrevistados. Além disso, predominam pessoas idosas: 86,5% têm idades entre 60 a 98 anos, com 22,8% entre 60 a 69 anos; 31,9% entre 70 a 79 anos; 22,8% de 80 a 89 anos; 9% entre 90 e 98 anos. Do restante, apenas 13,5% com idade entre 37 a 59 anos, desses, 4,5% com 37 anos; 4,5% com 46 anos e 4,5% com 53 anos.

Arte corporificada nas vozes e corpos de pessoas simples que, em sua maioria, tiveram pouco ou nenhum acesso à escolaridade, apenas 9,09% dos entrevistados concluíram o ensino médio. É o que podemos observar nas declarações a seguir:

3- Não i(e)studei, não ((gestos com a cabeça em sinal de negação, expressões fisionômicas de descontentamento)), cu(o)mecei a trabai(lh)a(r), e, e aí, agora a vida era, era trabai(lh)a(r), só trabaian(d)o, ... e ôta eu gostava de trabai(lh)a(r), gostava ((tom de voz enfático, olhares atentos aos filhos que acompanhavam a performance)). Eu era de di(e)cido pra trabai(lh)a(r), era, ((ênfatisa e modifica o tom de voz, tornando ainda mais forte, gestos afirmativos com a cabeça)) e ainda me casei cum dezoito ano, foi, cum dezoito ano!! ((ênfatisa e mais uma vez volta o olhar para os filhos)). (Sr. Renildo Mendes Queiroz – Tapiramutá).

4- Aí eu nasci aqui, cresci, estudei um pouco, num estudei mutho não, fiz só até a quinta série. ((gestos com as mãos indicando a localidade onde nasceu – Volta Grande – expressões faciais de timidez)). (Josefa Mota – distrito da Volta Grande).

5- Que estuda(r) que nada, Nádia. Num sei nem fazê meu nome... ((pequena pausa, voz embargada, gestos fisionômicos de descontentamento)). Dês di pi(e)queno minha vida era trabai(lh)o, avemaria, quando eu mais Nisin pegou peguemo/ralar mandioca naquele trem que era((gesticulando a mão esquerda rodando))qui era na roda, nós botava era num cepo pá arcançar a roda ((gestos indicando as ações e o quanto ele e o irmão Nilson eram pequenos ainda para realizar aquela tarefa)). (Nivaldo Lima de Araújo – fazenda Nova Esperança).

São senhoras e senhores que tiveram suas vidas atravessadas pelos afazeres rurais, 100% deles(as) nasceram na zona rural, em distritos, povoados ou fazendas. Por essa razão, marcadamente, nas dobras das suas palavras vivas, esses lugares enunciativos são evidenciados. Constata-se, continuamente, no entremeio dos seus enredos, além do intercâmbio das experiências engendradas na ambiência campesina, a exteriorização de uma série de denúncias sociais: o trabalho infantil, a ausência de políticas públicas de educação, o abandono paterno, a subalternidade do gênero feminino na sociedade, o desrespeito às leis trabalhistas, visões de mundo herdadas da época do coronelismo, dentre outras questões. É o que podemos observar nos depoimentos abaixo:

6- [...] A minha vida foi desde novo eu trabai(lh)ava e pru povo trabai(lh)ava ni fazenda, e tal ((gestos com os braços e expressões faciais)) e hoje eu tenho minha propriedade, isso aqui é meu ((sinaliza para a sua propriedade)) ... Eu era trabai(lh)ador rural! Trabai(lh)a(r) cu(o)mecei cu(o)m treze, treze ano eu já cortava cinzal, lá no Maitá, perto de Rui Barbosa ((gestos com os braços indicado a localização)), cortava cinzal, pra puder viver ... ((pequena pausa)) Aí a gente vei(o) e evem, evem foi cunde eu casei mais ela ((aponta em direção à esposa)), vinte an/ eu tinha vinte e dois ano e ela tinha dezoito parece, quinze, aí nós casemo e nós foi morar ni fazenda e pra cuidar pra da de cu(o)mer aos fi(lho)era uma luta disgramada nesse tempo, eu tenho quarenta e dois ano(s) qui(e) eu tiro leite, quarenta e dois ano(s), inté hoje, tiro leite aqui faço um reque(i)jão [...] (Sr. Osercio Ramos – fazenda Burro Bom).

7- [...] cum uns 8 a 9 anos ((gestos com as mãos indicando a estatura)) comecei a trabai(lh)á(r) aqui no café, capinan(d)o [...] a gente pegava assim café por produção, por lata e quando capinava era por produção também, pegava uma quadra de café e capinava na empreita. ((gestos com os braços e movimentos corporais, representando as ações de pegar café e capinar)). (Sr. Amarildo Adelicio Almeida – distrito da Volta Grande).

Como se pode perceber, essas respostas apontam para a presença de traços identitários relacionados à classe social e econômica, constantemente citados como marcas: a humildade de suas origens, a vida de lutas pela sobrevivência, suas identidades centradas nos atos de resistência, no imperativo por superar as adversidades da vida difícil, geralmente, no espaço rural.

Outro ponto evidenciado nas entrevistas diz respeito aos aspectos que engendram a identidade cultural dos(as) contadores(as) tapiramutenses, posto que, ao declararem suas principais formas de lazer, destacam eventos e festejos tradicionais da cultura popular do município: os reisados ou Folia de Reis, a idas aos carurus de Cosme e Damião e as rezas

efetivadas em promessa, as festas de cavalgada, as corridas de argolinhas⁷ e vaquejadas, além da participação na romaria de Bom Jesus da Lapa.

De forma geral, tornaram-se contadores(as) mediante a influência de outros contadores(as) que fizeram parte de suas vidas: pais, mães, avós ou pessoas mais velhas pertencentes aos seus círculos sociais. Logo, o fazer poético dos tapiramutenses é alicerçado pela herança de vozes artísticas, culturais e históricas.

É uma literatura tecida no espiralar, usando os termos da professora Leda Martins, em *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021), tendo em vista que, ao exteriorizarem suas compreensões do presente, conquanto invocam o passado, convocam uma multiplicidade de vozes e vivências anteriores. É, pois, “um tempo que não elide as cronologias, mas que as subverte” (Martins, 2021, p. 42). É o que podemos notar a seguir:

8- A gente vê aquele povo mais vêi contan(d)o as história, aí a gente fica na mente da gente, né? É porque a gente vê, agora tem pessoas qui(e) num liga, né, pra histó(r)i(a), tem gente qui(e) até fala mais cu(o)mo é qui(e) tu fica i(e)nvolvido nisso ((gestos com a cabeça, tom de voz enfático)), mais tem hora qui(e) tem história qui(e) serve de in(e)xemplo, né? ((olhares para a plateia que estava presente: esposa, filhos e dois vizinhos, procurando aprovação de suas afirmações)). Tem história, eu acho, qui(e) serve de in(e)xemplo! Meu pai sempre contava as histórias, né? De vez i(e)nquando, contava as histórias, né? Aquele povo mais vêi qui(e) tinha muit(h)a história encantada, num era? ((Olhares mais uma vez dirigidos à platéia)). Aí, tem delas, aí qui(e) tem gente qui(e) chorava, né? Tinha uma mais velha qui(e) chamava Dionísia, qui(e) ela contava história, se facilitasse caía água dos oio!! Ia lá, naquele mundo lá... ((gestos com as mãos e os braços representando movimento giratório, indicando distância)), contava aquelas histórias lá, cumprida lá ((gestos com os braços indicando o tamanho das narrativas)), se a pessoa num tivesse cantada, facilitasse, dava vontade de chorar ((ênfase do contador, mudança de timbre de voz, olhares sempre atentos aos ouvintes)). (Sr. Agemiro Ferreira – distrito da Volta Grande).

Nesse tempo espiralar, engendram-se vozes presentes na dialogicidade ativa dos(as) contadores(as) tapiramutenses, com as vozes dos(as) contadores(as) que os(as) antecederam, bem como com as vozes sociais que os cercam e os influenciam. Veem-se instituir marcas da alteridade poética tapiramutense (questão sobre a qual discutiremos de forma mais profunda no próximo capítulo).

Por meio dessas conversas infinitas de heranças culturais, históricas e de sentimento

⁷ A corrida de argolinha é uma festividade trazida para o Brasil pelos portugueses no século XVI. Até hoje, é praticada em cidades do interior nordestino. A corrida funciona com homens montados em seus cavalos, que devem retirar com a ponta de sua lança pequenas argolinhas do tamanho de um anel, presas por barbantes em um poste enfeitado de papel colorido. Os cavaleiros estão sempre em alta velocidade e devem exercitar sua pontaria para conseguir resgatar as argolinhas. Segundo a tradição, como as argolinhas são similares aos anéis, elas devem ser oferecidas às mulheres ou às pretendentes dos competidores como um símbolo de amor.

de pertença, os(as) contadores(as) se tornam não apenas transmissores da literatura oral passada de geração em geração, mas, sobretudo, coautores(as) de histórias tradicionais tecidas no grande tempo. Especialmente, quando atualizam enredos de conhecimento universal, citando a lenda do lobisomem; quando, mesmo mantendo a caracterização do personagem fantástico bastante conhecido – aspecto de lobo, transformar-se e aparecer nas noites de lua cheia, implementam traços particulares da cultura tapiramutense.

Ali, situando-o em cenários locais: as casas de farinha, o espojador de jegue, as matas fechadas, atribuindo-lhe, ainda, a preferência por hábitos alimentícios vinculados à produção agrícola própria da região – o gosto em lambar as sobras de farinha nos fornos, comer filhotes de cachorro, gatos, porcos e até crianças pagãs, isto é, não batizadas. Tornam-se, pois, uma poética que, apesar de inspirada na relação com a literatura oral de diversos outros espaços geográficos, culturais e sociais, se modifica e se alarga, se singulariza de modo a incorporar à sua narratividade características próprias.

Ressalta-se, ainda, o fato de 100% deles(as) terem seus enredos arquivados apenas na memória, não possuírem registros escritos ou audiovisuais das histórias que contam. Logo, a memorização, para esses(as) contadores(as), se faz como um dos mais importantes fundamentos para se contarem histórias. Frequentemente, acionam suas memórias, as reminiscências dos momentos de contação, com seus antigos mestres da poética vocalizada pelos corpos.

Assim, à medida que ativam esses espaços simbólicos das suas reminiscências, impulsionam o acesso aos enredos salvaguardados na memória, bem como elaboram as suas performances, inspirados pelas daqueles que os antecederam, atualizando, remodelando as suas próprias performances, em conformidade com as suas subjetividades e características pessoais.

9- Eu gostava, inda hoje eu ainda digo um pouco, eu num digo mais cu(o)mo eu dizia, se esquece, né? I(e)squece, a gente vai na luta de hoje, a gente tá lutan(d)o e as coisa/ o tempo tá passan(d)o, e a gente tomem vai i(e)squecen(d)o, vai fican(d)o véio, aí vai a memória, vai i(en)curtano, vai falan(d)o, e a gente semp(r)e fica falan(d)o, mas ninguém nunca noto(u) nada e nem feiz gravação ni(e)nhuma, não! (Agenário Florêncio de Oliveira – povoado do Brongo).

Outro ponto que merece destaque é que apesar de todos(as) os (as) contadores(as) serem herdeiros culturais de outros(as) contadores(as), reiteradamente, sinalizam sua preocupação sobre a falta de herdeiros(as) culturais. Apenas 9,09% revelam terem legatários(as) de sua arte.

10- Não, não tem registro escrito, não tem registro em vídeo. É, eu tô tentando passar pros meus filhos, mas eles num têm muito interesse, porque essa geração aí não tem mais interesse, interesse agora é no celular, é no computador, é nos amiguinhos e amiguinhas da praça, né? Esses causos num di(e)sperta muito mais interesse nas crianças hoje, infelizmente! E olhe que eu venho batalhando com isso há muito tempo. (Sônia Ferreira Rocha – povoado do Carrasco).

Ademais, essa carência de herdeiros(as) culturais dialoga com outra realidade que os poetas tapiramutenses denunciam: a perda de interesse e o valor depreciativo dos mais jovens em ouvir e valorizar a arte tradicional de narrar. Justificam que esse contexto se deve, especialmente, a outros meios de lazer e entretenimento da atualidade, que circundam a vida moderna, como os livros, a televisão, os celulares. Como se pode testemunhar, no relato de Dona Maria da Silva:

11- Tem registrado não, não!! Eu conto aos neto, aos fi(lh)o ((movimento com os braços e os membros superiores do corpo, voz firme)). Nunca contei assim pra eles gravar, nota(r), não, nem os neto nunca quis nota(r) e nem gravá(r) ((movimento com as mãos em sinal de negação)). Eu acho importante conta(r), mas tem também que num é eles num querê(r) ((mudança no timbre de voz, gestos om as mãos)). É eu que nunca chamei a atenção pra dizê(r) assim: __vocês quer aprender essa história, assim? ((timbre de voz mais firme e alto)) ... ((pequena pausa)) Assim, nunca chamei eles. É importante, nada, esta herança? Quem vai querer essa herança? De negócio de tá se intrevistan(d)o, né? Todos qui(e) quer, eu digo qui(e) não, qui(e) vai querê(r) nada ((movimentos com os membros superiores do corpo, balanço de cabeça, mãos abertas como a indicar indiferença)). Sabe, hoje a juventude qui(e) eles quer hoje, minha fia, é isso aqui ((gestos com as mãos simbolizando os movimentos dos jovens no celular)), o qui(e) eles quer é isso aqui ó ((novamente faz o gestos com as mãos representando o celular)) e as televisão deles, é, e as televisão onde é qui(e) eles vai sentar pra dizer assim: Ô, vovó, conta aí as histórias, véal!! Prime(i)ro, quem vai ouvir, mi(e)nina!! Mais tão atrás disso nada!! ((gestos faciais de desapontamento, movimentos com as mãos em sinal de negatividade)). Hoje, eles estuda, hoje de manhã até mei(o) dia, têm que cuidar de suas casa, qui(e) antigamente era ni roça, hoje é suas casa pra dá o horário deles ir pras i(e)scola. Aí, quando chega das i(e)scola, vai pra onde ? Eles vai tomar os banho deles, vão tomar o café deles e vão sentar na cama ... se tiver um trabai, vão fazer o trabai qui tro(u)xe e, conde num tem nada, vão pro celular deles ((timbre de voz enfático, movimentos corporais e gestuais, indicando as ações dos netos)). (Senhora Maria da Silva Santos – povoado do Brongo).

Esses fatos nos situam perante uma responsabilidade ainda maior quanto aos nossos estudos, na incumbência de, apoiados nas singularidades e na amplitude das manifestações do texto oral, oferecer meios de colaborar, efetivamente, para a poética, a performance enunciativa, os saberes e os conhecimentos desses sujeitos, a fim de que sejam reconhecidos e valorizados para não caírem na escuridão do esquecimento.

3 Considerações finais

Partindo do objetivo que se buscou neste estudo em síntese, as *performances* enunciativas dos contadores tapiramutenses, além de nos apontarem para práticas sertanejas de narração, configuram-se como:

- Modulações entre a estrutura simbólica e a experiência cotidiana.
- Lugares polifônicos habitados, concomitantemente, por denúncias sociais, sonhos, medos, crenças, sentimentos, afetividades, simbologias etc.
- Ambientes de reminiscências e meios, não apenas para materializar a textualidade das poéticas orais, mas como lugar instaurador de trocas de saberes, visões de mundo, de reconfiguração de ordens filosóficas, sociais, éticas e afetivas.
- Lugares que rasuram a ordem do real x ficcional, verdadeiro x falso, tornando-se espaço amplificador de uma antropologia especulativa, visto que os elementos sociais, o cotidiano de lutas e lidas no ambiente rural, os elementos da fauna e da flora, as crenças religiosas e as divindades estão em constante interlocução com os enredos fantásticos que os contadores enunciam.

Por fim, destaca-se, neste estudo, como essa literatura da tradição oral nunca se descola do mundo real. Essa forma de criação estética e cultural, materializada na voz do contador tradicional de histórias, coloca em cena imaginários, sistemas de pensamento, saberes e valores do mundo em que vivem, de forma a contextualizar realidades sociais diversas. Convocam-se, assim, leitores, espectadores e ouvintes das contações de histórias a se engajarem e a refletirem sobre uma diversidade de temas e questões que colocam em pauta histórias, destinos, sentimentos, emoções e situações pessoais e/ou coletivas.

Referências

BATISTA, G A. *Entre causos e contos: gêneros discursivos da tradição oral numa perspectiva transversal para trabalhar a oralidade, a escrita e a construção da subjetividade na interface entre a escola e a cultura popular*. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade de Taubaté, Taubaté, São Paulo, 2007.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 6. ed. São Paulo: Editora Wmf Martins fontes, 2011. p.280.

BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. São Paulo: Editora 34, 2015.

- BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. 3. ed. São Paulo: Pedro&João, 2017.
- BUSSATTO, C. A arte de contar histórias no século XXI. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- CÂMARA, R. P. *Os caosos: uma poética pantaneira*. Tese (Doutorado em Humanidades) – Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2007
- CÂNDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2001.
- CINTRA, M. R. *A expressão verbal da futuridade no gênero notícia radiojornalística*. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/795570> Acesso em: 13 dez. 2023.
- COUTO, M. *A varanda do frangipani*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COSTA, S. R.. *Dicionário de gêneros textuais*. 2 ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Cia. Letras, 1993.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Revisão textual: Dayse Ventura Arosa

Submetido em: 05/02/2025

Aprovado em: 30/06/2025