

PATRICIA CASAGRANDE

Pedra Canga e A Travessia dos Sempre Vivos: A voz da ancestralidade e o Narrador

Oral em Tereza Albues

**Tangará Da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2017**

PATRICIA CASAGRANDE

Pedra Canga e A Travessia dos Sempre Vivos: A voz da ancestralidade e o Narrador
Oral em Tereza Albues

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *strictu sensu* em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura História e Memória Cultural

Orientador: Walnice Aparecida de Matos Vilalva

Tangará Da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2017

Dissertação intitulada *Pedra Canga e A Travessia dos Sempre Vivos: A voz da ancestralidade e o Narrador Oral em Tereza Albues*, de autoria do mestrando Patricia Casagrande, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes Professores:

Prof.^a.Dra.Walnice Ap. Mato Vilalva – UNEMAT
(Presidente)

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto– UNEMAT
(Membro interno)

Prof. Dr. Frederico Fernandes – UFMS
(Membro externo)

Tangará da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2017

“PAI E MÃE OURO DE MINA”

Agradeço primeiramente a meus pais aqueles que me deram a vida e me permitiram voar no mundo da imaginação e hoje tornar real o que um dia foram apenas ideias. Obrigada por terem me dado autonomia para escolher e guiar meus caminhos, pois hoje entendo que foi essa maneira de me ensinar sobre o mundo que me permite estar realizada. Sou grata a todos os “nãos”, todos os puxões de orelhas e todas as vezes que me confortaram na hora da dúvida.

Agradeço a minha Orientadora, Walnice Vilalva, por ter sido amiga nesse processo de escrita e construção científica.

Agradeço aos amigos que estiveram do meu lado sempre incentivando e tornando mais leves os momentos difíceis.

Finalmente, agradeço a Jeciane de Paula, por ter sido mais que uma amiga, foi consultora, psicóloga, corretora, advogada, conselheira, mas acima de tudo foi amiga. Espero um dia retribuir seus préstimos.

“Poco después, cuando el carpintero le tomaba las medidas para el ataúd, vieron a través de la ventana que estaba cayendo una llovizna de minúscula flores amarillas. Cayeron toda la noche sobre el pueblo en una tormenta silenciosa, y cubrieron los techos ya tascaron las puertas, y sufocaron a los animales que durmieron a la intemperie. Tantas flores cayeron del cielo, que las calles amanecieron tapizadas de una colcha compacta, y tuvieron que despejarlas con palas y rastrillos para que pudiera pasar el entierro.”

(Gabriel Garcia Márquez)

Insônia

É alta madrugada. A culpa
Joga dama comigo
No entressono. Cismo
Que ela me engana
Mas não bispo o seu logro
Ganho? Perco? Blefo?
Afina, qual de nós rouba no jogo?
(Ferreira Gullar)

Resumo: A presente pesquisa apresenta um estudo literário sobre as obras romanescas de Tereza Albues, **Pedra Canga** 1987 e **A Travessia dos Sempre Vivos** 1993 (ambas de primeira edição). Sabendo do escasso estudo sobre a literatura matogrossense, buscaremos contribuir para o estudo do romance no século XX. Nosso principal objetivo é fazer uma retomada acerca da produção literária em Mato Grosso para compreender qual o lugar da Escrita de Albues. Ademais, passaremos a compreender os conceitos que compõem a Literatura Oral, baseando-nos nos estudos de Frederico Fernandes, além de pensar o romance como gênero oral partindo do pensamento de Irene Machado.

Palavras Chave: Literatura de Mato Grosso; Literatura oral; Tereza Albues.

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo presentar una investigación literaria sobre las novelas de Tereza Albués **Pedra Canga** 1987 y **A Travessia dos Sempre Vivos** (las dos son la primera edición) Sabiendo de los pocos estudios acerca de la literatura Matogrosense, buscaremos contribuir para los estudios de la novela del siglo XX. Nuestra principal intención es hacer una retomada de la producción literaria de Mato Grosso para comprender cuál es el lugar de la escrita de Albués. Además, pasaremos a comprender los conceptos que hacen parte de la literatura oral basándonos en los estudios de Frederico Fernandes, vamos a pensar la novela como género oral partiendo del pensamiento de Irene Machado.

Palabras-clave: Literatura de Mato Grosso; Literatura oral; Tereza Albués.

SUMÁRIO

1. Tereza Albues: uma produção Matogrossense.....	10
1.2.Mato grosso e sua produção literária.....	13
1.3.Tereza Albues: escrita e critica.....	26
2. A voz da ancestralidade: o narrador em terceira pessoa.....	35
2.2. Literatura oral e o romance como gênero oral.....	50
3. Pedra Canga e A Travessia dos Sempre Vivos: uma reconciliação com a tradição.....	73
Considerações finais.....	104
Bibliografia	106

TEREZA ALBUES: UMA PRODUÇÃO MATOGROSSENSE

A identidade está diretamente ligada à identificação de um ser com os costumes de determinado local; entendemos que, assim, pode-se afirmar categoricamente que Tereza Albues, mesmo escrevendo em território Norte Americano, constrói uma literatura com a identidade dos costumes de Mato Grosso. Pelos fios da memória as narradoras de Albues reconstroem a forma de vida do povo neste chão, permitindo, ao leitor, o contato com a fala, as crenças, os mitos, o imaginário popular.

Muito temos pensado acerca da escrita de Mato Grosso, nossa reflexão está para além de questões fundamentais da historiografia, uma vez que nos deparamos diariamente com problemas como a inexistência de obras para uma simples leitura despreziosa, já que são poucos os escritores que conseguiram editar seus textos mais de uma vez. A leitura do pouco que se pode encontrar já apresenta alguns indícios dos porquês dessa quase inexistência. Na obra de Hilda Dutra Gomes Magalhães **História da Literatura de Mato-Grosso: século XX** (2012), a Nota do Editor assim afirma:

Não obstante a indiscutível qualidade desses trabalhos, há dificuldades e barreiras do mercado editorial nacional. Para as editoras, geralmente o *regional* é um sinônimo de *pouco vendável*. Sobrepõe-se *mercado* a temas e assuntos que, embora regionais, são de interesse geral e estão em linha direta com teorias e metodologias contemporâneas e universais re-pensadas à luz do local.

As palavras do editor apresentam os problemas enfrentados por autores rotulados de regionais. A dificuldade de edição, publicação e circulação das obras deles não está relacionada à qualidade literária dos textos, mas a questões de mercado. Como consequência da pouca visibilidade, são escassas pesquisas acadêmicas e científicas cujo objeto de estudo seja uma obra local. Tendo em vista esta problemática, pedimos espaço para contar como ocorreu o “achamento” das obras escritas por Tereza Albues.

“Esta pesquisa tem início no final do ano de 2011, quando ainda no curso de Graduação em Letras na Universidade do Estado de Mato Grosso, em Tangará da Serra, vasculhando os poucos livros existente na biblioteca, deparamo-nos com um volume bem pequeno e muito velho, páginas amareladas pelo tempo. Instigados pelo título **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993), de Tereza Albues, começamos uma leitura intrigante. Movidos pela curiosidade de saber quem era essa autora e o que mais poderia ter escrito, passamos a fazer algumas buscas pela internet e descobrimos as suas outras cinco obras. Todavia, logo veio a decepção, uma

vez que tudo havia sido editado uma única vez entre os anos de 1987 e 2008. Além do velho exemplar citado acima, foi possível ler **O Berro do Cordeiro em Nova York** (1995) que se encontrava disponível em um sebo na internet. Ademais, obviamente, dos dois romances e suas peculiaridades, a impossibilidade de conhecer o restante da produção de Tereza Albuês impulsionou essa pesquisa. Iniciamos, assim, a busca pelas obras esquecidas, muito nos questionamos sobre seus paradeiros e o porquê elas estavam esquecidas, como seria possível as pessoas nem mesmo conhecerem o nome dessa autora; tais questionamentos que me fizeram entrar em contato com as editoras, que nunca responderam. Na Editora da Universidade Federal de Mato Grosso ainda era possível encontrar dois exemplares de **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993) “novinhos”, perguntamos os motivos pelos quais ainda estavam ali depois de trinta anos, disseram: “nunca ninguém procurou por esta obra”. Rastreamos os sebos *online* toda semana até no final de 2012. Em um lance de sorte, alguém disponibilizou para venda **Chapada da Palma Roxa** (1990). Mesmo sem poder ler os outros dois romances que faltavam, começamos um trabalho de iniciação científica que deu origem à monografia para conclusão do curso de graduação, intitulado **Nos labirintos do ser: uma pugna entre real e imaginário** (2014). Antes da defesa do referido estudo, que teve como base a obra **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993), a sorte sorriu mais uma vez. Um novo membro do grupo de estudo, Samuel Lima, havia conseguido cópias de **Pedra Canga** (1987) e **A Dança do Jaguar** (2000), assim, por meio de cópias das cópias das obras é que foi possível, finalmente, após dois anos, ler tudo o que escreveu Tereza Albuês.”

Esse relato ilustra o problema enfrentado por todos aqueles que se dispõem a estudar as obras de Mato Grosso. Diante disso, pode-se levantar outra hipótese, a dificuldade em encontrar as obras leva os pesquisadores a procurarem por outros objetos, assim, a produção de Mato Grosso cai em esquecimento. O projeto “Obras Raras”, idealizado por Walnice Vilalva, rastreou e reeditou algumas obras que estavam esquecidas em prateleiras de antigas bibliotecas. Com essa iniciativa, dez títulos foram reeditados, colocando mil exemplares em circulação nas escolas públicas do Estado, além da Universidade do Estado de Mato Grosso e a Universidade Federal de Mato Grosso, fator que possibilitou aos estudiosos dos Programas de Pós-graduação, das duas instituições de ensino superior, o desenvolvimento de pesquisas científicas sobre as obras de Albuês. É preciso que mais forças se unam neste trabalho árduo de rastreamento e reedição, só assim será possível fomentar a pesquisa e recolocar estas obras em circulação.

Tendo em vista esse desejo de conhecer as obras de Tereza Albuês, bem como a necessidade de estudar o efeito estético que sua obra causa, elegemos os romances **Pedra**

Canga (1987) e **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993) para compormos nossa dissertação, por entendermos que ambos apresentam temáticas bastante parecidas, além de as personagens que passeiam pelas duas obras estarem ligadas, ainda que de maneira sutil, mas de grande significação para o desenrolar das narrativas.

Neste sentido, este trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro buscará resgatar os estudos da produção literária em Mato Grosso, destacando os estudiosos que contribuíram com trabalhos críticos, e rastrear obras que, hoje, são quase impossíveis de serem encontradas. Assim, passaremos pelos estudos de Rubens de Mendonça, Hilda Dutra Gomes Magalhães, Yasmim Nadaf, Leonice Rodrigues Pereira, Nelly Novaes Coelho, Mário Cezar Silva Leite, críticos que nos permitirá compreender por quais caminhos seguiram os estudos em Mato Grosso, além de que nos dará a compreensão do lugar da obra romanesca de Tereza Albues.

No que diz respeito aos aspectos estéticos que permeiam os romances de Tereza Albues, percorreremos um caminho mais extenso, com base principal nas teorias que pensam a oralidade, assim constituiremos o segundo capítulo. Para tanto, estudaremos Northrop Frye com os conceitos de mito e imaginário; Mircea Eliade, para pensarmos o mito na perspectiva religiosa; Vladimir Propp, refletindo acerca do conto maravilhoso; Maria Emilia Traça, para pensarmos os contos populares; e Jack Goody, que estabelece relação entre o mito, o ritual e o conto. Ademais, articularemos esses conceitos com a literatura oral, pensada por Frederico Fernandes chegando no pensamento de Irene Machado ao definir o romance como gênero oral.

Por fim, o capítulo terceiro trará uma análise das obras **Pedra Canga** (1987) e **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993). Optamos por estudar o primeiro e o terceiro romance de Albues, pois entendemos que eles constituem uma sequência em relação ao caminho da personagem, já que temos como hipótese a condição de andarilho da personagem principal dos romances de Albues, pois entendemos que, não de forma linear, mas a composição do conjunto da obra tem uma mesma narradora que inicia sua andança no primeiro romance – **Pedra Canga**, 1987 – como total ignorante em relação aos saberes populares, e termina seu caminho no último romance – **O Berro do Cordeiro em Nova York**, 1999 – como exímia conhecedora da oralidade. Diante dessa problemática faz-se pertinente o recorte desses dois romances para esta-pesquisa, uma vez que, partindo deles é possível compreender o projeto estético de Tereza Albues. Sendo assim, a análise não se aterá apenas a discussões a respeito do lugar que tais obras ocupam enquanto produção literária de Mato Grosso, mas também abarcará reflexões sobre os efeitos estéticos presentes nelas, exercício crítico que nos impulsionará a pensar acerca da qualidade estética dessas obras.

Mato Grosso e sua Produção Literária

Falar de literatura de Mato Grosso demanda pensar vários pressupostos que atingem diretamente nossa produção artística, a maior e, possivelmente, a principal questão que se deve levar em conta é o fato de nomearmos de literatura matogrossense¹, o que remete imediatamente a entender que trataremos de uma escrita regionalista e, conseqüentemente, que impera sobre essa escrita o julgo de se realizar com pouco ou nada de qualidade estética, essa ideologia é herança dos primeiros críticos literários que estudaram esta literatura. Dito isso, estabelecemos que nossa intenção está para além desta discussão, pretendemos compreender quais caminhos tomou nossa literatura desde a colonização do estado até os escritos dos anos 2000 quando Tereza Albues inicia sua escrita.

Para tanto, buscamos três grandes estudiosos que, certamente, foram os pioneiros e, além de nos deixarem grande legado, apontaram para a imensa necessidade de continuar seus estudos, uma vez que estes três trabalhos falam minimamente da produção artísticas escolhida para esta pesquisa. Sendo assim, nosso olhar passará por Rubens de Mendonça, **História da Literatura Mato-Grossense** (2005), obra que contempla as escritas desde as expedições científicas até o pré-modernismo; Hilda Dutra Gomes Magalhães, **História da Literatura de Mato-Grosso século XX** (2001), produção que contempla a produção até a virada do século; Yasmin Jamil Nadaf (2002) que, em **Rodapé das Miscelâneas: O folhetim nos jornais de Mato Grosso (Século XIX e XX)**, apresenta um estudo sobre escrita de Mato Grosso publicada em folhetim, e os caminhos da ficção neste formato de escrita. Outrossim, buscaremos contemplar a crítica feita a Tereza Albues pelos estudiosos Mário Cesar Leite, Leonice Pereira, Nelly Novaes Coelho e Hilda Dutra Gomes Magalhães, a fim de observarmos distintas percepções da produção romanesca de Albues.

Os estudos da literatura de Mato Grosso não podem deixar de olhar para as pesquisas de Rubens de Mendonça (2005), publicadas na obra **História da Literatura Mato-Grossense**, uma vez que ele contribuiu imensamente com suas pesquisas que resgataram autores e obras esquecidas. Entretanto, não se pode deixar de perceber que seu trabalho tem caráter mais histórico que literário. Esta constatação não diminui a importância do estudo,

¹ Vale destacar que temos conhecimento das discussões que envolvem a utilização do termo “literatura Matogrossense”. Dessa forma, ainda que muitos críticos literários, como Walnice Nogueira Galvão, Antônio Cândido, Hilda Dutra Gomes Magalhães tenham problematizado a utilização de termos que taxam alguns textos como sendo regionais e convencionado que essa terminologia é sinônimo de inferioridade estética, destacamos que não temos por objetivo abordar essa problemática.

todavia faremos uma análise na tentativa de compreender quais foram as raízes que estruturam nossa literatura, sem deixar de perceber quais foram os motivos que fizeram com que os autores fossem esquecidos.

O trabalho de Mendonça inicia no século XVIII, onde encontramos o primeiro livro “Crônicas do Cuiabá”, de Barbosa de Sá e Joaquim Siqueira. Além de identificar a obra, o autor faz uma pequena e incisiva apreciação. Este será o estilo de Mendonça durante todo o seu livro, o qual abrangerá a literatura até o século XX.

Está claro que as letras matogrossenses começaram no mesmo formato que tiveram a produção do restante do país, uma vez que estes escritos iniciais eram cartas que narravam como eram as terras da capitania de Mato Grosso e destacavam suas riquezas.

As expedições científicas deixaram relatos importantes. Para que se compreenda esta produção, podemos ver como Rubens de Mendonça cataloga o trabalho de “Visconde de Beaurepaire Rohan, que também faz parte deste ciclo, autor de os *Anais de Mato Grosso* (Vila Bela) e um *Dicionário de Vocábulos Brasileiros*. (MENDONÇA, 2005, p. 33). Assim, pode-se compreender que o trabalho do estudioso foi detalhista e atento, deixando uma visão geral dos mais variados gêneros de escrita. Assim declara sobre Romantismo:

O Classicismo na literatura brasileira foi de 1550 a 1830, quando apareceu o Romantismo, que vai de 1870 a 1890. À época do início do Romantismo, Cuiabá, que era então todo Mato Grosso, contava com 111 anos de existência.

O vulto mais importante da literatura mato-grossense foi o historiógrafo **Augusto João Manoel Leverger**, o Barão de Melgaço, nascido em Saint Malô, a 30 de janeiro de 1802, e falecido em Cuiabá, a 14 de janeiro de 1880. (MENDONÇA, 2005, p. 39)

Faz-se interessante perceber a forma como o autor critica os poemas que são apresentados. Quando cita Antônio Augusto Ramiro de Carvalho que escreve versos para o aniversário de Dom Pedro II, afirma: “Isso poderia até ser bom humorismo, mas para a época.” (MENDONÇA, 2005, p. 41).

Outro ponto importante é o fato de comparar os poemas de Pedro Trouy, José Tomas dos Santos Tocantins, Amâncio Pulquério de França com a escrita e temática de Casimiro de Abreu e Alvarez de Azevedo. Mendonça permite, assim, ao seu leitor uma comparação eficiente para percebermos as semelhanças do que se escreveu em Mato Grosso em relação ao que foi escrito na capital do país. Esta técnica é importante, uma vez que nos faz entender que os nossos poetas falavam uma linguagem nacional, estavam em sintonia com a produção brasileira de uma forma geral.

Sobre a prosa no período romântico em Mato Grosso, o autor apresenta vários nomes que foram importantes para as letras, entretanto, é preciso entretanto, é preciso perceber que na construção da obra de Mendonça, há uma catalogação de textos de historiadores, sem qualidade literária. A maioria dessas obras é de cunho social.

Antônio Vieira de Almeida é o primeiro autor citado por Mendonça que possui de fato uma obra literária. Almeida deixou o livro “Contos de outras eras” ainda inédito. Sobre um dos contos transcrito na íntegra, Mendonça (2005) declara: “O conto não é lá grande coisa [...]” (p. 67).

Vale ressaltar que grande parte, senão todos os escritores destacados por Mendonça, não conseguiu publicar suas obras, neste sentido temos acesso ao que foi publicado nos jornais. Os poucos livros publicados são praticamente impossíveis de serem encontrados. Este talvez tenha sido o motivo de não tornar a nossa literatura acessível, esta mesma problemática chega aos dias contemporâneos. A dificuldade para publicar não permitiu o conhecimento dos autores, somado ao fato de que quando lidos não eram aceitos e nem compreendidos por seus leitores. Acreditamos que estes dois fatores foram responsáveis pela pouca produção matogrossense.

Retomando o pensamento de Mendonça sobre a prosa romântica, vemos em 1920 aparecer, singelamente, o romance “Mirko”, de Francisco Bianco Filho. Esta obra é vista por muitos críticos como um romance de costume. Esse rótulo de “regional” acompanha esta e outras obras da nossa escrita. Neste sentido, entendemos que ao usar esta mesma nomeação, os críticos posteriores a Mendonça exaltaram as questões da terra em detrimento das literárias.

Outro fato que contribuiu para a problemática da literatura de Mato Grosso é bem registrada por Mendonça quando fala do sentimento de José de Mesquita:

José de Mesquita, em 1931, quando publicou, em A Cruz, um longo trabalho sobre o vate adotivo desta gleba, entre outras cousas, lamentou o fato do seu nome haver passado ao esquecimento e nem raramente sua vida e obra serem citadas, lembradas ou frisadas. (MENDONÇA, 2005, p. 110)

Este sentimento de “esquecimento” foi experimentado por muitos outros escritores de Mato Grosso que, por vezes, foram lidos somente depois de sua morte, outros continuam ainda esquecidos. Mendonça parece deixar um caminho para colocar em prática a popularização desta literatura, dizendo que a reedição de obras deixadas podem ser revisadas e revividas em cada nova leitura. Mendonça foi capaz de perceber o ranço que sentiam os autores por não terem sido compreendidos por seus contemporâneos.

Sobre o Parnasianismo, Rubens de Mendonça afirma que este período só aparece em Mato Grosso depois da primeira Grande Guerra, isso devido às distâncias e dificuldades de locomoção entre São Paulo e Mato Grosso. É Olavo Bilac quem “incentiva” nossos versos, inspirando Otávio Cunha Cavalcanti, Rosário Congo, Arnaldo Serra, dentre outros. Com destaque para Dom Aquino:

Dom Aquino foi, sem dúvida, um grande poeta, que poderia ser maior ainda se não fosse a restrição motivada por sua condição de arcebispo. Nem ele poderia ter procedido de outra maneira. Era um espírito culto, conhecedor profundo do idioma, inteligentíssimo, amável, e elegante. (MENDONÇA, 2005, p. 110)

Neste mesmo momento histórico, deparamo-nos com José de Mesquita, fundador do Instituto Histórico que deu origem a Academia Mato-Grossense de Letras, seu trabalho foi incansável e sua escrita deixou uma produção fecunda para as letras do estado. Escreveu contos, romances – destacamos o romance **Piedade** (1937) -, e versos, Segundo Rubens de Mendonça, a escrita dele atingiu o estilo moderno.

Pedro Medeiros (1891-1943) é o responsável, segundo o historiador, por influenciar o Simbolismo em Mato Grosso, sua influência teria sido Cruz e Souza. Fazem parte deste momento Franklin Cassiano, Leônidas Antero de Matos. Este período, assim como o Parnasianismo, não se mostrou muito fecundo.

O pré-modernismo tem como principal nome Manoel Cavalcanti Proença que além de poeta, foi também prosador. Além do mais, é sem dúvida o grande representante deste período, chegando a ganhar reconhecimento nacional. Sua produção é vasta e dialoga com a escrita contemporânea. Neste mesmo movimento, aparece Lobivar Matos, Gervasio Leite (com a revista Pindorama). Manoel de Barros, Wladimir Dias Pino, Vera Iolanda Randazzo, ilustram o Modernismo em Mato Grosso.

Outro importante estudo é a obra de Yasmin Jamil Nadaf (2002): **Rodapé das Miscelâneas: O folhetim nos jornais de Mato Grosso (Século XIX e XX)**. Percebemos que o primeiro folhetim de Mato Grosso data de 1859 no jornal “A Imprensa de Cuyabá”, com a publicação de “Os dois amantes – Dejanira e Francisco”, de autoria desconhecida. Esta primeira publicação marca a soberania de temas como amor romântico, moral e religião.

Para Nadaf, o folhetim de Mato Grosso plagiou as formas do Rio de Janeiro e da França para tirar proveito e obter vantagens financeiras. A crítica destaca ainda o fato de que muitos escritores produziram e publicaram sob pseudônimos. Encontramos os nomes de Cesário Padro, Palmiro Pimento, Ovídeo Corrêa, José de Mesquita, que alimentaram os rodapés com crônicas e pouquíssimos romances.

A estudiosa afirma que a quase inexistência dos romances nos jornais se deu pela resistência em “relação ao teor ideológico voltado excessivamente para o social e político presente na escrita dos clássicos do gênero [...]” (NADAF, 2002, p. 71).

Quando Nadaf passa a falar sobre as narrativas – contos, novelas, prosa curta, romance – faz uma distinção entre as produções dos autores estrangeiros, de outros estados brasileiros e os de Mato Grosso. É interessante, uma vez que ela separa as características que aproximam estas produções e não mais separa os gêneros, colocando-os sob o nome de narrativa, na intenção de afirmar que os autores escreviam sobre alguns valores principais, dentre eles: sentimentais, morais, sociais, religiosos, patrióticos, históricos e políticos, filosóficos “[...] voltados para aquilo que os seus autores acreditam ser a visão ideal para o homem e sua vida.”

Esta constatação é importante, haja vista que as produções eram encomendadas e precisavam reafirmar os valores sociais e morais da época, tratar de religião, no sentido de reafirmar a crença. Ainda que, muitas vezes, a escrita de alguns criticasse e exigisse mudanças, visando melhorias sociais.

Torna-se importante perceber que a autora parece se empenhar em apresentar um olhar de maneira mais abrangente possível, na tentativa de enumerar tudo que foi publicado em folhetim, buscando dar ao leitor um sentimento de unidade daquilo que foi produzido. Para tanto, utiliza-se de pequenos resumos e agrupamentos de características semelhantes, analisando-as de maneira coletiva.

A sistematização da produção de Mato Grosso em folhetim é bastante interessante, uma vez que permite perceber quão pequena e singela foi a produção da narrativa ficcional. Para a pesquisadora dois pontos são de suma importância “[...] a quase inexistência da narrativa ficcional de autores da região no folhetim dos periódicos mato-grossenses oitocentistas. [...] a ausência do romance, priorizando-se o conto e a novela.” (NADAF, 2002, p. 170).

Nadaf divide esta produção em duas vertentes, uma que seguia ainda os moldes românticos e, outra que se mostrou Realista e Regionalista no final do século XIX. Esta segunda vertente registrou a cultura dos

[...] relatos do presente e do passado transpostos oralmente de geração em geração, enfatizando-se o tradicionalismo dos costumes, lendas, crendices e tipos populares. Estórias de figuras lendárias, de aparecimento de almas e de amores contrários, entre outros “causos” de sabor regional. (NADAF, p. 171)

Este posicionamento de Yasmin Nadaf – que será encontrado em outros críticos e reproduzidos por grande parte dos pesquisadores contemporâneos -, ao afirmar que a narrativa ficcional de Mato Grosso é composta por um “sabor regional”, permite-nos levantar a hipótese de que são estes estudos pioneiros os grandes responsáveis por colocar a literatura em um estigma de inferioridade com relação à qualidade estética. Desta forma, a pouca literatura produzida já nasceu sob o signo de regionalista, portanto considerada inferior pelos críticos.

Retomando a análise da pesquisadora em relação à produção folhetinesca, deparamo-nos com a afirmação de que assim como na Corte, no Mato Grosso também os escritores queriam construir um estado soberano e alcançar a valorização por meio da exaltação das riquezas naturais. Para tanto, funda-se o Instituto Histórico de Mato Grosso em 1949 e, depois em 1921, a Academia Mato-Grossense de Letras. Neste sentido, o pacto entre história e literatura foi o responsável por fomentar a produção artística do Estado.

Sendo assim, neste início de século, as crônicas folhetinescas pararam de “denegrir a imagem da província com fins meramente lucrativos movidos por políticas partidárias, estes e outros escritores folhetinescos da primeira metade do século XX visam divulgar o lado negativo da conjuntura do Estado com a finalidade de suplantá-lo” (NADAF, 2002, p. 178-179). Os autores a que se refere são Cesário Prado, Feliciano Galdino, Severino de Queiróz e José de Mesquita.

Conhecido pelo pseudônimo J. Terra, Cesário Prado teve três grandes novelas, cujas temáticas eram o saber, os conflitos básicos do ser (amor, esperança, morte), ênfase na conduta moral, prática, religiosa cristão. Sobre este autor, Nadaf declara:

Para alcançar o sucesso com a sua receita na elaboração dessa arte, recorreu ainda, ora à fina ironia, ora ao leve pessimismo, ora a ambos em um só texto e, usou de uma forma discursiva indireta para expor a mensagem ideológica valorativa, contrariando o modelo adotado na escrita dos demais autores do grupo em análise. (NADAF, 2002, p.180)

Sobre Feliciano Galdino, sabe-se que evidenciou relatos e paisagens do interior associados à exposição de valores morais e religiosos, bem como o resgate da honra, alerta da existência do mal, valorização da vida e do trabalho no campo, combate a vadiagem e ao preconceito racial, além do combate à corrupção da politicalha. Segundo Nadaf, a escrita dele é direta, didática e utilitária. Em 1917, ele publicou o romance **Luz e Sombra**, reeditado em 2008 pelo projeto Obras Raras.

As histórias narradas basearam-se nas reminiscências do passado e do presente do autor, envolvendo uma galeria de tipos diversos do sertão, entre

eles cangaceiros, curandeiros, criminosos, fazendeiros, humildes agricultores e negros escravos. (NADAF, 2002, p.187)

Este é o ponto de vista da autora sobre o escritor Severino de Queiroz que além desta temática, ainda tratou sobre os valores morais, falou sobre a importância da prece, alertou ao perigo da propagação do comunismo e estimulou um patriotismo saudável dos abolicionistas.

O último, mas não menos importante escritor analisado, é José de Mesquita. Segundo Nadaf, o maior cronista dos rodapés de Mato Grosso. Sua temática divide-se, então, em duas vertentes: uma, composta por contos regionalistas; outra na qual publicou capítulo da novela “A Graça”. Esta primeira fase deu origem a um livro chamado **No Tempo da cadeirinha** (1946). Nele, o autor demonstra bastante domínio estético, unindo conteúdo e forma. Sobre a novela, percebe-se um ambiente citadino e uma temática baseada na “caridade, amor ao próximo, crença e o triunfo do bem contra o mal”. Mesquita deixa, ainda, o livro **Piedade** (1937).

Paralelo a esta produção, encontramos a publicação de “O Foliãozinho (Contos cuiabanos para protestantes)”, em 1925, do anônimo P.E.F. “Regionalismo – Cenas da fazenda” e “Regionalismo – recordações agrestes” de Francisco Mendes (1926). Já em 1949, Alfredo Marien publica sua novela **Era um poaieiro**, que também foi reeditada pelo projeto Obras Raras.

Para Nadaf, a escolha de caráter social, moral, religiosa em detrimento da construção artística, somada ao pouco preparo literário dos escritores fez com que houvesse um empobrecimento da criação literária. Entretanto, proporcionou uma grande fonte histórica memorialística.

Fez história e literatura como missão cultural, moral, política e social e, através de sua unidade coesa, transformou os seus autores em verdadeiros sujeitos da criação cultural. Este triângulo de vantagens conferiu-lhe pontos favoráveis capazes de levar ao perdão da pobreza literária de alguns dos seus textos. (NADAF, 2002, p. 200)

As pesquisas pioneiras nos estudos da literatura escritas em terras matogrossenses parecem ter feito questão de imprimir uma concepção reducionista, enfatizando que a maior contribuição de nossos autores foi meramente de caráter social. Pode-se compreender, então, que o pouco que se estudou até hoje leva em conta o que foi deixado pela crítica pioneira e acabou por contribuir para a propagação da ideia de reducionismo da literatura, imprimindo, assim, um olhar raso à produção literária de Mato Grosso.

No mesmo momento da publicação de Yasmin Jamil Nadaf, outra crítica também publicou sobre a literatura em Mato Grosso, e pode-se afirmar que é uma das que mais contribuiu para o estudo da literatura de Mato Grosso, Hilda Gomes Dutra Magalhães. Ela publicou dois trabalhos **Literatura e Poder em Mato Grosso** (2002) **História da Literatura de Mato Grosso: século XX** (2001) e outra onde reúne fragmentos das principais obras escritas no Estado intitulada **Textos de Autores Mato-Grossenses: Século XX** (2002). Diante das duas obras de crítica, entendemos que ambas se complementam, todavia acreditamos ser importante seu olhar separado, por isso tomaremos nota, em um primeiro momento, do texto **História da Literatura de Mato Grosso: século XX** (2001), obra mais estudada e conhecida e que, de fato, abrange de maneira mais objetiva a produção de Mato Grosso como um todo, o que nos permite compreender o processo de formação literária de nosso Estado.

Tendo isso em vista, passamos a conhecer a obra **Literatura e Poder em Mato Grosso** (2002), esta obra quase não tem circulação nas Universidades e, por consequência, é quase desconhecida dos estudiosos desta Literatura. Entendemos que ela se faz importante por levantar hipóteses tanto para a problemática da quase inexistente produção literária quanto para o viés temático que elas constroem.

A obra está dividida em dois momentos: o primeiro vai até a década de 1950; e o outro inicia a partir desta data e vai até os primeiros anos do século XXI. Ademais, a autora utiliza o conceito de absurdo

“[...] de Camus, que, em termos filosóficos e literários define a situação-limite do desenraizamento do ser no mundo. essa situação, como explica José Fernandes, é proveniente da exploração do homem pelo próprio homem, que impulsionado pela sede de dinheiro e poder, reduz seu semelhante a condições subumanas de existência.”(MAGALHÃES, 2002, p. 14)

Em relação ao conceito de poder, a autora utiliza o pensamento de Foucault, o qual afirma que o poder caracteriza e organiza o capitalismo com a “força de trabalho mais econômico possível” (p. 14). Para a autora é o poder que organiza a Amazônia Legal, ou seja, quem detém o poder dita as regras, não apenas com a distribuição do trabalho, mas o espaço. Ademais, passam a ser organizadas políticas de exportação em grande escala, sem levar em conta a condição de vida dos trabalhadores. Dentro deste contexto, para a primeira parte do estudo, Magalhães escolhe os textos de Don Aquino, José de Mesquita, Indalécio Proença Leite, Lobivar Matos e Cavalcanti Proença.

Para Magalhães, o poder no início do século XX é uma união do poder político junto do econômico e as representações aparecem de forma tímida na literatura, assim chegamos a uma primeira fase da pouca produção em Mato Grosso, pois essa relação do poder que singelamente aparece na Literatura mostra: “[...] por um lado, a elitização da literatura, que faz com que a manifestação artística se afirme como a voz do dominador, e, por outro, a inexistência de consciência política da população como um todo, já que a arte manifesta valores do imaginário coletivo” (MAGALHÃES, 2002, p. 23).

Dom Aquino será um dos principais representantes desta condição, haja vista que sua arte está voltada aos princípios religiosos e as relações de domínio político. Sua produção ignorou completamente o movimento modernista, mesmo quando o Grupo Pindorama tenta lançar as bases do Modernismo no Estado. Ademais, o poeta escreve um livro, afirmando as concepções estéticas do romantismo-parnasiano. O fato de Dom Aquino ter sido representante máximo da igreja e governador do Estado, mostra que sua arte estava comprometida com as camadas superiores da sociedade.

O segundo autor analisado é assim descrito por Magalhães (2002):

Contemporâneo de Dom Aquino, José de Mesquita revela seu conservadorismo político na manutenção da estrutura do soneto e no purismo lingüístico. No plano temático, a poesia de José de Mesquita apresenta uma característica moralizando, sustentada nos valores pré-estabelecidos. São simples as regras do bem-viver: seguir o bem significa seguir os valores já estabelecidos. (p. 29-30)

Desta maneira, percebe-se que a obra de Mesquita não questiona os valores pré-estabelecidos, simplesmente existe uma reafirmação daquilo que já está imposto, ora pela igreja ora pelo poder político. Todavia, Magalhães afirma que na poesia de Mesquita, nada é questionado, o que acontece de maneira contrária nos contos, nos quais existe já uma marca de deslocamento do poder masculino para o feminino, o que já sinaliza outro olhar ao pré-estabelecido socialmente.

Magalhães afirma que, no século XIX, detecta-se uma série de produções satíricas que tinham como temáticas questões do cotidiano e foram marginalizadas, porque seus autores não pertenciam a classes sociais de prestígio. Para a autora, essas produções são vertentes da literatura oral, que tinham como objetivo discutir a política de forma direta. Frederico Augusto Prado de Oliveira, conhecido como “Zé Capilé”, é um dos maiores representantes.

Ao contrário da linguagem culta, que é a linguagem do poder temos a linguagem popular, a rima fácil, a clareza das expressões, a linguagem direta e incisiva. Ao invés dos sonetos, tomam espaço as quadras. Ao invés dos decassílabos, versos menos nobres e menos rígido. No plano temático, o

poema demonstra uma profunda inquietação por parte daqueles que se consideram cuiabanos em relação à presença de aventureiros juntos ao poder [...] (MAGALHAES, 2002, p. 33)

Na primeira metade do século XIX, o principal representante desse formato de escrita é Indalécio Leite Proença, que teve papel fundamente na constituição da literatura, contrária à Dom Aquino e José de Mesquita, uma vez que deu voz ao sentimento dos oprimidos e esquecidos de Mato Grosso.

Lobivar Matos escreve a partir do começo do século XX, com uma linguagem “discursiva e direta, comprometida com o verso livre e branco”. Seguindo a mesma temática do último poeta, Lobivar também compõe seus versos, tendo como inspiração os menos favorecidos, produzindo uma literatura dos marginalizados. Para Magalhães, os personagens deste poeta são aqueles do absurdo, os “desesperados que não vêem outra saída, senão a morte, como forma de libertação”. Neste sentido, estaríamos diante do mais expressivo e lúcido poeta do século.

Para Rubens de Mendonça, o único poeta digno de representar a literatura de Mato Grosso na Academia Brasileira de Letras foi Manoel Cavalcanti Proença, romancista mais engajado que ficou conhecido com a publicação do livro **Manuscrito Holandês ou a peleja do índio Mitavai com o monstro Macobeba** (1959). Sobre essa obra, Magalhães declara:

[...] no embate de forças verifica-se uma forte tensão de poder, que envolve, de um lado, o homem e a terra, o nativo, e, de outro, as forças do capitalismo [...] Entretanto, a obra de Cavalcanti Proença não explora em profundidade a crueza da aniquilação dos seres humanos e da liberdade, o que só ocorrerá na literatura das décadas seguintes, quando, a tensão dominante/dominado se tornará dramática (2002, p. 47).

A segunda parte do livro explora os escritores da segunda metade do século XX, dentre eles, Magalhães escolhe Ricardo Guilherme Dicke, Marilza Ribeiro, Tereza Albues, José Vilela e Dom Pedro Casaldáliga. As primeiras cinquenta páginas estão destinadas a análises das obras de Ricardo Guilherme Dicke, esse número tão expressivo de páginas destinado a um único autor, o que não acontece com nenhum dos outros estudados, não mostra nada além de um gosto particular, uma vez que ele é o único que tem suas obras estudadas de maneira mais detalhada. Em relação aos outros escritores, há apenas fragmentos de uma ou duas obras no máximo.

O contexto representado por Ricardo Guilherme Dicke faz referência a alguns processos migratórios no Brasil, que inicialmente foram movidos por algumas questões místicas, como a busca do paraíso, ou a procura pela Serra do Roncador em Mato Grosso,

onde os bandeirantes do século XVIII acreditavam ser um ponto de nave extraterrestres que partiram para a exploração do mundo, ademais essas primeiras migrações não representaram problemas sociais uma vez que existia muita terra e a convivência entre os povos, segundo Magalhães (2002), conseguia ser pacífica. Falando especificamente da obra **Madona dos Páramos** (1982), Magalhães afirma que a temática abordada envolve a questão do desequilíbrio social causado pelo governo quando fomenta a migração para o centro-oeste, escancarando uma ocupação desordenada e excludente na Amazônia.

Em 1973, Marilza Ribeiro publica seu primeiro livro. Segundo Magalhães (2002), a principal característica é a denúncia social: “O compromisso da autora com os marginalizados é um compromisso apaixonado, marcado por um olhar de admiração (“valentes sem espada e sem lanças”, “ eu amo vocês, heróis sem medalhas”).” (2002, p.99). Alguns pesquisadores apontam que Marilza, além de dar voz às minorias, como mulheres, menores abandonados, posseiros, ainda dá um tom dionisíaco em sua escrita. Magalhaes encerra afirmando que “seus textos testemunham de modo expressivo e inequívoco aspectos da realidade social do Mato Grosso de hoje.”

A principal curiosidade que se percebe quando se lê a parte reservada ao estudo da escrita de Tereza Albues é o acento que aparece em seu sobrenome, assim a escrita colocada por Magalhães é Tereza Albués, vale ressaltar que essa grafia não aparece em nenhuma outra obra nem de análise nem nos próprios romances da escritora. Além disso, Magalhães elege uma única obra, **O berro do cordeiro em Nova York** (1995), e assim declara:

O berro do Cordeiro em Nova York é seu livro mais engajado. Em várias passagens são mostradas as formas de ação do governo ou dos fazendeiros em relação aos moradores. Na maioria das vezes, a discriminação, o preconceito e a exploração são sintomas de um poder abusivo, proveniente da esfera particular ou da esfera governamental. (MAGALHÃES, 2002, 103)

Outrossim, percebe-se que o poder aparece para metaforizar a impunidade existente no Estado, uma vez que a vida e a morte dos funcionários é decidida pelos donos de terras sem nenhum critério de humanidade. Ademais, a culpa é o principal sentimento das personagens que estão sob dominação, a crítica mostra a “introjeção da culpa, caracterizada pela absorção dos valores dos dominados” (MAGALHÃES, 2002, p. 107). Além disso, a obra aborda os contratos de exploração que existiam, como o “aviamento”, acordo firmado entre os donos dos seringais e os peões, relação que camufla a escravidão branca.

Faz-se interessante a análise de Magalhães em relação à ausência de voz no momento em que as personagens estão sob maior dominação, assim, nota-se a incapacidade de

reificação da personagem principal, o pai da narradora da história, Seu Venâncio, uma vez que ele não tem voz diante de seu dominador. Tendo isso em vista, já que a personagem não tem o poder da fala, não pode contar sua própria história, então, temos a narração em terceira pessoa.

Outro aspecto importante da obra é analisado por Magalhães, o processo de mitificação da personagem Venâncio. Movido pela imagem do passado, a lembrança do sonho e, por consequência, o desejo de liberdade, a personagem sabe que possui o dom de fugir, neste momento a atualização do mito acontece.

No plano da atualização dos mitos, a fuga de Venâncio resgata o mito da terra prometida. Nesse sentido, a travessia do pantanal é uma imagem atualizada da travessia bíblica do Mar Vermelho. Essa travessia é uma travessia sagrada, posto que Venâncio se submete antes a um ritual de purificação, após o que poderá realizar a travessia do pantanal. O perfume das flores sobre seu corpo paralisa as feras e a passagem do pantanal torna-se possível. Na impossibilidade de construir, socialmente, o seu destino, resta-lhe recorrer às crenças, resgatar a divindade, que é atualizada na imagem de seu avô. (MAGALHÃES, 2002, p. 113).

Esta fuga da personagem Venâncio é comparada às peripécias de Ulisses. Para Magalhães, essa fuga que o liberta da dominação do fazendeiro lhe custa a sanidade mental, haja vista que mesmo em liberdade o personagem fica louco. Diferente das epopéias, na qual o destino é responsável pelas conquistas dos heróis; nas narrativas do absurdo, o homem é quem causa a desgraça do próprio homem. A personagem Venâncio é a máxima dessa representação, sendo que ele termina como um morcego, o que, para Magalhães, é a representação da redução do homem ao esquecimento, “inútil, e reduzido a nada, prisioneiro, para sempre, do fantasma da dominação.”

O próximo autor estudado é José Vilela, que escreve o **XununuTamu** em 1994. Essa obra trata daqueles que mais sofreram com a colonização do Brasil desde 1500, o povo indígena. Essa história narra a saga do “[...] Pajé Jeca Lobo, que conta a história de seu povo para assim ‘morrer em paz’”. (MAGALHÃES, 2002, p. 116). Para a pesquisadora, a narrativa retrata daquilo que acontece de mais comum nas aldeias de Mato Grosso, ou seja, exploração, morte, violência, sofrimento, repressão e explorações institucionalizadas.

Para Magalhães (2002), o processo de apagamento da cultura indígena é representado também pela troca do nome das personagens que, além de serem expulsos de suas terras e perderem seus costumes, trocam de nome, como símbolo, tanto da diminuição do orgulho de ser indígena, quanto da força e do espaço que tinham antes da invasão branca, fazendo uma metáfora da perda da identidade indígena. A obra mostra como o índio passa a ser oprimido

pelo medo e pelo arame farpado que desmonta sua harmonia com a natureza e cerca sua liberdade.

XununuTamu é a história de alguns dos mais afortunados índios da região. Várias tribos tiveram sorte pior, desaparecendo definitivamente na selva da cidade. Ao registrar a luta dos indígenas de XanunuTamu, José Vilela nos mostra como, repentinamente, homens nascidos livres se transformam, em suaprópria terra, em escravos do poder. (MAGALHÃES, 2002, p. 135).

O último autor analisado por Magalhães é Dom Pedro Casaldáliga, o poeta engajado nas questões políticas de Mato Grosso. Para introduzir o capítulo que trata deste poeta, Magalhães faz um panorama da questão da ocupação da Amazônia nas décadas de 60 e 70, mostrando qual o significado dessa terra para os produtores rurais e para os nativos e pequenos agricultores. A autora afirma que essa ocupação foi violenta e deixou um rastro de destruição e opressão. Neste sentido, a identidade do povo da Amazônia entra em choque, haja vista que os povos que a habitavam entram em contato com fazendeiros, policiais, posseiros, grileiros, advogados, e o capitalismo transformou homens livres em escravos. Dom Pedro Casaldáliga nasce na Espanha e chega ao Brasil em 1968, seu destino é São Félix do Araguaia no Mato Grosso, nessas terras torna-se um dos representantes da Teologia da liberação da igreja Católica.

Sua obra poética lutou contra o silêncio e a dominação. Segundo Magalhães (2002) ele foi “Sempre leal aos princípios da Teologia da Liberação, a obra de Dom Pedro Casaldáliga se fundamenta, no plano temático, sobre dois pilares fundamentais: a religião e a política nascendo aí uma poética de denúncia e engajamento.” (p. 141) as figuras principais de sua escrita são indígenas e posseiros que estão no final da “cadeia do poder na região.”

A análise feita por Hilda Magalhães, da Literatura produzida em Mato Grosso, escancara as relações de poder estabelecidas desde a ocupação até muito recentemente, sendo assim é interessante perceber que a mudança que acontece na metade do século XX, quando o oprimido passa a ser representado pela literatura, mostra personagens reféns do sistema capitalista que devastou e devasta a natureza e o povo. Ademais, de certa forma, apenas timidamente tem-se a resistência, percebida por meio do misticismo ou das forças da natureza. Assim, nas palavras da pesquisadora:

O nível de consciência demonstrado pelos personagens na maioria dos livros, é, evidentemente, muito baixo, o que é sugerido pela predominância da narrativa em terceira pessoa, indicando que os personagens estão impossibilitados de dirigir o próprio destino. Se não podem decidir sua própria vida, não podem também “narrar” (= construir) a própria história. Do mesmo modo, à exceção de *TununuXamu*, todos os textos apresentam uma

estrutura circular, ilustrando a impossibilidade de libertação dos personagens. (MAGALHÃES, 2002, p. 161-162)

Neste sentido, estamos diante de uma produção literária que pretendeu mostrar não apenas sua beleza e variação na formação cultural do estado de Mato Grosso, mas gritou e mostrou aquilo que oprime e massacra. Diante disso, é possível perceber o desejo de poder que cega e leva o ser humano a escravizar, expulsar e matar seu semelhante. Vale ressaltar, que mais que uma literatura de engajamento, como muitos costumam catalogar, é uma escrita comprometida com a arte, de grande valor literário, que simplesmente não soube dar as costas a seus problemas sociais.

Tereza Albues: Escrita e Crítica

Como já mencionamos acima, Tereza Albues possui uma produção não muito vasta, contando apenas com cinco romances. **Pedra Canga** (1980), **Chapada da palma roxa** (1991), **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993), **O Berro do Cordeiro em Nova York** (1995), **A Dança do Jaguar** (2001) e uma coletânea de contos, **Buque de Línguas** (2008) de publicação póstuma. Esta produção pequena somada à imensa dificuldade de encontrar e realizar as leituras do texto creditamos a pouca fortuna crítica produzida. Todos estes fatores mencionados formam um movimento circular que parece ter a função de manter a produção de Albues em estado de aparente esquecimento.

Sendo assim, estudaremos uma das pesquisas mais recentes, feita por Leonice Rodrigues Pereira (2014) intitulada **Tereza Albues e Wanda Ramos: memórias em diálogos**. Seguido dos estudos de Mario Cesar Silva Leite em importante artigo publicado na revista **Polifonia** em 2009. Ademais, tomaremos nota do levantamento feito por Nelly Novaes Coelho em **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras**, de 2002, e por último, Hilda Dutra Gomes Magalhães (2001) com a obra **História da Literatura de Mato Grossos Século XX**. A escolha destes quatro textos se justifica, primeiro pela possibilidade de encontrá-los facilmente e, segundo por sua importância enquanto qualidade crítica e relevância teórica, tendo em vista que apresentam olhares diferentes a uma mesma produção.

Leonice Rodrigues Pereira (2014), assim como a maior parte dos pesquisadores de Tereza Albues, escolhem para estudo a obra **O Berro do Cordeiro em Nova York** (1995), tendo como base teórica os caminhos da memória. Todavia, nos atentaremos aos comentários

que Pereira apresenta acerca dos outros romances da escritora. Sobre o romance de estréia de Tereza Albues, **Pedra Canga** (1987), a autora concorda com a afirmação de Hilda Dutra Gomes Magalhães (2001):

Como observa Hilda Magalhães (2001), a trama das obras de Tereza Albues é edificada a partir da presença de elementos como o sobrenatural ao qual está ligado o ecumenismo, formado pela presença de personagens pertencentes a diversas religiões (catolicismo, espiritismo e umbandismo) e a partir dos seguintes dualismos: o bem e o mal (maniqueísmo), a cultura urbana e a cultura rural. (PEREIRA, 2014, p. 105).

Vale ressaltar que, como em outras obras críticas, aqui também o romance é apenas mencionado e adquire olhar bastante singelo, uma vez que esta obra não é o foco de estudo da autora. Todavia nos é lícito afirmar que esta classificação e divisão entre maniqueísmo e cidade *versus* campo é bastante superficial, tendo em vista a complexidade da obra, que será posteriormente estudada nesta dissertação.

Sobre **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993), sua afirmação é bastante interessante e vai ao encontro do nosso entendimento sobre a obra: “A personagem principal da narrativa, João Padre, foi construída a partir de referências da vida de uma pessoa pelo imaginário popular, fonte onde bebe a escritora para construir suas obras.” (PEREIRA, 2014, p. 105). Outra obra mencionada por Pereira é **A Dança do Jaguar** (2001), o único romance que tem a cidade como ambiente do desenrolar da trama.

A última produção de Tereza Albues foi a coletânea de contos **Buquê de Línguas** (2008). Sobre esta obra, Pereira (2014) afirma:

A obra de Albues, especialmente este coletânea, ao mesmo tempo em que traz questões aparentemente particulares, como a experiência cotidiana regional e o local, revela algo de universal, amplo e grandioso, uma espécie de conexão com o que caracteriza o mundo global da atualidade, em que se convive com diferentes valores culturais através dos meios de comunicação e da presença das pessoas que, graças à facilidade propiciada pelos meios de transporte, podem estar pessoalmente em diversas partes do mundo durante um curto espaço de tempo. (p. 106-107)

Vale destacar que, assim como fizeram os críticos e estudiosos antecessores a Leonice Rodrigues Pereira, essa estudiosa também produz um texto, no qual as características locais e regionais são postas como menores em detrimento da “grandiosidade” das conquistas tecnológicas do homem, assim como também o campo é apresentado menor em relação à cidade. Pode-se compreender que uma vez apresentado este pensamento nas pesquisas

pioneiras – como já foi por nós mencionado –, este discurso se repete e as opiniões se reafirmam.

Para Pereira, Tereza Albues escreveu sobre as várias cores do mundo e das pessoas, mostrando as diferenças e as experiências que se vive no cotidiano, esta sensibilidade e intensidade da vida do dia a dia, bem as diferenças humanas podem ser claramente observadas nas páginas de seu livro **Buquê de Línguas** (2008).

O trabalho de Leonice Rodrigues Pereira (2014) é fruto de sua tese de doutorado e se organiza na forma de uma pesquisa comparada. Tendo isso em vista, tomaremos conhecimento apenas das partes que compõem a análise sobre Tereza Albues. Como já mencionamos, a obra escolhida para estudo é o **Berro do Cordeiro em Nova York** (1995).

O foco principal da pesquisa é a condição da memória, especificamente no ato de rememorar, assim declara a pesquisadora:

O desempenho da memória possibilita que passado e presente se juntem, se justaponham ou atuem em concomitância. E é graças à capacidade de rememoração que os espaços distantes e de experiências distantes e de experiências distintas se encontram e se sobrepõem. (PEREIRA, 2014, p. 127)

A afirmativa faz-se em relação ao sentido de travessia que a obra apresenta, além de apresentar na metáfora do rio sua grande construção. A mesma relação é estabelecida a partir do berro – ideia exposta no título da obra –, este berro que aparece repetidas vezes e de forma diferente representaria o berro de inconformidade com a condição a qual estava destinada.

A crítica entende que há uma metáfora em relação à quantidade de capítulos, são nove, que simbolizam o nascimento para a vida e o posterior crescimento e desenvolvimento para maturidade. Ambos mencionam ainda o caráter místico e autobiográfico da obra.

A pesquisa feita pelo professor Mário Cezar Silva Leite (2009) – publicado em forma de artigo **Nos Arredores do Fantástico Matogrossense: O Berro de Tereza** na revista Polifonia - mostra um viés diferente daquele que tem sido apresentado. Seu estudo toma os caminhos da Teoria do Fantástico: “A autora constrói o seu fantástico particular em que o homem é um ser estranho para si mesmo e que o outro é um abismo e com isso o fantástico invade a alma humana e inunda o cotidiano.” (LEITE, 2009, p. 103). Partindo desta afirmativa, é possível perceber que a obra, neste caso um estudo específico de **O Berro do Cordeiro em Nova York** (1995), além de elementos sobrenaturais, tem como base a discussão sobre a existência humana, angústias, culpas, anseios.

Tendo como base os estudos teóricos que investigam os caminhos do fantástico, Leite faz uma leitura de alguns destes estudos e apresenta uma relação entre o desenvolvimento da

ciência e o pessimismo, afirmando que esta relação permitiu ao ser uma margem de questionamento sobre o desconhecido. Para o pesquisador, os romances de Tereza Albues devem ser compreendidos neste quadro cultural – desconhecido *versus* conhecido; evolucionismo de Darwin *versus* pessimismo de Schopenhauer.

Esses romances não se distinguem pelos temas de que tratam, mas pela atmosfera criada em torno do acontecimento; eles pintam uma existência habitada pela inquietude [...] Nesse quase, de lacuna e impressão, Tereza constrói o seu fantástico particular: não de criaturas impossíveis (duendes, gênios) em cenários exóticos; mas acontecimentos estranhos que se equilibram nessa tensão que se origina de um espírito incerto. (LEITE, 2009, p. 105).

As linhas que destina à obra de Tereza Albues chamam bastante atenção, uma vez que ele se reporta aos primeiros trabalhos de crítica literária e acaba por reproduzi-los. Especificamente sobre o romance **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993), afirma:

A grande mensagem do livro não deixa de seguir o receituário da auto-ajuda, que é o de contrapor à sociedade materialista na qual vivemos, que acredita no dinheiro como solução para todos os problemas, pois as conquistas materiais nos trazem satisfação. Porém, na obra, a real felicidade e realização estão na esfera espiritual. (LEITE, 2009, p. 105).

Este entendimento vai ao encontro do que primeiro afirmou Hilda Dutra Gomes Magalhães (2002), como já mencionamos acima e reitera a visão rasa ao romance de Tereza Albues.

Não nos fixaremos nas definições de fantástico apresentada, porém é preciso perceber que Leite afirma “que o fantástico é constituído no sentido de desnudar o limite entre o físico e a mente, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra.” (LEITE, 2009, p. 112). Neste sentido, os limites do romance se encontram entre a “matéria e o espírito, natural e sobrenatural”. Essas experiências sobrenaturais, para o pesquisador, funcionam como um processo de purificação da personagem principal, iniciando-se na infância até chegar à vida adulta.

Quase ao final do artigo, Mario Cezar Silva Leite menciona Hilda Gomes Dutra Magalhães (2002) para problematizar o conceito de mitificação. Assim, para Leite (2009) estaríamos diante de uma intertextualidade bíblica quando o pai da personagem principal do romance atravessa o pantanal, antes ele passa por um processo de purificação. Para Leite, Hilda Gomes entende essa forma de narrar o mundo com um simulacro adulto da infância. Neste sentido, o fantástico contribuiria ainda com a “fragmentação identitária da personagem-

narradora”. Para Leite, o fantástico está para além de um simples efeito estético de horror, mas ancorado em uma discussão de problematização do ser enquanto existência humana.

Tereza Albuês ganhou atenção de críticos a nível nacional também. Importante trabalho realizado em 2002 é o **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras**, de Nelly Novaes Coelho. Nesta obra, a estudiosa apresenta Albuês de uma forma no mínimo pertinente. A crítica apresenta uma pequena biografia de Albuês e mostra como foi o processo de escrita e publicação das obras, mesmo morando nos Estados Unidos, a romancista fez questão de escrever em português e publicar tudo em editoras brasileiras. Segundo Coelho (2002):

Romancista de Linhagem rosiana, Tereza Albuês comunga com aquelas ou aqueles que se entregam à criação de seus universos, como “viandantes” em busca do Conhecimento. Viandantes agarrados à Palavra, como a uma varinha mágica, capaz de desvendar o oculto por trás das aparências e dar “corpo” permanente à efemeridade das vivências [...] vem se revelando como uma verdadeira viagem iniciática do eu em busca de si mesmo, em meio ao caos do belo/horrível, cibernético, em que nos é dado viver. (p. 615)

Para a pesquisadora é neste espaço que Tereza constrói seu universo romanesco, se anunciando como andarilho em busca do conhecimento. Escancarando um pedaço do Brasil ainda semifeudal, primitivo. Para Coelho, este espaço oscila constantemente entre uma visão do real/irreal, verdade/mentira e natural/sobrenatural.

Além desta visão geral da escrita de Albuês, a pesquisadora fala especificamente sobre cada um dos romances, desta forma nos fixaremos a dois deles que são nosso objeto de estudo. Sobre **Pedra Canga** (1987), afirma que a personagem principal e narradora se anuncia como andarilho que se coloca em uma viagem em busca do conhecimento, esta seria a iniciação desta busca, que estaria condicionada a um mundo preconcebido e ordenado por instituições que organizam o convívio social e, “castradora da liberdade humana”. Este primeiro romance sinaliza, então, questões que nortearão as próximas narrativas de Albuês.

Sobre **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993), Coelho declara que o eixo central da narrativa é a necessidade de se recusar os valores impostos. Neste sentido, a narrativa está cortada pela busca de Taisah que pretende refazer os caminhos de seu avô João Padre, sua busca é marcada pelo contato com aqueles que já morreram, mas estão vivos em outra dimensão, desta forma não existe fronteira entre o mundo dos vivos e dos mortos. É deste contato que a narradora consegue perceber uma realidade diferente daquela que os olhos conseguem ver.

O último trabalho crítico que estudaremos é a pesquisa de Hilda Gomes Dutra Magalhães (2001), **História da Literatura de Mato Grosso Século XX**, no qual afirma que concomitante a Tereza Albues, o teatro toma grande força, pois é criada a Federação Matogrossense de Teatro Amador, voltada para produção na área da literatura infanto-juvenil. Essa mesma fundação manifesta preocupação com questões de ordem universal, englobando o erotismo, a metalinguagem e os emblemas da pós-modernidade. Os autores contemporâneos à produção Tereza Albues são Marilza Ribeiro, Hilda Gomes Dutra Magalhães, Padre Antonio Rodrigues Pimentel, Dom Pedro Casaldáliga, Flávio José Ferreira, e Acllyse de Mattos.

Magalhães diz que a obra de Tereza Albues está circunscrita a um momento histórico no qual encontrávamos de um lado uma busca interior, um resgate religioso, supostamente esquecido na época; de outro, as manifestações místico-esotéricas que acabavam por contrastar com um grande desenvolvimento tecnológico e científico.

Sob o título de Regionalismo e Misticismo, Magalhães inicia sua discussão sobre Tereza Albues, vale ressaltar que a pesquisadora cataloga apenas as quatro primeiras obras de Albues, a propósito, para fins didáticos tomaremos nota sobre **Pedra Canga** (1980) e **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993), apenas.

O momento histórico da escrita de Albues é marcado pela espiritualização, processo de busca interior e a exaltação dos valores morais, bem como as religiões, que segundo Magalhães são manifestações místico-esotéricas. Neste sentido, é extremamente peculiar, o que diz Magalhães sobre a escrita de Tereza Albues. Vejamos:

Dentro deste contexto, temos, por um lado, a prática do intertexto oficializando uma literatura-espetáculo, que vê a ruptura como algo em si e, por outro, a busca da espiritualidade, legitimando uma literatura neo-romântica (**obras místicas, auto-ajuda**). E é exatamente nessa última vertente que podemos situar a produção de Tereza Albues, comprometida a um só tempo com o regional e a **sondagem mística**. (MAGALHÃES, 2001, p. 235-236. grifos nossos.)

Sobre **Pedra Canga** (1987), a estudiosa afirma que a narrativa mistura realidade e ficção dando ao texto um caráter “cronístico, que se perde, entretanto, no processo de semiotização do acontecimento.” Ademais, para Magalhães, o romance faz uso do monólogo interior, mostrando o choque cultural entre os habitantes da região e os moradores da Chácara Mangueiral. Além disso, tudo na obra é resolvido de modo maniqueísta.

Na impossibilidade de aceitar o “normal” o modo de vida dos chacareiros, os habitantes de **Pedra Canga** tenta, através do imaginário religioso compreende o que se passa na chácara vizinha. [...] Acompanhada desse “ecumenismo” o processo de mitificação do espaço em que ocorrem os fatos mais especificamente o casarão [...] As personagens passam a relembrar os fatos estranhos ocorridos na Chácara do Mangueiral, reeditando estórias que

incluem mulas sem cabeça e rituais satânicos [...] (MAGALHÃES, 2001, p. 237)

Para finalizar a análise de **Pedra Canga**, Magalhães mostra uma citação que representa o costume de tomar o guaraná pela manhã, afirmando que essa tradição “ilustra o comprometimento da obra com os valores regionais mato-grossenses, característica, aliás, presente em todas as obras da autora.” (MAGALHÃES, 2001, p. 242) Essa afirmação coloca em dúvida o é que dito logo no começo da obra de Magalhães, onde afirma que:

Assim sendo, as denominações continentais, nacionais ou regionais, embora contribuam no processo de compreensão do texto, “não pertencem à substância do artístico.” Diante disso, as classificações regional, urbana, sertanistas ou continentais são inadequadas e só servem enquanto recurso didático. (MAGALHÃES, 2001, p. 18)

Tendo isso em vista, fica a interrogação em relação à intenção da autora em primeiro negar a importância de uma denominação com o uso da palavra “regionalismo” e, depois, ressaltar que Tereza Albuês utiliza-se dessas marcas culturais para compor sua obra. Pode-se pensar que tal postura, mesmo que indiretamente, inferioriza a qualidade da escrita de Albuês.

Na sequência a autora apresenta seu olhar sobre o romance **A travessia dos Sempre Vivos** (1993) e afirma:

A exemplo de Pedra Canga, também Travessia dos Sempre Vivos é um texto repleto de videntes, visões e fatos “de outro mundo”, rompendo com as barreiras que limitam as dimensões vida/morte, físico/metafísico. São várias as passagens em que esses planos se fundem e se confundem [...] (p. 242)

Assim, fica definido, para a pesquisadora, que na obra existe uma divisão clara entre o mundo “real” e o mundo dos “mortos”: “Vida e morte são os paradigmas [...] não se estabelecendo divisões entre o terreno e o supra-humano, instaurando na obra uma visão tridimensional. As próprias personagens incorporam características divinas.” (Magalhães, 2001, p. 244).

O caminho percorrido pela personagem principal é visto da seguinte forma: “O caminho, no caso, é a tradição e, como não há caminhos santos ou tradicionalmente místicos na região de Mato Grosso, a personagem-autora percorre os passos do bisavô, uma espécie de mestre espiritual.” (Magalhães, 2001, p. 245). E conclui dizendo:

A busca sempre empreendida passa necessariamente por uma revisão da tradição (revisão de percursos bíblicos, santos etc.), pela comunhão dos personagens com as forças da natureza e pelo resgate da própria subjetividade, entendida como integração do ser com as forças ocultas e sobrenaturais. (Magalhães, 2001, p. 246)

Tendo isso em vista, pode-se entender que o estudo apresentado por Hilda Dutra Gomes Magalhães (2001), embora apresente uma análise relevante em quase todos os momentos de suas considerações, não consegue perceber de forma satisfatória a abrangência da obra, visto que apresenta um olhar raso sob os elementos que se apresentam no texto. Uma leitura superficial pode apontar que a sequência de acontecimentos está diretamente ligada ao “clima” de misticismo da época, ou como nos diz a autora, temos uma “sondagem mística”.

Todavia, uma leitura mais atenta pode demonstrar que esses acontecimentos, aparentemente “do outro mundo”, ou “surreais”, não são meros reflexos de uma tendência temporal, mas se organizam de forma a compor um efeito estético maior, além de compor um retrato da necessidade da busca de si mesmo. Deve-se ainda, ficar atento aos pormenores, as entrelinhas desta obra, que podem revelar o que um olhar desatento não consegue perceber.

Os estudos que envolvem a literatura matogrossense são ainda muito prematuros. No que se refere às obras de Tereza Albues, encontramos pouquíssimas pesquisas. Quinze anos após a publicação de Hilda Dutra Gomes Magalhães, o cenário da literatura de Mato Grosso quase não sofreu alteração, haja vista que ainda hoje temos dificuldade em encontrar as obras que foram publicadas há algum tempo. Por outro lado, percebe-se a crescente produção da crítica, o que permite que finalmente nossa literatura comece a ganhar mais visibilidade.

Outrossim, levando em conta esse pequeno estudo acerca da literatura, pode-se compreender que, ainda que pouco se tenha produzido e pouco se tenha estudado, é possível afirmar que existe Literatura em Mato Grosso. Para Magalhães, esse processo se inicia antes do ano de 1930, haja vista que

Embora o processo de integração nacional patrocinado pelo Governo Vargas tenha contribuído bastante para o surgimento de novos produtos culturais em Mato Grosso, a verdade é que a literatura mato-grossense das duas primeiras décadas do século XX já demonstra uma identidade própria a partir do seu comprometimento com os elementos regionais [...] Paralelamente a esses nomes emergentes, verificamos também uma forte proliferação dos grêmios e periódicos literários, que funcionam, nas primeiras décadas do século, como um nascedouro dos grandes valores literários do Estado. (Magalhães, 2001, p. 311)

O século XIX foi responsável por produzir uma literatura com identidade, todavia, para Magalhães, a primeira metade do século seguinte se manteve firme em uma estética romantico-parnasiana, resistindo diante das mudanças trazidas pelos movimentos de vanguarda como o Modernismo, encontrando um ou outro nome isolado, como Lobivar Matos e Manoel de Barros.

Entretanto, o fato de a literatura de Mato Grosso se manter anacrônica durante toda a primeira metade do século não implica em que esse produto seja necessariamente ruim. Dentro do estilo que ela se propõe, consegue se distinguir e se afirmar no cenário literário mato-grossense. (MAGALHÃES, 2001, p. 311).

O grupo Pindorama é sufocado nos anos 30, por essa resistência, somente a partir de 1950 é que as revistas Ganga, Sarã e Arauto da Juvenilha conseguem divulgar novos valores e surge, com elas, escritores como Wladimir Dias Pino e Silva Freire, assim acabam participando ativamente do processo de construção do movimento vanguardista do Brasil.

Para Magalhães, quando Mato Grosso se divide, acaba surgindo uma nova produção representada por Dom Pedro Casaldáliga, poeta engajado, que ao ver os processos migratórios e as crescentes injustiças, faz de seus versos um grito em defesa das minorias, além do surgimento de uma literatura infanto-juvenil. A autora destaca ainda a presença da natureza nas obras como um todo, característica que acompanha os textos desde os primeiros esboços até as produções mais recentes.

[...] podemos afirmar que a literatura matogrossense nasce sob o auspício do compromisso com os aspectos regionais e, com o tempo, amplia seu leque de interesses, passando a operacionalizar não apenas os elementos de natureza regional, mas também universais, seja em termos conteudísticos, [...] seja em termos estruturais. (Magalhães, 2001, p. 313)

Neste sentido, percebe-se que Magalhães oscila entre afirmar a marca que identifica essa literatura, as características regionais e o desejo e a necessidade de afirmar que apesar disso, nossa arte é nacional, dialoga com as ideias do centro do país e pertence ao universal. Vale ressaltar, que esse posicionamento da pesquisadora permite compreender porque encontramos dificuldades em ter acesso a essa produção, pois mesmo que tenhamos valor estético para fazer parte da produção nacional, o que se espera de Mato grosso é sempre o picaresco, o exótico, assim, as barreiras de aceitação fizeram com que, somada a falta de incentivo cultural por parte do próprio Estado, as obras ficassem esquecidas.

A VOZ DA ANCESTRALIDADE: O NARRADOR EM TERCEIRA PESSOA

Ao passo que nos propomos a estudar uma obra romanesca precisamos compreender os elementos que a constituem enquanto estrutura, bem como compreender seu efeito estético, para, desta maneira, percebermos seu valor social. As obras de Tereza Albués, **Pedra Canga** (1987), e **A Travessia dos sempre Vivos** (1993), nos levaram aos estudos das teorias sobre o fantástico, pesquisa realizada em trabalho de iniciação científica, tendo em vista este estudo inicial pudemos concluir que, embora sejam importantes e mostrem que o homem, por muitas vezes, prefere subverter a realidade e viver em um mundo de fantasmas a aceitar esse mundo real, os estudos que envolvem as teorias do fantástico se tornaram limitadas, pois acabaram por simplesmente classificar os acontecimentos da narrativa sem permitirem que nossas análises ficassem apenas nas camadas superiores do texto.

Sendo assim, os efeitos que nos tiravam do lugar comum a cada leitura dos dois romances continuavam a nos incomodar, não era possível pensar nas obras sem fazer questionamentos que sempre recaiam nas mesmas ideias: Porque tantas vozes? Porque tantas histórias que desembocam em uma apenas? Neste sentido, a proposta deste capítulo é apresentar um caminho de reflexão sobre as indagações evidenciadas acima. Em tal propositura, apropriar-nos-emos dos postulados de Northrop Frye, para pensarmos os conceitos de mito e imaginário, seguido de Mircea Eliade que entende o mito como fruto da religião, Vladimir Propp e o conto maravilhoso, Maria Emilia Traça, com os contos populares e Jack Goody que estabelece relação entre o mito, o ritual e o conto; ademais, articulamos esses conceitos à literatura oral, pensada por Frederico Fernandes chegando ao pensamento de Irene Machado ao definir o romance como gênero oral.

Partindo deste pressuposto, tentaremos compreender qual é a constituição das narrativas que tiveram origem na oralidade, pensando em suas funções sociais e, até certo ponto, como elas se transformaram ao longo dos séculos acompanhando o desenvolvimento da sociedade. Northrop Frye organiza, pouco depois de 1957, a coletânea de textos intitulada **Fábulas da Identidade**, aqui é possível que compreendamos conceitos como Mito e as condições do imaginário.

No capítulo **Mito, ficção e deslocamento**, o autor inicia afirmando que seu objetivo é dizer como o mito vem sendo pensado na literatura e já sinaliza que “o mito é e sempre foi um elemento integrante da literatura, [...]”. A Literatura, para Frye, está dividida em dois grupos: 1) Literaturas ficcionais: nas quais as personagens são internas, a esta classe pertencem o romance, as peças e os contos populares, por exemplo; 2) Literatura temática: para este tipo o

leitor e o autor são os únicos personagens, como a lírica, ensaios, poesia didática e oratória. Cada ficção tem seu próprio tipo de mito, todavia, o autor se preocupa em trabalhar apenas a parte ficcional da Literatura e as formas de mito mais comuns que são reconhecidas como certo tipo de narrativa.

Neste sentido, de maneira geral os críticos têm a intenção de observar uma obra de maneira congelada, mas é seu poder de persuasão e continuidade que fazem com que continuemos a folhear as páginas de um livro. Outrossim, acerca do efeito de continuidade de uma obra literária, uma série de elementos podem ser observados, sendo que, este trabalho é função da crítica. Todavia, na experiência direta o que se percebe é a história. Possivelmente as palavras enredo e narrativa definem melhor o que é mito para Frye (2000).

Ambas as palavras traduzem *mythos* de Aristóteles, mas Aristóteles denominava principalmente por *mythos* o que estamos chamando enredo: narrativa, no sentido acima, está mais próxima de sua *lexis*. O enredo, assim, é como as árvores, as casas nas quais focamos nossos olhos através da janela de um trem; a narrativa é mais como o mato e as pedras que passam rapidamente em primeiro plano (FRYE, 2000, p. 29).

As personagens existem em função do enredo, que é a essência da ficção, porém quando tentamos nos lembrar de uma obra nós mudamos nosso foco, e já não é mais a sequência dos acontecimentos que nos prende, mesmo sendo esta sequência o centro de nossa atenção, nossa memória passa a perceber como era a história, e então, o tema se torna o foco.

O que fica em nossa memória posterior não é o senso de continuidade, mas um grande acontecimento, uma cena isolada. Neste sentido, se não é a continuidade dos fatos que importa para a ação o que acontece com o princípio de que as personagens existem por causa da ação? Para Frye (2000), nossa memória torna o senso de continuidade descontínuo e quando estamos estudando uma obra percebemos os incidentes de maneira isolada ou reagrupados de maneira diferente.

Frye (2000) define tema de três formas: 1) está ligado diretamente ao assunto; 2) por vezes acaba sendo uma tradução alegórica; 3) Tema é “o *mythos* ou o enredo examinado como unidade simultânea quando sua forma inteira está clara em nossas mentes” (FRYE, p. 31) para esta terceira definição o autor atribui a denominação *Dianoia*, e afirma que assim, o tema se diferencia do enredo em movimento, já que, estaríamos mais preocupados, agora, em perceber os detalhes em relação a uma unidade e não a ação linear.

Para além da subjetividade do assunto e mais direta que alegoria, assim, o tema é “*mythos* ou enredo examinado com uma unidade simultânea, quando sua forma inteira está em nossas mentes.” (FRYE, 2000, p. 31) O enredo é também uma manifestação do tema,

visto que, uma mesma história pode ser contada com enfoques diferentes, o que faz com que os enfoques dos detalhes se tornem infinitamente diferentes. Esta sequência de acontecimentos passa a ser moldada com um padrão de significação maior, processo que, na maioria das vezes, é feito inconscientemente. À medida que vamos lendo, passamos a “esperar” por um desfecho, existe um reconhecimento do enredo. “O reconhecimento está frequentemente simbolizado por um objeto emblemático” (FRYE, 2000, p. 33)

As definições que Northrop Frye (2000) apresenta estão diretamente ligadas a formas estruturais definidas, a comédia, por exemplo. Porém, quando pensamos nestes conceitos para formas em que o narrador pode deixar a imaginação voar livre, e não precisamos representar de maneira verossímil, as personagens passam a estar ligadas diretamente a sua função no enredo. Assim, o autor afirma que um exemplo desta condição são os contos populares.

Embora os contos populares tenham histórias que não precisam ser verossímeis e que não têm “responsabilidade” com a realidade, percebemos que os grandes autores acabam por fazer uso dos motivos dos contos populares em suas obras. Para Northrop Frye (2000) isso se justifica pelo fato de que essas narrativas ilustram “princípios essenciais de narração.”

O escritor que os usa tem então o problema técnico de fazê-los suficientemente plausíveis ou verossímeis para um público sofisticado. Quando ele consegue, produz não um realismo, mas uma distorção do realismo em nome da estrutura (FRYE, 2000, p. 35)

Para o autor, o reconhecimento dos contos populares pode-se dar de duas maneiras: a) é o contínuo reconhecimento do crível, e a fidelidade à experiência daquilo que não é tão vivo; b) é o reconhecimento da identidade da forma global que se deve ao “reconhecimento técnico do enredo”. Afirma ainda que à medida em que obra vai se naturalizando, o senso de continuidade desaparece gradativamente e nós tendemos a entendê-las como uma série descontínua de episódios, o que os manteria ligados foge a análise crítica.

Quando passa para a definição de mito, Frye (2000) afirma que estamos diante de uma história na qual as personagens são, geralmente, deuses ou possuem poderes sobre humanos, estão, na maioria das vezes, acima ou antes do tempo comum; as personagens podem fazer qualquer coisa, o que quer dizer que o narrador tem liberdade, assim, o que acontece nos mitos só pode acontecer em histórias. Desta maneira, o conto popular e o mito apresentam o mesmo tipo de atrativo, pois o escritor pode dedicar todas as suas forças na elaboração da forma, visto que seu referencial é respeitado pela antiguidade.

Precisamos nos atentar às diferenças entre mito e conto popular, aquele está cercado pelo estatuto da verdade, acredita-se que realmente aconteceu, já os contos populares

“permutam motivos e desenvolvem variantes”; o mito parece fornecer um tipo de forma abrangente da tradição.

Como um tipo de história, o mito é uma forma de arte verbal e pertence ao mundo da arte. Como a arte, e diferentemente da ciência, ele lida não com o mundo que o homem completa, mas com o mundo que o cria. A forma total de arte, por assim dizer, é um mundo cujo conteúdo é a natureza, mas cuja forma é humana; por isso, quando ele ‘imita’ a natureza, a natureza assimila as formas humanas. O mundo da arte é humano em perspectiva, um mundo em que o sol continua a nascer e a se pôr muito depois que a ciência explicou que seu nascimento e desaparecimento são ilusões. Também o mito faz uma tentativa sistemática de ver a natureza em forma humana: ele não perambula às soltas na natureza como o conto popular faz (FRYE, 2000, p. 39)

O mito faz uso da analogia e da identidade para assimilar a natureza à forma humana, assim, percebemos que a analogia constitui um equivalente entre a vida humana e os fenômenos da natureza, e a identidade arquétipo um “deus-sol”, por exemplo. Northrop Frye (2000) comenta, ainda, que em inúmeros momentos o mito é visto como alegoria de ciência, de religião, ou para explicar uma lei.

Visto que, mitos são histórias, seu significado está em sua essência, assim, ele pode ser contado e recontado, reelaborado, sua vida “é sempre poética de uma história”, e quando ele perde sua ligação com a crença passa a ser apenas literário.

O pensamento crucial de Frye (2000) acerca da relação entre mito e literatura se apresenta quando o autor afirma que o mito constitui o desenho verbal de uma circunferência que posteriormente é ocupado pela literatura. Para ele, a literatura é mais flexível e preenche melhor esse círculo, um romancista pode escrever imaginando estar distante de deuses, por exemplo, mas sabe que o mito e a literatura se fundem minuciosamente. Assim, a ligação entre o mito e a literatura se dá no estudo dos gêneros e convenções da literatura. Neste sentido, todas as vezes em que se percebe o mito de maneira mais clara dever-se-ia considerar isso como evidência que apoia este estudo.

O crítico discute o conceito ao qual chamou de “deslocamento” – as escolhas que um autor faz para que sua história se torne mais verossímil – essa “fidelidade ao verossímil” pode afetar apenas o conteúdo. Neste sentido, a forma e o conteúdo plausível acabam por entrar em conflito, na maioria das vezes, já que as convenções de enredo herdadas pela literatura são aparentemente loucas. “A forma literária não pode vir da vida; ela vem apenas da tradição literária e, portanto, em última instância, do mito” (FRYE, 2000, p. 45).

Pensar o conceito que traz a palavra mito é tarefa bastante complexa. Frye contribui quando apresenta uma ligação de mito e conto popular, tendo em vista a condição estrutural.

Este apontamento afirma que, o conto popular, além de buscar seus temas no mito, ainda bebe em sua forma estrutural.

Northrop Frye (2000) define outros dois conceitos bastante importantes para nossa pesquisa, imaginário e imaginativo. Para tanto, precisa-se entender dois pontos iniciais, a condição de senso, a capacidade de percebermos e distinguirmos aquilo que é real e que existe daquilo que poderia existir, ou seja, poderia ser real. Este primeiro conceito está pensado enquanto reconhecimento e, por vezes, tem relação direta com a razão; por outro lado, temos a condição criativa, que está diretamente ligada a nossa capacidade de imaginação, de projeção de algo que não existe, mas poderia existir, está relacionada ao desejo. Para esta segunda condição, o autor afirma que ela se faz mais forte em três campos, no amor, na religião e na arte.

Diante disso, é o senso que pode separar aquilo que é real daquilo que é imaginário. Para o autor, a imaginação criativa é polarizada entre o senso, que nos dá a noção de realidade, ou seja, a condição sob a qual a imaginação deve se ancorar; e o que será chamado de visão, o anseio e desejo de ampliar a percepção humana, são estes dois polos que dividem a religião das artes. Tendo em vista este raciocínio, está claro que algumas culturas têm uma visão mais desinibida, a imaginação “voa” mais alto.

[...] a cultura pode ser dominada por um sentimento de proporção e de limitação derivada, em última instância, daquilo que estamos chamando de senso; uma cultura desse tipo pode atingir a clareza e a simplicidade que associamos à palavra ‘clássica’ (FRYE, 2000, p. 169)

A partir destes dois conceitos apresentados, passaremos a pensar em uma condição de complementaridade, seria dizer que foi a imaginação que criou os mitos, estes passaram a compor o ritmo de vida da sociedade que o imaginou, chegando ao estatuto de verdade absoluta.

Esta criação do imaginário, que ancorada na realidade pelo senso, se tornou o início da literatura, fazendo do mito a base da produção literária. Devemos compreender ainda, que, à medida em que uma população se desenvolve, a arte se vê pressionada a tornar-se cada vez mais verossímil. Sendo assim, quando saímos da oralidade e passamos para a escrita, perderemos os elementos de “magia” que antes eram aceitos nas comunidades orais.

Esta relação estabelecida entre o poder imaginativo e o mito também foi pensada por Vladimir Propp – **As raízes do conto maravilhoso** (2002) -. A tentativa deste autor em entender o Conto Maravilhoso desenvolveu um estudo sistemático acerca deste tipo de narrativa.

A obra de Propp (2002) apresenta um trabalho minucioso no entendimento dos contos maravilhosos. O autor dedicou-se em entender os temas e motivos, bem como, as variações que esses contos apresentavam, tendo como base o conto Russo. Desta obra, nos interessa principalmente o último capítulo, no qual trata de uma definição geral do conto maravilhoso.

“O que agora é narrado outrora era feito, representado, e o que não se fazia imaginava-se” (PROPP, 2002, p. 439). Este pensamento define, de maneira simples e objetiva, o que é a relação entre mito e imaginário. Neste sentido, o mito é composto pelo rito. Para Propp, o ritual de iniciação e as concepções da morte são a base comum geradora de motivos nos contos. Neste sentido, a composição dos contos não se encontra no psiquismo humano nem mesmo na capacidade artística, mas em um passado histórico. O primeiro a desaparecer deste conjunto é o rito, quando a caça não é mais a fonte única de subsistência, por exemplo. É esta mudança que permite o aparecimento de novos gêneros, em geral, surgem por meio da reinterpretação.

A pergunta que será respondida por Propp é “Qual o estágio mais antigo da narração?”. Por meio das hipóteses apresentadas acima, pode-se considerar que durante o ritual de iniciação, alguma histórias era narrada aos jovens. Durante o ritual, não se contava o que aconteceria ao jovem, mas, era narrado o que teria acontecido com um ancestral:

[...] o qual, após um nascimento miraculoso, esteve no reino dos ursos, dos lobos, etc., trouxe de lá o fogo, as danças mágicas (as mesmas que eram ensinadas ao rapaz) etc. inicialmente esses episódios era menos narrados que encenados. Também eram representados nas artes plásticas (PROPP, 2002, p. 440-441)

A narrativa, neste sentido, é parte do ritual, um não existe sem o outro, a narrativa é a ação mágica do mundo ao redor. O entendimento dessas narrativas só acontece quando a sociedade e sua organização são analisadas. Para os primitivos que as reproduziam, elas eram condição de vida em igualdade; por isso eram guardadas e conservadas como situações sagradas, desta condição decorre o fato de os velhos transmitirem as narrativas apenas no momento de sua morte.

Para responder a proposta inicial, Propp afirma que o mito se transfigura em conto quando o ato de narrar passa a se desprender do ritual. Assim, temos o início da história do conto. Para este processo existem duas hipóteses, primeiro por necessidades históricas, ou pela chegada dos europeus, quando começa a cristianização e as mudanças do modo de vida e produção dos povos primitivos, esta condição fez com que as narrativas primitivas perdessem

seu sentido inicial e passassem a ser narradas apenas como conto. Este processo de desligamento da narrativa e do mito é chamado de deterioração.

Entretanto, o conto, que perdeu suas funções religiosas, não é em si mesmo alguma coisa inferior ao mito do qual origina. Ao contrário, liberto dos laços do convencionalismo religioso, movido agora por outros fatores sociais, ele irrompe no espaço livre da criação artística e começa a levar uma vida mais rica de conteúdo (PROPP, 2002, p. 444)

Para Vladimir Propp (2002), não é apenas o conto maravilhoso que possui esta raiz cravada no mito, outras categorias de contos também nasceram da profanação da religião. O que deve ser levado em conta para propor esta mesma condição é o fato de as narrativas iniciais terem perdido seu caráter religioso e ganhado outros fins. Seria um erro afirmar, neste caso, que o conto foi o único herdeiro da religião.

A mudança da função do mito, que hoje já não mais é religiosa, é que influencia a mudança da narrativa, que também ganha outras funções sociais, pois o modo de vida também mudou. Outrossim, tanto é possível o processo de deterioração como o de reinterpretação do mito.

Inúmeras são as concepções e os entendimentos sobre o conceito de mito. A fim de deixar nossa pesquisa mais ampla, tomaremos nota dos estudos de Mircea Eliade (1957) – **O Sagrado e o Profano: A essência das Religiões** –, deter-nos-emos sobre sua concepção de tempo e a relação que este faz com o mito.

O autor afirma que para o homem religioso, o tempo está dividido em dois, o sagrado que está relacionado às festas, em sua maioria festas periódicas; e o tempo profano, que diz respeito à duração ordinária, na qual os atos são privados de significação religiosa. Os rituais são os responsáveis por colocar o homem religioso no tempo sagrado.

[...] o tempo sagrado é pela sua natureza própria reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um tempo mítico primordial tornado presente. Toda a festa religiosa, todo tempo litúrgico, representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar num tempo mítico, <<no começo>> (ELIADE, 1957, p. 81)

Participar destas festas permite retomar e reintegrar o tempo sagrado, o tempo primitivo, aquele que foi fundado pelos deuses, é revivido e passa a ser presente. O tempo para o homem religioso é cíclico “reversível e recuperável”, e remonta sempre à fundação do mundo que é reintegrado pela linguagem dos mitos. O homem religioso esforça-se para estar em contato como o tempo sagrado e, recusa-se a viver no que é chamado de tempo histórico, apenas.

Mircea Eliade (1957) trata de questões fundamentalmente religiosas e, de fato, pouco ligadas à constituição das narrativas propriamente ditas. Todavia, sua contribuição é importante quando trata da especificamente da importância do mito na construção da realidade religiosa. Para o autor:

O tempo sagrado, periodicamente reatualizado nas religiões pré-cristãs (sobretudo nas religiões arcaicas) é um Tempo Mítico, quer dizer, um tempo primordial, não identificável no passado histórico, um Tempo original, neste sentido em que brotou <<de golpe>>, que não foi precedido por um outro tempo, **porque nenhum tempo podia existir antes da aparição da realidade narrada pelo mito** (ELIADE, 1957, p. 84-85 grifos nossos.)

A mesma estrutura que faz a religião ser verdade e ter credibilidade está também presente na construção dos contos populares. Os elementos sobrenaturais e as ordens que, nas religiões, são dadas pelos Deuses; no mundo criado pela demais narrativas, são dados pelos mais velhos, os detentores do conhecimento. As funções destas ordens são semelhantes e se confundem, todos os elementos que se repetem são essenciais para a formação das narrativas, bem como das religiões.

Para Eliade (1957), a ligação da religião com o tempo tem um elemento fundamental para sua existência

[...] toda a criação é imaginada como tendo tido lugar no começo do Tempo *in principio*. O tempo jorra com a primeira aparição de uma nova categoria de existência. É por essa razão que o mito desempenha um papel tão considerável: [...] é o mito que revela como é que uma realidade veio à existência (p. 88-89).

É primordial perceber que dois elementos são de suma importância para a existência da religião, a imaginação e a palavra. É assim que tem início o tempo da magia e do mistério do homem religioso. Para o mundo da narrativa, os mesmos elementos são fundamentais. Desta forma, reitera-se que o mesmo princípio que criou as religiões, também criou os contos populares.

Para Mircea Eliade (1957), o homem religioso tem necessidade do real, anseia pela presença da realidade, assim busca na reconstrução dos rituais reviver aquele tempo primordial da criação. As festas, que são o momento em que os rituais são refeitos, permitem a renovação do tempo. Toda vez que chega o tempo das festas os homens religiosos se sentem mais perto da condição de realidade. “A festa não é a comemoração de um acontecimentos mítico (e portanto religioso), mas a sua *reatualização*” (p. 93)

A reatualização dos mitos, em algumas comunidades, também tem o poder de salvar plantações, por exemplo. Neste sentido, existe além de um retorno temporal ao início da

criação do mundo e, conseqüentemente, uma aproximação do tempo forte da criação, um poder mágico sobre a evocação do mito, que tem grandes poderes.

O eterno retorno ao tempo primordial, permitido pela reatualização dos mitos durante as festas, deixa o homem religioso sempre em contato com seus deuses em um tempo mítico, como se vivesse em estado de sonho. Essa necessidade e esforço de estar sempre em contato com o modelo de criação primordial e exemplar e estar fora do tempo histórico. Neste sentido, ocorre uma negação do tempo histórico e, quando existe aceitação, é sempre relacionada a uma condição mítica, por consequência, religiosa.

Nos contos populares, percebe-se que o tempo se mantém, em geral, na cronologia do tempo histórico, existem, entretanto, algumas problematizações da existência humana e busca por conhecimentos, os rituais refeitos não possuem a mesma intenção da condição religiosa, os rituais em geral são de passagens como se as personagens fossem encaminhadas progressivamente no tempo e, não um retorno ao tempo primeiro para absolvição das culpas.

Ater-nos-emos acerca do que afirma Mircea Eliade (1957) sobre mito:

O mito conta uma história sagrada, quer dizer um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um Mistério, porque as personagens do mito não são seres humanos: são Deuses ou Heróis civilizados, e por esta razão as suas *gesta* constituem Mistérios: o homem não poderia conhecê-los se lhos não revelassem. O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os Deuses ou os seres divinos fizeram no começo do Tempo (ELIADE, p. 107).

Estas narrativas fundam a verdade, conta-se assim porque foi assim que aconteceu. Não existe margem para questionamentos e quem as ouve está diante da verdade absoluta, da verdade criadora do acontecimento primordial. “Evidentemente, trata-se das realidades sagradas, porque é o sagrado que é o real por excelência” (ELIADE, 1957, p. 108). Para aclarar o conceito que quer expressar quando fala da condição de realidade que trazem os mitos, o autor compara as atividades que foram modelos deixados pelos deuses, a agricultura, por exemplo, que quando não tem uma finalidade sagrada, sendo apenas para sustento, e os homens a fazem “[...] sem um modelo mítico - pertencem à esfera do profano: é pois uma atividade vã e ilusória no fim das contas irreal” (ELIADE, 1957, p. 109). Assim, o nível de aproximação do sagrado determina o nível de realidade ao qual o homem está inserido.

Tendo em vista, que o mito narra a criação do mundo e, conseqüentemente, torna-o verdade absoluta, a função dessas narrativas é mostrar a forma como o sagrado se insere no mundo, em outras palavras, uma irrupção do sagrado no mundo. Sendo assim, estes mitos não podem ser ditos em qualquer condição, é preciso esperar o tempo certo, quando, por exemplo,

as estações estão ritualmente mais ricas. Esta também é a condição de exposição dos contos populares, existe sempre um tempo exato para ouvi-las, o tempo para fazer o arroz crescer, o tempo de ajudar na colheita. Já que contar é trazer a magia e o poder sobrenatural em favor do homem.

Assim: “A função mais importante do mito é, pois a de <<fixar>> os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação, etc.” (ELIADE, 1957, p. 110). Esta é a mesma função que acompanha os primeiros contos populares que surgem na escrita. Obviamente, que com o passar das décadas e o desenvolvimento das sociedades, esta função acaba por se modificar, mas não se perde por completo, já que em vários textos conservam o caráter conselheiro.

“É ao mito primordial que cabe conservar a verdadeira História, a história da condição humana: é nele que é preciso procurar e reencontrar os princípios e os paradigmas de toda a conduta.” (ELIADE, 1957, p. 114). O homem primitivo tem tanto desejo de assemelhar-se aos deuses que mesmo quando a reatualização dos mitos leve a atos extremos, como mostrado por Mircea Eliade, o canibalismo para algumas culturas, o que faz com o homem assuma grande responsabilidade diante da natureza e de si próprio.

Todavia, em determinado momento, a busca pela aproximação do tempo primordial e aproximação dos exemplos de vida dos deuses se torna sem sentido, percebe-se que este tempo cíclico marcado pela reatualização das festas e mitos deixa uma visão pessimista da vida. As religiões primitivas viam na condição cíclica e no eterno retorno aos mitos, uma condição de estar salva da morte. Já para as religiões modernas que se apoiaram no tempo histórico e não mais mítico, dessacralizam o tempo. “Definitivamente dessacralizado, o Tempo apresenta-se como uma duração precária e evanescente, que conduz irremediavelmente à morte” (ELIADE, 1957, p. 124).

Inúmeros pesquisadores trabalharam a condição do Conto Popular em perspectivas bastante diferentes. Maria Emilia Traça trabalha a relação entre o conto popular e o conto para criança, tendo como base o efeito destes na formação das crianças – para as quais este tipo de narrativa se destina. Sua obra **O Fio da Memória: do conto popular ao conto para criança**, primeira edição de 1992, teve bastante repercussão e trouxe nova perspectiva para o trabalho com crianças em sala de aula, visando um aprendizado no qual se desenvolva a imaginação.

Ainda que tenhamos bastante clareza de que o foco do trabalho da escritora não se assemelha ao que nos propomos pensar nesta pesquisa, entendemos que algumas de suas definições sejam importantes, haja vista que é preciso compreender a complexidade em relação ao estudo de contos e sua ligação com a oralidade.

Importante se faz perceber que, para Traça, inicialmente, os contos eram direcionados para um público bastante variado, diferente do que acontece hoje que são direcionados às crianças. Neste sentido, as temáticas que estão, desde os primórdios, ligadas ao público infantil, são as de *advertissement*. Nestas narrativas, temos as criaturas assombrosas, já que a função é manter os mais pequenos longe dos perigos, são narrativas funcionais dentro da sociedade.

Os verdadeiros contos populares são anônimos, de origem longínqua e difícil de precisar. Nos nossos dias, os contos populares são antes de mais nada textos fixados pela escrita. [...] Durante muito tempo fizeram parte de uma cultura viva, transmitida oralmente ao longo dos séculos, fundo comum que se encontra, sob variantes mais ou menos próximas. (TRAÇA, 1992, p. 31)

Sobre o fato de os motivos dos contos populares se repetirem em diferentes lugares do mundo, a autora afirma que ocorrem devido às limitações da vida humana e suas necessidades básicas que são iguais. Estas formas de narrativa estão bem definidas na cultura como “a enxada e o cântaro”. O que nos faz compreender que os contos são parte da vida humana, assim como os utensílios utilizados para a sobrevivência da espécie.

Ao passarem de geração em geração, foram ganhando forma. Assim, o início “Era uma vez...” ajuda a dar credibilidade, sendo que, remove o conto da condição espaço-tempo definidos, e o final “viveram felizes para sempre” está relacionado à condição do ser humano, que se desenvolveu num grau tal que foram merecedores da felicidade que alcançaram.

Para Maria Emilia Traça (1992), as histórias, em sua primitividade, eram contadas durante a noite, nos chamados serões. Momento em que os homens arrumavam suas ferramentas e as mulheres cosiam. Assim, estes contos não traduzem “os movimentos imutáveis da alma”, mas as mudanças de mentalidade da humanidade. “O conto exprime-se utilizando o código da vida social quotidiana: ocupa-se de laços familiares, de relações de parentesco perturbadas, do destino dos indivíduos, das prosperidades locais.” (TRAÇA, 1992, p. 36).

A autora tem profunda preocupação em estabelecer uma relação de importância e significação dos contos nas sociedades atuais. Neste sentido, seus questionamentos tangenciam as problemáticas que envolvem a função dos contadores, cujos valores representam os contos. Sendo assim, Traça se esforça em estabelecer a função social e também o efeito causado pelos contos da atualidade. O desejo de reestabelecer o interesse pelo conto teria despertado com o surgimento da obra **Morfologia do conto** de Vladimir Propp 1970 – tradução Francesa.

Os contos, antes de serem estabelecidos pela escrita - trabalho inicial dos Irmãos Grimm e Perrault - eram tradição oral, patrimônio popular, tinham a função de apresentar os conflitos e tensões por meio da ficção “o não dito da realidade social”. Importante se faz ver o que Traça afirma acerca da condição de estruturação dos contos:

Eram parte integrante da palavra livre proposta pela sociedade aos indivíduos que vivem segundo as suas regras, através de formas rituais e culturalmente sancionadas. Detentores de uma estrutura narrativa estável, como foi amplamente demonstrado por Vladimir Propp, Claude Lévis-Straus [...] estavam submetidas a regras preciosas. (TRAÇA, 1992, p. 38)

A condição de narração, ou seja, a estrutura que os contos seguiam, reafirmando os motivos e alterando, por vezes, de maneira pouco significativa seu sentido e intenção social, é tema que tem sido bastante discutido entre os estudiosos. Os contos não possuíam uma forma fixa, já que o ato da oralidade não permite uma narração linear, visto que o ato da oralidade está sujeito a intromissões dos interlocutores e depende essencialmente da memória. Neste sentido a cada vez que o contador narrasse determinado conto, suas formas seriam modificadas, já que o contador estaria livre para adaptar sua narração conforme o público e o local, fazendo uma espécie de atualização.

A pesquisadora questiona o desaparecimento da condição oral: 1) a escrita reduziu o repertório de contos; 2) o destinatário único, a criança, modificou “o comportamento em relação à categoria de pensamento” das crenças e valores antes associados aos contos. Teríamos então mudanças de ordem temática e sociológica. E define assim o conto popular:

Ora, um dos critérios de definição do conto popular enquanto narrativa etnográfica pertencente ao folclore oral é sua oralidade, juntamente com a relativa rigidez da sua forma, o seu carácter confessado de narrativa ficcional e a sua função social no seio de uma determinada comunidade. (TRAÇA, 1999, p. 39)

Para tornar mais claro seu ponto de visto sobre os contos, a autora apresenta o povo Toradja. Para esse povo, o tempo de contar é o mesmo de jejuar. As narrativas, para eles, servem como uma forma de esquecimento, e enquanto ouvem, eles se alimentam das histórias. Os rituais ocorrem de noite e existe um tempo certo de contar, que fará o arroz crescer, e as ervas não.

Outro ponto importante é o fato de que são os mais velhos que têm o “poder” de contar, pois, são eles que detêm o conhecimento e, são eles ainda, que iniciam os mais novos ao ato de narrar; assim, tudo acontece como um ritual de fertilidade no qual são oferecidos como oferendas, os contos.

Este exemplo permite entender o conto com todas as suas funções. Ele está sempre na presença de um ritual, aqui a necessidade de fazer o arroz crescer. Todavia, a narrativa tem caráter ficcional, o que significa dizer que ela é criação humana, surge do imaginário. Possui, ainda, uma função social, para este povo tirá-los do sofrimento da fome. Está submetido à condição religiosa, pois o conto funciona como uma oferenda aos deuses.

Maria Emilia Traça (1992) responde a uma interessante pergunta: os contos exprimiam as realidades da vida quotidiana ou os fantasmas que permitiam escapar-lhes? Tendo como base a sociedade francesa, ela observa a forma servil de trabalho que não permitia aumento de produção, e deixava na miséria milhares de pessoas; as altíssimas taxas de mortalidade e baixa expectativa de vida construíam uma sociedade de órfãos e viúvas.

Tendo em vista este quadro, a ordem era lutar para sobreviver. Assim, a satisfação dos desejos, não era uma saída do imaginário, mas palpável enquanto realidade. Dessa forma, alugar os filhos para trabalhar, ou mesmo vendê-los era bastante comum. Em relação às tarefas exageradas que os reis e patrões exigiam, como arar, semear e colher o trigo em uma única noite, que só podiam ser realizadas com ajuda sobrenatural, exprimiam “de um modo hiperbólico a realidade dos camponeses”.

Os contos populares foram actos simbólicos através dos quais os camponeses enunciaram as suas aspirações projectaram a possibilidade de um conjunto de meios imaginários que lhes permitisse esperar uma metamorfose nas suas vidas. Mas, em contraponto, apresentavam as duras realidades do poder político sem ocultar a violência e a desumanidade do seu quotidiano: crianças esfomeadas, violações, castigos corporais, exploração intensiva. (TRAÇA, 1992, p. 46)

A autora afirma que os contos buscam no maravilhoso a possibilidade de iluminar seus leitores e não de enganá-los, pois permitem a cada um fazer sua própria interpretação e compreensão das condições sociais que o cerca, a fantasia prepara para a vida. Assim, este poder fantástico deixa o misterioso como proposta de conduta para encarar a realidade social.

Ainda que, em nenhum momento a autora tenha deixado explícito, percebe-se que ela, assim como nós, entende que os contos maravilhosos têm suas raízes fincadas no mundo da oralidade, visto que defende o fato de a característica sobrenatural já estava presente quando os grandes contadores de histórias, junto com suas aldeias, se reuniam envolta do fogo para narra e ouvir.

Entretanto, a autora segue afirmando que os contos de fadas que inicialmente atingiam os mais variados grupos, hoje se dirigem especificamente às crianças, o que para nós não pode

ser definido simplesmente desta maneira, pois entendemos que os contos tomaram outros rumos e possuem outras inúmeras funções.

Jack Goody constrói um trabalho importante – **O mito, o ritual e o oral** (2012) - para pensar a condição da oralidade. Entretanto, não se pode deixar de levar em consideração sua formação em antropologia, o que aqui, dará um olhar um tanto quanto diferente acerca deste assunto.

A preocupação do autor se centraliza em uma distinção entre o mito e o conto popular, afirmando que não se pode colocá-los no mesmo patamar, sendo que, este último é direcionado especialmente às crianças, assim, não pode representar o pensamento adulto, já os mitos são tidos como típicos de culturas orais que se transformaram com o desenvolvimento da escrita.

O problema da palavra LITERATURA para falar daquilo que não é escrito também é discutido pelo autor. Já que existem, por exemplo, as designações “gêneros orais” e “formas orais padronizadas” para aquelas criações que não são essencialmente escritas. O autor designa o vocábulo “lecto-oral” para definir a influência da escrita sob a oralidade. Para Goody (2012), está clara esta condição de influência tanto da escrita que modifica o oral, e por vezes as comunidades decoram seus versos e os transmitem de boca em boca, quanto a herança que a oralidade deixou para a escrita, como o poema épico, por exemplo.

Goody (2012) afirma que entre a cultura oral e a memória, pode-se entender que para estas comunidades, a memória é coletiva e não individual, assim não existe uma autoria, cada contador acaba por modificar e incorporar suas impressões, ocasionando assim mudanças, por vezes, no conteúdo e, por vezes, na fala. Isto ocorre pelo fato de não existir um original para ser consultado. O que, claramente, nas culturas escritas não é possível que aconteça, já que existe aquele que primeiro foi escrito e impresso e que servirá como modelo.

Existe uma distinção de conteúdo, forma e função, bem como, de público para diferenciar os gêneros: “No nível mais amplo, contos populares são raramente considerados outra coisa a não ser ficção, enquanto que outros gêneros, à exceção da canção, têm uma relação bastante diferente com a ‘verdade’”. (GOODY, 2012, p. 48). Os conceitos de verdade e ficção não são claramente trabalhados pelo autor, sendo assim, pode-se inferir que, neste contexto, está compreendido como “verdade” tudo aquilo que aconteceu com determinada comunidade e, ficção diz respeito à imaginação. Esta tentativa de separar os gêneros da oralidade em acontecimentos reais e aquilo que a mente da comunidade produziu coloca as chamadas “formas orais padronizada” fora da condição de arte. Neste sentido, levando-se em

consideração o pensamento deste autor, a literatura escrita não pode ter como raiz a oralidade, já que a arte só passa a existir a partir do momento em que acontece o surgimento da escrita.

A escrita de alguns textos que conviviam com a oralidade suscitavam a formação de um cânone. Determinado inicialmente pelo domínio religioso, os gêneros da oralidade acabaram por serem destinados a representar questões periféricas, assuntos como a magia, o encantamento e os contos de fadas.

Como uma vasta proporção dos contos populares é direcionada para crianças, é incorreto que os antropólogos, os quais os colecionam avidamente, usem-nos como evidência dos pensamentos típicos das sociedades primitivas ou que historiadores façam o mesmo em relação à população rural da Europa do século XVII. Os contos infantis são para públicos de uma idade específica e circulam, amplamente em todas as culturas, hoje como no passado; histórias do “homem na lua” não podem ser consideradas como indicativas de uma crença adulta, e muito menos de qualquer sociedade específica. (GOODY, 2012, p. 49)

O crítico reitera, inúmeras vezes, o fato de algumas classes de estudiosos tratarem a caracterização da mentalidade, crenças e práticas de diferentes idades em um mesmo nível. Aos olhos de Jack Goody (2012), isto não pode ser entendido e considerado desta forma. Torna-se necessária a distinção entre crianças e adultos. Sendo assim, contos populares e mitos não podem ser destinados a um mesmo público. Tendo em vista esta condição, o autor afirma que muitas dessas “literaturas” atravessaram fronteiras sociopolíticas e linguísticas de forma livre, este fato demonstra o poder de transculturação de “seus temas e expressões”.

Quando passa a definir o mito, a primeira atitude de Goody (2012) é refutar a constituição do mito por ritual e conto popular. Sua postura é categórica ao afirmar que não é possível que o significado dos contos populares se encontre no mito. Para ele, o mito é o maior ganho da literatura oral, já que, mesmo sendo de difícil compreensão, por apresentar temas cosmológicos, é o gênero mais localizado e mais engravado na ação cultural.

O surgimento do gravador portátil permitiu a alguns estudiosos dos contos, gravações em condições reais e em diferentes momentos da reprodução dos contos, consentindo a percepção de que estes mudam constantemente, visto que os contadores preenchem as lacunas deixadas pela memória imperfeita, bem como a interferência do interlocutor. Este é um dos motivos das diferentes formas de mitos espalhadas no espaço e no tempo.

O pesquisador demonstra que a criatividade não é uma prerrogativa de determinada cultura e a relação entre esquecimento e criação é condição fundamental para a existência das narrativas, sendo que uma exige a outra. Este fato reafirma a existência de variedades dos contos nas diferentes culturas e em diferentes momentos da humanidade.

Jack Goody (2012) afirma a existência de um problema em tratar a cultura de uma forma unificada em relação às diferentes faixas etárias de uma sociedade. Neste sentido, entender os contos populares como representantes do “pensamento primitivo” é uma forma de diminuir e inferiorizar o pensamento adulto. “Presumir tal coisa seria desmerecer seus modos de pensamentos e perpetuar a noção de uma lacuna ampla e inexplicável, a Grande Divisão, entre eles (os outros, os “não esclarecidos”, o povo) e nós.” (GOODY, 2012, p. 70), estas narrativas não possuem, também, valor histórico.

Sobre o termo “Grande Divisão”, o autor estaria relacionando-o ao fato de que os contos populares eram contados para as crianças da elite e os adultos do povo, este conceito teria sido pensado por vários estudiosos, dentre eles o antropólogo Darnton. Todavia, Goody justifica esta ideia, afirmando que as crianças se tornavam adultos com doze ou quatorze anos, já que, com esta idade precisavam tratar dos trabalhos para a sobrevivência.

A principal preocupação do crítico é demonstrar que não é possível que as estruturas e os motivos das narrativas orais se mantenham de maneira estática, já que não existe um lugar no qual o contador possa se remeter a um original. Desta forma, a cada vez que determinado conto popular, ou epopeia fosse apresentado, ele teria variações, de forma e conteúdo. Com relação ao que sugere Vladimir Propp em seu estudo, Jack Goody reitera o fato de que as variações sejam tão abstratas que, por muitas vezes, seriam até inconcebíveis.

Esta leitura dos principais pensadores que tentaram compreender a relação entre a oralidade, tendo o mito como a principal manifestação a ser levada em conta, até a literatura escrita torna-se importante, uma vez que esses diferentes pensamentos nos permitem compreender como as manifestações culturais foram entendidas em diferentes culturas e por diferentes olhares. Ademais, já se pode compreender que independente de como cada pensador entendeu a oralidade como grande início da literatura escrita, o mito e, conseqüentemente, o imaginário popular sempre foram as manifestações fundadoras da arte de narrar. Sendo assim, após tomarmos nota do que foi dito pelos grandes pensadores estrangeiros, passaremos a pensar o que foi articulado a partir da cultura oral brasileira.

Poesia Oral e o romance como gênero Oral

Os estudos sobre a oralidade são inúmeros, dentre eles elegemos **A voz e o sentido: Poesia oral em sincronia** (2007), de Frederico Fernandes. Esta escolha se justifica por entendermos que este texto apresenta uma visão bastante clara acerca dos aspectos que pretendemos estudar, dentre eles o sentido dado à poesia oral no momento de sua atualização.

Tendo isso em vista, vejamos o que afirma Fernandes (2007) ao iniciar sua reflexão:

[...] pude perceber que o que chamamos de “literatura”, em sua vertente reflexiva, plurisignificativa, humanizadora e, por conseguinte, poética, circulava de modo oral entre as pessoas daquela região, que são colocadas à margem de um sistema literário [...] (p. 26)

Partindo desta afirmativa, o pesquisador estabelece quais os pontos que colocaram a poesia oral e a escrita em instante de combate. Neste sentido, a poesia oral passa a ter lugar secundário, dentre os motivos, temos o fato de ter-se desvinculado da escrita, tornando-se literatura de quem não sabe ler nem escrever; passou a ser popular em detrimento da erudita. Neste sentido, torna-se objeto de investigação folclórica, por isso vira exótica, por fim se desvincula também do modelo analítico regido pela batuta da letra.

Embora as poesias orais e escritas tenham diferenças na maneira de produção, vinculação e comercialização, segundo Fernandes (2007), ambas encontram-se “num eixo comum que é o próprio significado de poesia”. Neste sentido, poesia é criação e recepção. Tendo isso em vista, o termo “poesia” é entendido pelo pesquisador para além de sua definição como “poema” e busca abranger o campo de manifestações: “Ao caracterizar a voz nômade como poesia, busco pôr em evidência uma manifestação estética constituída oralmente através do verbo, que anteceda a “instituição literatura” e foi por ela marginalizada.” (FERNANDES, 2007, p. 26).

Pelo fato de se desvincular da escrita e, por tanto, passar a ser literatura daqueles que não têm conhecimento, a poesia oral é posta na marginalidade. Essa indissociação da literatura oral e da escrita permitiu, então, o alargamento dos estudos culturais que abrangem não apenas a literatura, mas a música e a dança, por exemplo. Neste sentido, a obra passa a ser compreendida por meio da “representatividade cultural que dela emana”. Este novo olhar lançado à literatura oral passa a contemplar diferentes áreas do conhecimento, provocando o receio da perda da “identidade literária”.

Se por um lado os estudos culturais podem ter afetado negativamente a literatura e passam a ceder espaço à análise discursiva, por outro a mudança permite repensar e “[...] definir o valor da literatura no cenário sociocultural atual.” (FERNANDE, 2007, p. 31). Os estudos literários que partem do discursivo não necessariamente reduzem sua análise, mas colocam este texto frente a outras disciplinas e fazem com que o estudioso pense em seus usos e sentidos no âmbito literário e não literário.

Dessa forma, a abordagem discursiva insere a crítica literária numa esfera multidisciplinar, na qual os conceitos agregam-se num mesmo êmulo, responsável por gerar ações reflexivas e práticas (leituras, problematizações

e investigações) mais ou menos comuns em várias disciplinas. (FERNANDES, 2007, p. 31)

Para Fernandes (2007), estaríamos, então, juntando ciência e arte, o pesquisador ressalta ainda que o fato de analisarmos a poesia como discurso não fere a questão estética, uma vez que esta depende da relação texto e sujeito. Com o objetivo de afirmar a independência do estudo da poesia oral, que se emancipa e perde o rótulo de menor ou “sub”, o autor apresenta a utilização da oralidade nos primeiros anos de formação do aluno. Mesmo os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) utilizando-se da oralidade nos primeiros anos de formação do aluno, a escola ainda é o lugar privilegiado da escrita.

No que diz respeito às diferenças entre oralidade e escrita, Fernandes (2007) afirma que a primeira é mais persuasiva por ter a necessidade da presença do ouvinte e emissor, já a escrita se firma em enunciados mais reflexivos e apresenta estados psicológicos. Neste sentido, a poesia oral é marcada por pensamentos inconclusos, gestos, não faz divagações psicológicas, tendo como fator marcante o “espaço – tempo em que ela é comunicada.”

A comunicação não está num vazio temporal nem espacial: encontra-se em um presente que sofre interferência de um passado, ao passo que projeta um futuro. Todo ato de comunicação é espacial, compreende lugar, objeto, códigos, canais e pessoas. A poesia oral pelo contato direto com seu receptor e pela recorrência direta à memória oral, é um ato de comunicação cujo evento comunicacional assume demasiada importância na sua urdidura e manifestação. (FERNANDE, 2007, p. 35)

Tendo isso em vista, define-se que performance é, desta forma, o “evento comunicacional”, o exato momento da “manifestação sincrônica da poesia oral.” Sendo assim, a poesia oral deve ser entendida como o exato momento em que é comunicada e não leva em conta o que foi feito, uma vez que sempre que é comunicada, ela acaba por ser uma releitura em processo de transmutação.

Por isso, ela encontra-se dentro de uma tríade: de um lado, o sujeito que a comunica, empresta a voz, recorre à memória coletiva e à individual; de outro, o auditório, intervindo, estimulando, contestando, interagindo; no entremeio deles, o texto, com sua dimensão cultural, ao mesmo tempo que comunica o “como ser” e o “como fazer”, e sua dimensão criativa, presente nas atualizações da performance e na capacidade de transformação pelo sujeito que o comunica. (FERNANDE, 2007, p. 36)

Sobre a relação folclore – poesia oral, Frederico Fernandes (2007) afirma que no Brasil os estudos folclóricos acabaram por utilizar a poesia oral para diferenciar a oralidade da escrita como forma de estabelecer uma fronteira, uma vez que as pesquisas se preocuparam em “localizar a região em que se originou um determinado mito e por quais lugares ele

transita” e não seu sentido poético. Estes textos subsidiaram a formação de uma identidade nacional e serviram para mostrar, muitas vezes, a diferença entre a Língua Portuguesa de Portugal e do Brasil.

É com Silvio Romero que aparece o título Literatura Oral, entretanto sua ênfase está na origem e a atualização da poesia. Neste sentido, o objetivo central do trabalho de Silvio Romero era encontrar uma explicação por meio da origem étnica desta literatura. Para Fernandes (2007), a técnica consistia em “dissecar” o conto ou canto, o que permitia perceber o sincretismo cultural brasileiro. Este processo não dependia apenas da fonte oral, levava-se em conta “explicações sobre o meio, a ‘raça’ e fenômenos que se repetiam através dos tempos no Brasil”. A ênfase era diacrônica, não se tinha a intenção de captar o tempo e o espaço, o que fazia com que a atenção do coletor recaísse sobre as variantes do mito.

Diante desse método de investigação, criou-se o paradigma de que aqueles que eram objetos de estudo com suas lendas e contos eram inferiores, uma vez que os realizadores das pesquisas eram os detentores do conhecimento e, conseqüentemente, do poder. Não se levava em consideração nem a sincronia nem a *performance*, a intenção da pesquisa era um estudo diacrônico.

Para Frederico Fernandes (2007), é Câmara Cascudo o responsável por colocar a literatura oral com uma definição de tradição popular, portanto folclore. Sendo assim, mais uma vez o termo “oral” é enfatizado como a diferença entre letrado, conhecimento e não letrado, sem conhecimento. Este formato de pesquisa na qual não se pretendia compreender a significação da *performance*, levava em conta um texto inicial, como sua matriz e, assim rastreava-se as variantes. Outrossim, o intuito dos estudos era de “resgatar”, “salvar”, e “preservar” a “literatura oral”. As pesquisas de Câmara Cascudo não só eram embasadas pela literatura oral manifestada pela voz, mas pela literatura impressa. Esta última se apresenta como manifestação de um texto acabado.

Isso gera um problema de ordem temporal, pertinente em todas as suas análises, nas quais a abordagem tende a deslocar a poesia oral do espaço e do tempo em que se manifesta, esvaziando-a de significação, em razão da ênfase na “persistência” que dá um norte às suas investigações. (FERNANDES, 2007, p. 42)

Tendo isso em vista, o levantamento dos “originais”, ou seja, o ato de catalogar e determinar qual é o texto matriz fez com que as pesquisas de Câmara Cascudo constituíssem com caráter de registro da persistência e com vínculo à tradição e ao anonimato.

Frederico Fernandes (2007) defende a necessidade de não se fixar em questões que “sinalizam a origem” para não dar uma ideia anacrônica aos significados textuais, todavia sem

perceber a recorrência do passado não se consegue constatar “uma identidade que se constrói e se modifica através dos tempos” (p. 43), para o crítico é preciso perceber uma historicidade para não ir contra a ideia de tempo.

Não levar em conta a diacronia seria, então, aniquilar a tradição. Neste sentido não seria possível a constituição da identidade, uma vez que o presente depende da soma da contínua transformação e coexistência de fenômenos “perceptíveis aos olhos do observador num mesmo momento” (p. 44). Sendo assim, a captação da poesia oral deve ser feita por meio dos significados que ela traz no momento da atualização, Fernandes (2007) afirma que “[...] seu registro escrito deve ser estudado enquanto possibilidade de percepção desses significados.” (p. 45).

A pergunta que move a reflexão de Frederico Fernandes está em querer saber qual a intenção do oralista ao ler a poesia escrita? Na tentativa de responder a esta questão, o estudioso afirma que Câmara Cascudo, por exemplo, não tinha intenção de captar a “tensão poética” das narrativas, sua intenção foi reunir as variações de cada mito, causo, conto, transformando essa coletânea em um inventário.

Se, enquanto resultado, o inventário parece ser o mesmo, o percurso, as intenções e as relações entre sujeito e o objeto são distintas. Neste aspecto um inventário feito por um folclorista distancia-se daquele feito por um viajante, graças aos tipos diferenciados de abordagem dos informantes, aos propósitos e à diferença de discursos montados sobre as fontes orais. (FERNANDES, 2007, p. 47)

Ler este inventário implica perceber o olhar do outro, para compreender o mínimo de tensão poética, produzido pela performance. Para Fernandes (2007), isso prova que é preciso que haja um distanciamento da “consciência escrita” por parte do oralista. É neste sentido que a abordagem sincrônica não possui referencia escrita e busca um entendimento do sentido que permeia o texto. Tendo isso em vista, o entendimento sincrônico não compreende as variações de uma narrativa como deturpação de um original, mas percebe como o texto era usado em diferentes atribuições de sentido por uma comunidade narrativa.

Sempre que uma narrativa é atualizada, o sujeito elabora um discurso respaldado por uma autoridade de autoria que lhe permite “fugir de explicações logocêntricas e criar um mundo possível” (p.48) em que natural e sobrenatural podem existir concomitantemente. O narrador da poesia oral conta o que vê, como uma interação direta com o meio e o que sabe por terceiros

“[...] ou diretamente, quando ele atribui a um determinado fenômeno uma explicação mítica, ao ser protagonista da própria trama que engendra e, pela

qual, interpreta situações da vida oral coletiva, a partir de sua cultura oral local.” (FERNANADES, 2007, p. 48)

Esta leitura de mundo é construída por uma memória oral coletiva. Assim, o narrador é capaz de trocar experiências. A presença do outro permite perceber que o narrador ao emprestar sua voz dando corpo à narrativa, com os gestos e embates, é capaz de “transformar, criar, dar vazão a sentidos” (p.49). Isso compõe um processo de criação, feita a partir do ouvinte-leitor. Neste sentido, é contínua a atualização dessas histórias que compõe a tradição.

Para Frederico Fernandes (2007), a narrativa oral está sempre em “estado latente” – termo que o crítico empresta de Menéndez Pidal – ou seja, está sempre na memória do povo, pronta para ser resignificada, para tanto depende da disponibilidade de um narrador e de uma plateia. Todavia, se o texto for pensado em seu desenvolvimento e, deixando a tradição oral que o cerca, teremos apenas uma história exótica, com valor documental. Muitos pesquisadores determinaram essas narrativas como “pensamento primitivo”.

Assim, a variante, pela lógica diacrônica, é reduzida à sua funcionalidade, ao mesmo tempo que pressupõe o resgate dos mecanismos que engendram o sincretismo cultural, mas ela se encontra distante das relações narrador/ouvinte – por isso tende a esvaziar o texto de sentido (ou seja, de tudo aquilo que no texto tende a sensibilizar o receptor) – e também não explora suas funções (quer dizer, conteúdo morais e regras sociais nele implícitos ou explícitos). (FERNANADES, 2007, p. 51)

Assim, Fernandes afirma que Câmara Cascudo, em seu **Dicionário de Folclore Brasileiro** (1970), mostra que a personagem Saci tem sua origem na Roma Antiga, este tipo de olhar reduz a narrativa a uma amarra de origem, ou seja, aqui o Saci é visto simplesmente como um demônio, Cascudo não percebe a relação de significação narrador/ouvinte, deixando a narrativa como se estivesse acabada.

Para o pesquisador temos, então, a relação autor/ouvinte, uma vez que o ouvinte, quando é plateia, ao ouvir permeia a narrativa de resignificação que se converterá em narrador: “O narrador já não é apenas um ouvinte de histórias sem qualquer propósito, mas um leitor, já que dá sentidos a elas: ele torna-se um ouvinte-leitor. A ação de ouvintes-leitores constituirá o núcleo principal da cultura oral.” (FERNANADES, 2007, p. 54).

Neste sentido, para Fernandes, o olhar sincrônico consegue perceber as variantes que são decorrentes do arquétipo – texto virtual -, sendo assim, o arquétipo deixa de ser virtual sempre que ocorre um gesto de leitura, “o texto, em si, corresponde a uma variante do arquétipo”. O pesquisador afirma que o texto oral não se apresenta como único e original,

“pois se encontra articulado a um conjunto de textos e as referências culturais responsáveis por interferir no sentido e na elaboração de uma nova variante.” (FERNANDES, 2007, p. 55).

Tendo isso em visto, o texto pode ser entendido como uma “intertextualidade” que leva em conta a influência de outras pessoas da comunidade, portanto considera as influências externas. Para Fernandes (2007), deve-se entender o termo “intertextualidade” como “apropriação modificadora”, uma vez que o narrador imprime um matiz pessoal em sua narração: “Portanto, a variante compõe-se por um jogo de textos em que o narrador faz valer sua “consciência lingüística” no encadeamento da narrativa, e produz sentidos a cada atualização de um arquétipo.” (FERNANADES, 2007, p. 55)

O narrador é a figura principal da cultura oral, é o que afirma Fernandes, tendo em vista que é ele o responsável por transmitir os conhecimentos de uma comunidade. Este narrador, que atualiza o arquétipo, tem uma função tripla, narra e é o *performer*, sem deixar de ser o ouvinte que troca experiências com outros narradores. Existe uma mistura do sentimento de coletividade com a individualidade, que torna o indivíduo como criador na atualização.

A identidade oral sente a necessidade de sobrepor a tradição ao mundo moderno, bem como a cultura oral em detrimento da letrada. Assim, estes discursos narram o “como fazer” e o “como ser” popular. Neste sentido, a identidade que emana da narração é o que mentem unidos os diferentes discursos de uma mesma comunidade. Quando essas narrativas, com personagens e conteúdos quase idênticos são ouvidas em outros lugares, elas perdem o “adjetivo que caracteriza a narrativa como pertencente a uma determinada região”, uma vez que é a identidade do povo que faz a narrativa pertencer à determinada região.

Outrossim, o narrador que está em consonância com sua comunidade tende a narrar da e para sua comunidade. Frederico Fernandes (2007) se questiona sobre a condição de individualidade impressa na narrativa, então pergunta: “Porque o narrador atualiza? Qual o significado que têm para ele? Como surgem diferentes textos de um mesmo arquétipo?” (p. 58)

Faz-se necessário, então, compreender qual olhar e entendimento deve ser dado aos arquétipos, para Fernandes

Um arquétipo encontrará porto seguro quando for estudado em sua utilização, dentre “n” possibilidades de textos orais, o que leva ao reconhecimento do indivíduo (narrador) como responsável pelas variantes e elas como indício de que a criatividade desempenha papel junto à cultura oral, enquanto capacidade de o indivíduo transformar os textos que circulam pela tradição oral numa manifestação poética nômade. (FERNANADES, 2007, p. 59)

Neste sentido, compreende-se que o papel do estudioso das narrativas orais é entender os arquétipos como possibilidades de variantes, desta maneira, é imprescindível a não fixação de uma variação como texto “original”, desta forma é possível perceber e entender a poesia oral enquanto performance.

Tendo em vista o que estudamos aqui, o caminho da cultura oral, percebemos a necessidade de compreender qual a relação da voz e do romance, ou seja, como essa voz e *performance* da cultura oral refletem no romance, nosso objeto de estudo nesta pesquisa. Neste sentido, entendemos pertinente o estudo de Irene A. Machado na obra **O Romance e a Voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin** (1990), este texto permite compreender exatamente a relação que buscamos. É válido ressaltar que dentre o extenso estudo feito por Irene Machado, realizado com base na teoria de Bakhtin, foi necessário realizar um recorte para melhor embasarmos nosso estudo, assim trataremos apenas da parte III – **O Romance como Gênero Oral**.

Para Irene Machado, o romance possui uma raiz na oralidade, sendo assim ela passa a pensar o dialogismo de Bakhtin como poética da oralidade. Sobre essa delimitação do romance enquanto gênero oral, entende-se que, segundo o teórico russo: “É a representação do homem que fala e, conseqüentemente, como produto da imagem de uma linguagem através dos gêneros discursivos e de sua tipologia na prosa.” (MACHADO, 1990, p. 157). A autora delimita esse olhar para sua investigação e não diretamente ao objeto dos oralistas – poesia oral, poesia sonora, contos populares e falados, dentre outros.

Outrossim, deve-se entender a oralidade em Bakhtin, como função estética de representação, “signo da voz em função comunicativa ou como prosa”. Assim, teríamos uma “prosificação da cultura”, o que leva a pensar em uma prosaica e não mais poética, aquela importante para a nova forma de expressão da civilização ocidental e esta tão importante ao mundo oral.

Tendo isso em vista, para Machado (1990), mesmo a voz sendo um objeto eminentemente oral; ela será também objeto do romance. Bakhtin não concebe a teoria dos gêneros puros, que considera a voz como formadora de modelos, uma vez que não proporciona integração e migração das formas discursivas.

Bakhtin que sempre valorizou as formas híbridas geradas nos processos comunicativos, como por exemplo a tradição sátira minepéia, reconhece que o romance trouxe um impasse para esta classificação. Não vê muitas saídas: ou a estilística e a filosofia do discurso reconheciam o romance e a prosa literária que gravita em torno dele como gênero não-literário, ou seria necessário rever de maneira radical a concepção de discurso da noção de

gênero. Antes de cair no impasse, Bakhtin já optara pela revisão da noção de gênero. Entendia que a poeticidade do discurso literário, após o surgimento do romance, não podia ser pensada fora do contexto da dialogia interna da linguagem que conta, inclusive, com gêneros “inferiores” da cultura oral iletrada. É esta dialogia a expressão maior da artisticidade do romance. (MACHADO, 1990, p. 158)

Machado (1990) afirma que entender o dialogismo como manifestação da prosa romanesca implica compreender a voz e, portanto, a oralidade como gênero e, sobretudo como indicador das relações temporais. Neste sentido, Platão e Bakhtin se aproximam, uma vez que para aquele o essencial são as conversas e debates de ideias, para este o romance é a representação falada do homem de ideias, então o romance opera com a imagem da linguagem.

O aspecto falante do gênero remonta do diálogo socrático revelando, assim, sua atualidade, ou como afirma Bakhtin, “a atualidade tomada fora da sua relação com o passado e com o futuro, perde a unidade, descompõe-se em fenômenos e coisas isoladas, torna-se um conglomerado abstrato” (M. Bakhtin, 1988, p. 263). (MACHADO, 1990, p. 159)

A ideia de dialogismo tem como pressuposto o romance como “material verbal falante” que é capaz de abarcar inúmeras formas discursivas que o precedem, neste sentido é possível entender o romance como forma “plurilíngüe, pluriestilística, e plurivocal”, para assim compreender a dialogia. Para Irene Machado a “estilização, o *skaz* e a paródia” é que permitiram ao romance fugir das formas rígidas iniciais que tinham uma focalização restrita.

A paródia e a estilização caminham lado a lado, uma vez que o romance quando surge parodia os outros gêneros e, inclusive, a si mesmo, todavia este processo acontece como uma forma de estilização, ou seja, não foi um processo de sobreposição de discursos, mas um discurso paródico “em que a prosa representa artisticamente o estilo de outrem”.

Outrossim, a questão da representação da voz permite perceber a possibilidade de aspectos estilísticos de composição. Para Machado (1990), esse ponto é denominado de *skaz* por Bakhtin, teríamos aqui as características da fala que as convenções não escondem. Afirma Machado, então, que estas três características permitem ler o romance em seu relacionamento com gêneros da tradição oral, as mais variadas formas usadas para dar vida ao imaginário humano.

O Formalismo Russo, ainda que tenha olhado para lados diferentes em vários momentos com relação à perspectiva da voz, não deixou de perceber e perseguir o narrador oral. Assim, dividiu-se, segundo Irene Machado, em dois tipos de preocupação, de um lado a “construção do enredo” e do outro “a orientação para a fala”. O *skaz*, então, é fruto da

primeira corrente e os aspectos principais analisados são o ritmo e a entonação da poética da prosa. Esta maneira de entender a voz do narrador levou em conta, pela primeira vez, a representação da voz através da escrita e o discurso enobrecido. Mais precisamente:

Inicialmente vamos entender que o *skaz* como um discurso de violação que atua no interior do próprio discurso no sentido de alterar sua entoação geral, quer dizer, o discurso escrito deve se oferecer ao leitor como enunciação de vozes capazes de criar a ilusão oral do relato. (MACHADO, 1990, p. 162)

Tendo isso em vista, Machado (1990) afirma que o *skaz* não se limita ao discurso direto que forjavam a voz do narrador e nem mesmo aos discursos que incorporam a fala dos “iletrados”. Esta característica, o *skaz*, está diretamente ligada ao discurso estilizado “Trate-se, deste modo, das vezes que entram “em pessoa” para o discurso do romance, criando a polifonia que tanto fascinou Bakhtin.” (p. 162).

Irene Machado (1990) passa a estudar os apontamentos de Walter Benjamin sobre o narrador, assim a pesquisadora passa a entender o *skaz* como uma maneira de forjar a sensação de narrador oral, este processo pode ser entendido como uma construção, um jogo, fora dos moldes do Formalismo Russo, o *skaz*, então passa a ser uma arma contra o criticismo que valoriza a representação realista.

Quer dizer, na composição textual, a ênfase em traços da oralidade significa a valorização dos procedimentos da escrita e de representação da fala, e não do enredo que ambos anunciam. O grande tema de Eikhbaum é como se constrói a fala para criar a imagem da linguagem e não como se constrói o enredo para reproduzir uma situação. (MACHADO, 1990, p. 165)

Partindo desta afirmação, Machado (1990) diz que assim como vários outros estudiosos do criticismo, Walter Benjamin (1994) também percebe o surgimento do romance - um gênero escrito - como a morte do narrador oral, pensamento que se opõe ao que foi articulado pelo *skaz*, que era visto por Eikhbaum como uma possibilidade escrita de recuperar resquícios da oralidade. Neste sentido, Machado afirma que o mesmo autor que serviu para pensar o *skaz* foi usado por Benjamin para decretar a morte do narrador.

Tendo em vista que a discussão que permeia as páginas seguintes do estudo de Irene Machado (1990) tem como base a obra de Walter Benjamin (1994), entendemos ser pertinente observarmos na íntegra o que o referido autor afirma.

Walter Benjamin (1990) com a obra **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura** escreve um importante capítulo, intitulado O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, abordando a condição do narrador, sua discussão inicia com a problematização do fato de não mais haver pessoas capazes de narrar,

uma hipótese para ter-se chegado a esse ponto pode ser a não existência de fatos narráveis. O crítico usa como argumento a vivência da segunda guerra mundial, essa experiência não é digna de ser narrada, por isso se calam os que a viveram.

O pensamento de Benjamim torna-se bastante esclarecedor, se pensarmos em como ele apresenta os dois tipos primeiros de narradores, ainda quando as narrativas eram orais. Assim, tínhamos um que narrava porque era possuidor do conhecimento da terra, sabia sobre o passado, este é chamado pelo autor de narrador camponês sedentário, aquele que tem conhecimento e que narra porque vivenciou. O outro é aquele que saiu, viajou, conheceu e viu novas coisas e culturas, então, possui autoridade para narrar, possui os saberes das terras distantes; este narrador é o marinheiro comerciante. Para Benjamin (1994): “A experiência que passa de pessoa em pessoa é a fonte a que recorrem os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (p. 198). Par ter este efeito, o narrado está amparado pelos dois tipos mencionados acima.

Para o crítico, a narrativa tem sempre em si uma “dimensão utilitária”, sendo assim, quem dá o conselho é aquele que narra. O ato de aconselhar está diretamente ligado à palavra sabedoria. Neste sentido, estamos diante da decadência da narração, visto que as experiências vividas não são mais dignas de serem contadas e não carregam mais a sabedoria. Benjamin (1994) afirma que o romance surge quando o homem se isola, quando não é mais exemplar, já não pode mais dar conselho, é como se não mais existisse sabedoria, desta forma, o romance não pertence a tradição oral nem a alimenta.

Estaríamos no tempo da informação, outro fenômeno que atrapalha a narração, pois esta pretende menos informar que narrar; a arte de narrar consiste em evitar informações. Para ouvir é preciso esquecer-se de si mesmo:

O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e está em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Para o autor, a arte de narrar está próxima do artesanal, tem a mão do narrador. Juntamente à aversão a tudo que se prolonga, o autor afirma que, o não acreditar mais na eternidade e a mudança da figura da morte contribuem para que a narração se encaminhe para a extinção. Pois, a narrativa tem na morte sua autoridade, aquele que está morrendo viveu tudo aquilo que tinha de viver, tem sabedoria suficiente para dar exemplo, aconselhar. Sendo

que a sociedade atual afasta de si a morte – aqueles que estão para morrer – afasta também os que detêm o “poder” de narrar e, conseqüentemente, a sabedoria.

Torna-se bastante interessante a leitura de Walter Benjamin (1994) quando ele define que o leitor do romance é solitário, e busca em sua leitura um “sentido para a vida”

Em conseqüência, o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a certeza de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. (BENJAMIN, 1994, p. 214)

Para finalizar seu texto, Walter Benjamin (1994) demonstra que poucos foram os narradores que buscaram nas camadas mais profundas dos seres inanimados restabelecer a voz do narrador anônimo, “anterior a qualquer palavra escrita”. Pode-se perceber que quando menciona os contos de fada, Leskov, – autor analisado por Benjamin – busca retomar esse narrador da oralidade, e é nesta busca que pautamos nossa pesquisa. O narrador, aqui definido, é o sábio que pode dar conselho para todos os casos, que se sente honrado em contar sua história inteira, sua sabedoria veio do ouvir dizer. “O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo”.

Tendo em vista o que teoriza Walter Benjamin (1994), Machado (1990) afirma que existe, então, a morte do narrador oral com o nascimento da escrita. Por outro lado, Machado nos apresenta Peter Brooks, cujo olhar afirma que Benjamin almeja que não haja um deslocamento do discurso, no sentido de resgatar a transmissão da sabedoria do narrador ao narratário:

Ainda que Benjamin tenha colocado a narrativa oral num extremo oposto ao romance, suas leituras de romance denunciam o que Brooks chamou de protesto contra o deslocamento do discurso. Nesse sentido, as formulações de Benjamin sobre o romance podem ser entendidas como uma busca do narrador oral, o *epos*, enfim, da sabedoria perdida. (MACHADO, 1990, p. 168)

Machado passa a compreender Benjamin (1990) no sentido de que para ele, as melhores narrativas são aquelas que pouco se distanciaram do narrador oral. Sendo assim, trata-se de perceber que aquele mesmo narrador que transmitia seus saberes em público é agora um narrador solitário que se usa da escrita. Teríamos, então, o desaparecimento da figura viva do narrador, que para de se utilizar da performance para transmitir sua narrativa e passa a narrar na solidão das páginas do romance.

Tendo isso em vista, para finalizar seu olhar crítico sobre a obra de Walter Benjamin (1994), Irene Machado (1990) afirma que o pensamento do teórico pode ser entendido como uma nova maneira de compreender esse narrador que agora não é mais de carne e osso e que fala para uma plateia, mas um narrador solitário que não perdeu todas as suas características da oralidade.

Ao tópico que segue, Irene Machado (1990) passa a perceber a estilização da palavra como representação da voz, este processo é entendido, então, como a representação da voz que dentro da teoria de Bakhtin foi compreendida como o signo da voz que carrega um ideograma “Neste sentido, a representação da palavra do outro é o problema central da prosa romanesca.” (MACHADO, 1990, p. 174), é para representar esta voz do outro que se utiliza da poeticidade ou artividade.

Levando-se em conta a ideia de dialogismo proposta por Bakhtin, Machado entende que teríamos uma estilização do discurso, ou seja, a incorporação do discurso se assemelha ao oral, assim, seria uma espécie de *skaz* em tom oral marcado pelas características como arranjo rítmico-fonético. Para mostrar como ocorre este processo, a pesquisadora utiliza o romance *Iracema* de José de Alencar e afirma ser este o primeiro a ser construído a partir da valorização do discurso do outro.

Machado (1990) entende que o fato de José de Alencar oscilar entre chamar sua narrativa ora de romance ora de poema e por fim de ensaio demonstra a necessidade que sentia em explorar as várias formas do romance. Tendo isso em vista, o posfácio que está na primeira edição de sua narrativa é um manifesto da “[...] conscientização do romance como um gênero em devir” (p. 175)

Claro está que Alencar tinha o desejo de miscigenar o discurso. Machado afirma que o romancista percebeu na poesia, na nobreza do verso, a impossibilidade de explorar a interatividade da linguagem e, por isso a rejeitou. Assim, cria um meta-gênero, o que fez com que o discurso enobrecido sofresse uma tensão quando havia interferência da voz do índio.

Partindo do estudo do romance de José de Alencar feito por Haroldo de Campos, Irene Machado (1990) mostra como o romancista ao “inventar um tupi” deixou em estado de tensão a linguagem enobrecida de sua época, uma vez que existe um processo de estilização da fala do índio.

Pelo viés da metalinguagem bakhtiniana - que H. de Campos nos ajuda a apreender com mais precisão - a invenção estática de Alencar projeta não só a imagem do homem, mas a linguagem dos objetos da escalada do romance enquanto gênero, são duas faces de um fenômeno complexo. Todo esse processo de construção do discurso do romance através de imagens

remontam a períodos distantes da história do romance recuperada por Bakhtin. (MACHADO, 1990, p. 179)

Para Irene Machado (1990), Bakhtin detecta na Pré-história da palavra (1940), dois fenômenos que permeiam e organizam o discurso do outro em uma narrativa: o riso e o plurilinguismo. Bakhtin ao pesquisar Dostoiévsk e Rabeláís, negou a hierarquia dos gêneros, tendo em vista seu contato com a crítica mnepéia e o dialogismo socrático, uma vez que este último considera que o “homem é o único ser vivo que ri”. Sendo assim, percebe-se que a hierarquia dos gêneros levava em conta apenas o sério e não contemplava toda a grandeza do ser humano. A forma do riso é definida pelo teórico Russo como o grande criador das formas expressivas da literatura, sendo que o riso pretende destronar o sério com humor irônico, neste sentido abrange várias outras manifestações como a sátira, a alegoria, a poesia bucólica, a farsa dentre outras, o que torna difícil a delimitação de uma fronteira estável como era feito antes com a epopéia, tragédia, histórica e retórica clássica.

Neste sentido, esta nova abordagem permitiu um novo tratamento da realidade, uma vez que se abordam temas mais atuais, temas do cotidiano. Esses gêneros, segundo Machado (1990), saem do entorno das lendas e mitos e passam a usar-se da experiência e da fantasia, o que deu mais liberdade, pois incorporou o sério e o cômico, a prosa e o verso, permitiram também a incorporação do gênero vivo das ruas.

Irene machado (1990) detecta dois gêneros principais estudados por Bakhtin, o dialogismo socrático e a sátira menipéia. Este primeiro não era um gênero retórico, sendo que era quase memorialístico, é aqui que está a “raiz da palavra bivocalizada”, percebe-se que a grande arma de Sócrates é a conversa e o diálogo vivo está presente neste recurso, sendo assim Bakhtin afirma que esta estratégia se utiliza do riso, do “sério-cômico em que as ideias não estão prontas, mas nascem do diálogo”. (MACHADO, 1990, p. 182)

Por outro lado, o segundo gênero, a sátira menipéia, foi responsável pela etapa da quebra da rigidez dos gêneros, uma vez que, segundo Machado são utilizadas agora em situações extraordinárias para representar o cômico, os assuntos são tratados por um ângulo inusitado da visão. Por isso, Machado fala da carnavalização que se constituiu como uma inversão, ou pela ótica do avesso e do rebaixamento, neste sentido o riso se torna uma posição estática.

O próximo tópico a ser estudado tem como objetivo pensar a Literatura Grotesca Medieval, neste sentido Irene Machado compreende que estudar esta manifestação cultural é perceber que Bakhtin afirma ser um momento de “rebaixamento dos valores da cultura oficial

e religiosa”. Existe um olhar de deformação de tudo aquilo que está estabelecido como ideal, espiritual dentre outros, que ao passar para o material ganha um tom de constante transformação.

Tendo isso em vista, Bakhtin procura perceber o que Rabelais elegeu para compor sua escrita: “O princípio material e corporal está na base do conjunto verbal manipulado por Rabelais, constituindo o que Bakhtin denominou ‘vocábulo da praça pública’” (MACHADO, 1990, p. 185). Para Machado, este repertório, então, constituía-se pelas formas orais, contrárias ao cânone e livre para se manifestar espontaneamente com falas comuns: “Oralidade marcada, pela diversidade de combinações excêntricas, onde não há harmonia sequer entre a imagem daquele que fala e o conteúdo de sua enunciação [...]” (MACHADO, 1990, p. 185).

O estudo da obra de Rabelais permitiu a Bakhtin perceber o ambiente como a representação do tempo - este conceito é melhor compreendido nos estudos do Cronotopo -, assim, é possível entender que o espaço é o principal “eixo por onde escoia o próprio ser do tempo: o homem e sua linguagem” (MACHADO, 1990, p. 186). Neste sentido, a praça pública é estabelecida, por Bakhtin, “como o espaço primordial da representação cronotópica. E aí que nos dias de feira e de festa a palavra popular é vinculada com total libertação das normas e regulamentos impostos no dia-a-dia pela cultura oficial” (MACHADO, 1990, p. 186).

Tendo isso em vista, Irene Machado afirma que é neste contexto de liberdade da linguagem que “Bakhtin vê surgir os gêneros discursivos em que as vozes da praça pública ressoam no primeiro plano da representação” (MACHADO, 1990, p. 187) é aqui, também, que a linguagem se enche de significação. Sendo assim, é no ambiente da praça pública que nascem os mais variados gêneros que nada se parecem aos dos salões literários.

Como a imagem do banquete é aquela que sintetiza para Bakhtin o espaço da libertação da palavra, ele associa a dialogia da praça pública a um “*fastuoso banquete sonoro, no qual cada alimento, cada prato tinha sua melodia e seu ritmo apropriados, uma espécie de sinfonia permanente do banquete da cozinha, que ressoava nas ruas*” (M. Bakhtin, 1987:158) (MACHADO, 1990, p. 187)

Para Machado (1990), é a polarização entre o discurso vulgar e o enobrecido que restringe a importância da voz, uma vez que na maior parte das vezes a oralidade é restringida a vulgaridade. Todavia, Bakhtin não escolhe esta perspectiva, mesmo que a oralidade seja tão evidente, embora esteja presente nas “articulações mais internalizados onde o atrito entre o discurso fundamental a finalização estética do texto” (MACHADO, 1990, p. 189). Afirma

Machado que é neste procedimento que consegue “captar a verdadeira dimensão da dialogia enquanto categoria poética”.

Irene Machado (1990) defende que Bakhtin se usa dos estudos que fez da obra de Rabelais, os discursos em praça pública, e do sistema de imagens grotescas para definir poesia. Neste sentido, a poesia é, então, “[...] a manifestação de uma consciência poética que vê, imagina e compreende o mundo, não com olhos de sua linguagem individual, mas com os olhos de outrem. (M. Bakhtin, 1988:93 e *segs*)” (MACHADO, 1990, p. 189-190).

Para fixar definitivamente o conceito de poesia que leva Bakhtin a rever a teoria dos gêneros, Machado utiliza um poema de Camões que desconstrói tanto a imagem da mulher quanto a perfeição da linguagem oficial. Neste sentido, para Bakhtin, “[...] as esferas lógicas da linguagem conseguem uma livre expressão quando desaparecem as finalidades sérias.” (MACHADO, 1990, p. 194), aqui podem aparecer as criações inovadoras que chocam os padrões poéticos consolidados. É sob o signo da escrita grotesca medieval que o teórico Russo percebeu a libertação da palavra tanto das convenções da linguagem quanto das propriedades sonoras do fonema. Isso só foi possível graças à escrita que se amparou no signo da oralidade.

Muitos teóricos, segundo Machado (1990), entenderam a renovação da linguagem como a morte do gênero, o que para Bakhtin potencializou “[...] os aspectos prosaicos típicos do gênero”. Outrossim, houve uma nova perspectiva de tempo para o romance, a focalização passa a ser o tempo presente, o que para muitos vulgariza e rebaixa os temas e formas discursivas

Se, para muitos críticos, a incorporação do tempo presente colocou em colapso o discurso narrativo voltado para a focalização do passado, para alguns romancistas esta foi uma conquista inusitada do discurso da prosa. O tempo presente tornou possível a interiorização do discurso direto no monólogo interior sem o mapeamento das falas pelo narrador, liberando o discurso do comando da voz narradora e, conseqüentemente, da lógica da causalidade. A consagração deste modelo narrativo inaugura o traçado da prosa romanescas vinculado à representação da oralidade. (MACHADO, 1990, p. 196)

É esta inovação que faz com que o romance explore ao máximo a fala do homem no cotidiano, assim, a fala do outro é a representação literária. Neste sentido, Machado (1990) afirma que a teoria do dialogismo e do romance moderno estão de acordo, uma vez que “cada um a seu modo, opera as formas discursivas de representação desta palavra interativa.”

Mesmo não sendo Bakhtin o escritor da teoria da paródia, este entende que as formas paródicas conseguem traduzir o discurso bivocalizado, bem como o autocriticismo do gênero.

Neste sentido, assegura Machado que é por meio deste processo de estilização paródica que o romance percebe o discurso do outrem, assim, tem-se como resultado um “hibridismo estilístico”.

“O romance quando surge não parodia apenas outros gêneros, mas parodia a si próprio [...]” (MACHADO, 1990, p. 197). Tendo isso em vista, Machado afirma que, para Bakhtin, a paródia é que vai indicar as transformações do romance destituindo muitas das regras da linguagem séria, enobrecida. É o que faz Flaubert quando ao usar a “educação sentimental” elimina a intriga e o herói.

Machado (1990) utiliza o romance *Bouvard etPécuchet* de Flaubert para mostrar o processo de carnavalização em alguns momentos da narrativa, bem como o dialogismo da obra que ao tentar representar o discurso do outrem acaba por assimilar o discurso rebaixado. A pesquisadora mostra Silviano Santiago e David Logde, para afirmar que o romance moderno passa a dar o discurso a suas personagens e é pelo exercício da fala que se caracterizam. Neste sentido, o romance psicológico, da memória e do subconsciente dão lugar agora ao fluxo da fala.

Para dar início ao próximo tópico que tem como ponto principal o contexto da voz, Irene Machado (1990) reitera o que já foi estudado anteriormente. Sendo assim, relembra que estudar o romance pela ótica do riso torna claros, os procedimentos orais presentes na prosa romanesca, mesmo depois de sua consagração como gênero da cultura letrada.

Diante disso, a pesquisadora afirma que a teoria do dialogismo considera a voz como um estatuto genérico, assim, Bakhtin aponta em seu estudo sobre a enunciação “[...] aspectos de pura oralidade, como a entonação expressiva, o ambiente comunicativo e a presença do interlocutor.” (MACHADO, 1990, p. 208). Além disso, Machado destaca a questão da polifonia que entende também os pensamentos como discurso, “em que formas expressivas do imaginário são manifestações da fala”.

Tendo isso em vista, o estudioso russo, assim como os demais formalistas, acredita que a fala interior representa o homem em sua relação com o mundo, sendo assim foi necessário estabelecer outras configurações para o romance de modo a deixar surgir formas da oralidade que antes não eram articuladas pela palavra.

Por outro lado, Machado (1990) refere-se aos estudos dos oralistas que dividiram a oralidade em manifestações que nunca conheceram a escrita e aquelas que transitam do oral para o escrito e do escrito para o oral, a chamada “literatura oral”, diante disso, Machado pesquisa especificamente o campo da Literatura Oral.

“Se há uma característica típica da produção oral esta é, sem dúvida, o hibridismo formal marcado pela agregação de vários gêneros o que dificulta a classificação genérica.” (MACHADO, 1990, p. 210). Tendo isso em vista, Machado afirma que os oralistas não entendem as manifestações amarradas em um gênero determinado, embora teoricamente os causos, as lendas, as ladainhas, os contos populares já sejam considerados “gêneros orais”.

Irene Machado (1990) defende a existência de um paradoxo em relação à voz e à escrita, uma vez que para alguns teóricos, a voz “nunca poderá ser vocalizada numa descrição textual”, outra pergunta que demonstra este paradoxo e que move as pesquisas dos oralistas é “pode um texto impresso realmente falar?”, movidos por esta indagação os oralistas investigam os marcadores da oralidade nos textos escritos. Bakhtin e os estudiosos da oralidade não tiveram o mesmo olhar em suas pesquisas, entretanto algumas preocupações convergem.

Neste sentido, o termo Literatura designa a letra do alfabeto, portanto a literatura não existe sem a escrita. Machado questiona, todavia, que este termo não abranja a herança puramente oral. Neste sentido, tem-se na teoria uma separação feita pelo termo, de um lado a arte verbal da escrita e de outro a arte verbal falada, embora na prática isso nem sempre ocorra.

Irene Machado (1990) mostra que o termo “epos” – que designa o conceito da voz – é usado pelos oralistas em um campo amplo de significação; já no romance o termo é utilizado ao representar a voz “através de uma língua da cultura letrada”. No que diz respeito aos gêneros na literatura oral, para Machado (1990) eles não são as máximas da criação, ou seja, na visão dos oralistas esta literatura é uma combinação de gêneros, sem uma fronteira definida, o que também acontece com a oralidade temática, que permite uma infinidade de combinações.

Ao reproduzir por meio da escrita, então, um conto popular, por exemplo, aconteceria um estranhamento que não se percebe na performance. Afirma Machado, neste sentido, que para P. Zumthor: “[...] o traço estilístico primordial da literatura oral está na recepção” (MACHADO, 1990, p. 215). Sendo assim, ao perceber a recepção como momento primordial único e irrepitível, percebe-se na poesia oral uma dicotomia do momento presente da performance que serve-se da tradição, ou seja, presente e passado são sempre indissociáveis, como um movimento no tempo.

Para Machado (1990), a poesia oral modifica o conceito de criação individual, uma vez que o poeta se vale da memória e de sua capacidade de improviso, neste sentido ele é autor unicamente daquilo que recita. Tendo isso em vista, o conceito de autoria esteja ligado

ao de performance – esta sim “individual, intransponível e irrepetível” – a capacidade de improvisar é mais importante que a de memorizar. Por fim, a criação, para a poesia oral, está diretamente ligada à capacidade de contar, recitar. A originalidade torna-se menos importante que a performance.

A performance, segundo Machado (1990), apresenta operações lógicas “[...] produção, transmissão, recepção, conservação, e repetição [...] É dentro deste contexto que se pode falar em gênero [...]” (MACHADO, 1990, p. 217), uma vez que tem de ser repetido para não se extinguir.

Assim, percebe-se que a linguagem improvisada é a grande marca que faz com que as teorias do texto e a poética oral se distanciem, é o caráter fragmentado ditado pelas possibilidades da memória que determinam “[...] a complexidade da poesia oral” o que para Machado não pode ser medida “com base nos produtos de nossa escritura” (MACHADO, 1990, p. 217).

Irene Machado (1990) mostra que a poesia homérica possuía um traço estilístico da composição oral. Este conceito foi nomeado de “estilo formular”, ou seja, uma estratégia discursiva que facilita a fixação, baseado em equações lógicas e simples que levam em conta correspondência fonética, lexicais, rítmicas e semânticas. Assim, para ilustrar essa característica, Machado afirma que se pode ter este estilo formular

“Qual o leitor do romance Dom Casmurro, de Machado de Assis, que esquece a famosa frase entoada pelo personagem José Dias – “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” – para caracterizar a personagem principal, Capitu? Este epíteto formular do romance fica ressoando na cabeça do leitor até se impor como unidade temática fundamental da trama romanesca. (MACHADO, 1990, p. 218)

Além disso, o romance é todo composto por uma linguagem trocadilhesca cortada por ironias o que aponta para o estilo formular mesmo em um romance marcado pela rigidez da escrita.

Na tentativa de seguir buscando uma compreensão acerca da parelha voz-escrita, Irene Machado se apoia em Paul Zumthor cuja tese defende que a relação entre oralidade e literatura não é de dominação de uma sobre a outra, mas ambas se complementam para formar um mesmo fenômeno, com uma ligação comum, a memória.

Para Machado (1990), “A memória está relacionada com a voz porque, na poesia oral o poeta transmite algo relacionado com a visão e com o corpóreo. A performance oral se realiza entre a fala e o gesto; o que o poeta viu e ouviu; rememoração e improvisado” (MACHADO, 1990, p. 220), assim, toda palavra é sempre citação, mas da memória e não de

outro indivíduo. Desta forma, a tradição sustentada pela voz não é fixa, mas se move no tempo e no espaço, ou seja, é a “manifestação variável de um arquétipo”.

Outrossim, se estabelece que a arte da memória se manifesta por meio da voz, como uma arte espaço-temporal

A arte da memória desenvolve-se, como pôde metaforizar Dante, como parte da retórica voltada para as técnicas através das quais as imagens e lugares se fixam no espaço interior da mente. A *memória* se localiza na parte sensitiva da alma e, nesse sentido, distingue-se da *prudência*, que integra a esfera da racionalidade, e da *reminiscência* que, segundo Aristóteles, é uma manifestação intelectual. (MACHADO, 1990, p. 222)

Além disso, Machado (1990) separa a memória em duas, primeiro a que está “impressa em nossa mente nasce ao mesmo tempo do pensamento”, esta é a memória natural; já a segunda, conhecida como artificial, é reforçada através da repetição. Ter-se-ia, então, para o poeta oral, uma memória natural ao se reportar a tradição, por outro lado o romancista usa-se da memória artificial que cria imagens verbais para uma representação espacial dada pela memória.

Irene Machado (1990) traz a teoria do Estado Latente de M. Pidal, que já foi por nós mencionada anteriormente, esta ideia é percebida no Romancista, que tem vida dupla já que vive na oralidade e na escrita, esta forma narrativa sobrevive do século XIV até o século XX e era mantida pela memória e pela repetição, quando falada duas performances poderiam ser consideradas iguais, todavia quando as duas eram escritas, tornavam-se diferentes.

Para M. Pidal, o romance deriva da épica, uma vez que conserva as métricas e os versos; já com analogia a narração, a derivação é em relação à “canção lírica e fragmentos da gesta, o resumo histórico versificado e o conto tradicional”. Neste sentido, a intervocalidade, para Irene Machado (1990), está mais perto do diálogo do que da escrita, uma vez que não é possível determinar uma forma fixa, visto que a performance, seja voz, seja escrita pode ser reformulada.

O último tópico abordado por Irene Machado trata do processo de romancização dos gêneros orais, sendo assim a nostalgia e o anacronismo foram responsáveis por criar um abismo entre o romance e os produtos da literatura oral. “O restabelecimento deste vínculo, no atual estágio da evocação do romance, pode significar a vingança do discurso romanesco contra “o destino do signo na era da textualidade”, conclui P. Brooks (1988:292)” (MACHADO, 1990, p. 226). Neste sentido, o romance não será pensado como um simples receptor das formas orais, mas como estudou Bakhtin que definiu que quando surge, o romance se apropria de formas já existentes e investe funções a elas.

Dois conceitos são definidos por Irene Machado: 1) o romance é uma conversação que, segundo os oralistas, se sustenta com o diálogo entre autor, narrador, personagem e leitor, assim, a poesia é uma forma que prevê os modelos da tradição oral e se sustenta por meio da memória; 2) Trata da prosa, na qual a fala é alfabetizada e tem relação direta com o pensamento teórico.

A poesia torna-se um obstáculo para a prosa, na medida em que o oral se opõe ao intelectual, a ponto de, na concepção platônica, a poesia oral ser o maior obstáculo para a evolução da mente, impedindo a passagem do estágio oral para a racionalidade. (MACHADO, 1990, p. 227)

Desta forma, os romancistas levam em consideração o texto deixando de lado o leitor, neste sentido, cria-se o senso de propriedade privada da palavra, o que gera uma dicotomia, de um lado, o autor sabe que escreve sob influência de outros textos e porque está habituado a essas organizações textuais da experiência; por outro lado, fica o sentimento de plágio.

Assim, a noção de gênero permite que um determinado tipo de organização textual abranja os mais variados conteúdos. Por isso, na poesia oral, tem-se o conceito de performance, na qual não está presente a ideia de autoria, assim, muitos poetas são responsáveis pela manutenção e propagação da tradição. Para Machado (1990), esta é a questão mais complexa que a poesia oral enfrentou para definir “heterogeneidade e hibridismo da linguagem do romance”.

Irene Machado se embasa nos estudos de E. Havelock, estudioso da passagem da oralidade para o romance, que afirma que essa transposição não afetou a marcha da narrativa, mas deixou-a mais abrangente. Assim, visto que ocorre a eliminação do autor, Machado (1990) compreende que essa decisão é um impulso a narrativa oral, sendo assim as páginas impressas, metaforicamente, relembram a emissão oral ao público.

Para mostrar como ocorre o processo de romancização, Machado usa o romance **Grande Sertão: Veredas**, de João Guimarães Rosa, aqui pode ser entendido como as formas orais dos causos, provérbios, cantigas se originam de forma combinatória e constroem o efeito de oralidade. Além do narrador que conta de maneira consciente de que sua história não segue a narrativa escrita.

Ademais, o fato de o narrador, em alguns casos, reconhecer não ter a propriedade privada da palavra constitui a característica da “ironia”, o que Bakhtin chamou também de “paródia”, uma vez que o romance é capaz de se apropriar do discurso do outro, as duas formas de ver o romance desembocam em uma estética da pluralidade.

Mais uma vez, os aspectos da estrutura composicional – ligados ao gênero e ao discurso – se destacam como determinantes. Existem muitos aspectos,

citados por historiadores, que mostram que o romance nunca conseguiu eliminar totalmente sua relação com os “gêneros” orais. O vínculo não se destrói mesmo que historiador situe literatura “oral” como um estágio anterior a literatura “escrita”. (MACHADO, 1990, p. 231)

Machado (1990) afirma que, para os oralistas, o romance e “formas poéticas mais novas” surgem na França após o século XII, assim, entre 1160 e 1170, nasce o romance da união da oralidade e da escrita. Baseada em Antônio José Saraiva, que afirma ter a prosa narrativa sucedido às epopéias em versos cantados pelos jograis, Irene Machado mostra que essa passagem foi gradual e aqueles que escreviam imaginavam estar diante de um público, isso imprimia um caráter oral e fluente ao texto. Essa característica vai desaparecendo gradualmente com a leitura individual e a popularização da imprensa, além de as exigências teóricas terem feito com que o romance se curvasse ao latim eclesiástico. Desta forma, a literatura oral é refugada e marginalizada como cultura popular no século XV.

Por outro lado, os oralistas defendem que uma estrutura não é capaz de eliminar a outra, ou seja, uma forma narrativa nasce da outra que não se extingue.

Se concordamos que o romance é um gênero em devir, temos de concordar também com a multiplicidade de suas possibilidades estéticas. Como o devir não elimina a tradição, os gêneros orais foram e continuam sendo uma fonte inesgotável de renovação do romance enquanto gênero. (MACHADO, 1990, p. 238).

Para finalizar, Machado (1990) afirma que quando Bakhtin percebe temas recorrentes nas manifestações do romance grego e os nomeia teoricamente como cronotopo, ainda que mencione apenas o universo do romance, está definindo nitidamente que estes cronotopos são uma herança dos “gêneros orais”. Neste sentido, Machado assegura que sua pesquisa constitui-se, com base na poética da oralidade uma “[...] ponte de ligação entre dois campos teóricos fundamentais da teoria de Bakhtin sobre o romance. Liga os procedimentos dialógicos aos núcleos temáticos e ambos justificam a tese do romance como gênero oral.” (MACHADO, 1990, p. 239)

Em síntese, o caminho teórico percorrido até aqui permite compreender como as manifestações culturais foram capazes de se manterem e chegarem até as grandes produções escritas, tão valorizadas pela cultura letrada, que procura esconder suas raízes. Assim, foi possível entender que oralidade e escrita precisam ser consideradas como complementares, afinal sem suas formas iniciais, que compunham as culturas mais primitivas, não seria possível ter chegado às grandes produções escritas.

Vale ressaltar, ainda, a voz e a capacidade de narrar, diferentemente do que afirma Benjamim (1994), ainda estão bastante vivas e se transformam para sobreviver aos tempos modernos, afinal, o narrador do romance se assemelha ao grande narrador da tradição oral, pois também emprega sua sabedoria para contar, mas agora escreve, e sua performance é assistida por um leitor solitário, que também ressignifica a narrativa.

PEDRA CANGA E A TRAVESSIA DOS SEMPRE VIVOS: UMA RECONCILIAÇÃO COM A TRADIÇÃO

Neste último capítulo, faremos a análise das obras de Tereza Albues, **Pedra Canga** (1987) e **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993). Essas duas narrativas são cruciais para entender o efeito estético das narrativas de Albues. Além das questões formais que buscamos perceber, a performance, a oralidade, o imaginário popular; temos, ainda, como intenção, compreender os meios que convergem para o amadurecimento das personagens que são criadas e que, a priori, parecem construir um caminho que pode ser aceito como o alargamento da ação dentro da narrativa; ou seja, a busca pelo resgate da memória transmitida pelo conhecimento oral, por meio de performances, permite às personagens chegar ao saber. Neste sentido, podemos perceber que as personagens rumam a um crescimento no que tange ao conhecimento dos saberes populares. Partindo desse pressuposto, passaremos às análises.

A obra de Tereza Albues, **Pedra Canga**, publicada uma única vez em 1987, é o primeiro romance da escritora, composto por cento e nove páginas divididas em capítulos curtos. A narração em primeira pessoa permite ao leitor, a condição de dúvida diante do que é narrado. Intercalado a esta voz, encontramos os narradores, em terceira pessoa, que ganham espaço, à medida que vamos percebendo o jogo, entre primeira e terceira pessoa.

Partindo deste olhar acerca da forma de narrar é que podemos perceber em que momento o imaginário e o poder imaginativo das personagens constroem as narrativas que dão forma ao conhecimento popular. Neste sentido, entendemos que os narradores em terceira pessoa estão cravados na tradição, são aqueles narradores do mito. São essas vozes que, ao ganharem espaço dentro da obra, criam as performances dos contos das narrativas orais.

A narrativa inicia com uma digressão, um dia de tempestade em que Dr. V morre sendo levado ao inferno pelo diabo. Para saber o que houve realmente dia, a narradora passa a ouvir o que contam os que viveram aqueles dias.

Tinha alguma força maligna comandando a ventania, já escutei vento uivar muitas vezes mas nunca daquele jeito. Parecia uivo de cachorro loco ou então de lobo esfomeado. Tinha também barulho de tambor, risada, choro, grito, xingamento, tudo isso misturado com um fedor insuportável que a gente teve que ficar com o nariz tampado. [...] – Era o reino do Cujo tomando conta da terra – disse Ludovica [...] (ALBUES, 1987, p. 12)

Neco Silviano, marido de Maria Belarmina, jurou que tinha visto mula sem cabeça, relinchando, chispando fogo, em louca disparada, varar a cerca da Chácara e se embrenhar no matagal em direção à casa dos Vergare. Muitos acreditaram cegamente em Neco Silviano, velho pescador, contador de

estórias de assombração, familiarizado com as coisas do além. (ALBUES, 1987, p. 12)

Desde o primeiro momento da narrativa, já somos colocados diante da performance, ou seja, o mesmo acontecimento é narrado por vozes diferentes, que dão à narrativa seu “ponto de vista”. Logo nas primeiras páginas, é possível perceber que para representar a voz do outro, a narradora escolhe dar-lhe a palavra, ou seja, diante da mudança de narrador percebe-se o narrador da oralidade. Esse processo que gera o efeito do narrador da oralidade é chamado por Bakhtin de *Skaz*, vozes que entram em pessoa no texto, criando a polifonia.

Essas histórias (re)contadas, vão delimitando a condição de vida pós-colonização do Estado de Mato Grosso. Nesse sentido, percebemos que, além de ter valor estético e buscar na tradição sua narrativa, Tereza Albues consegue retratar a condição social do povo.

Percebe-se que as pessoas do povoado têm o desejo de contar e como todas são mais velhas e viveram os dias de crueldade sob o jugo da família Vergare, têm o poder de contar, assim o leitor se depara com o narrador que narra pela autoridade, porque viveu, então é capacitado para narrar, da forma como propõe Walter Benjamin (1994), o narrador camponês sedentário. Ademais, este efeito criado pela obra de Tereza Albues (1993) confirma a ideia proposta por Irene Machado (1990), ao afirmar que o narrador ancestral não morreu, mas mudou a forma de narrar.

O fragmento abaixo, que não está na voz do narrador oral, mas já está recortado pela narradora, demonstra que as histórias dos acontecimentos daquela noite foram contados por muitas pessoas. Assim, pode-se afirmar a interação necessária para a criação da poesia oral,

Neco Silviano, marido de Maria Belarmina, jurou que tinha visto mula sem cabeça, relinchando, chispando fogo, em louca disparada, varar a cerca da Chácara e se embrenhar no matagal em direção à casa dos Vergare. Muitos acreditaram cegamente em Neco Silviano, velho pescador, contador de estórias de assombração, familiarizado com as coisas do além. (ALBUES, 1987, p. 12)

Percebemos que a narrativa contada por Neco Silvino teve a presença de uma plateia cuja função era interagir e chegar ao consenso de que de fato alguém viu mula sem cabeça. Todavia, nem sempre a narrativa de Neco Silvino não é aceita, como pode ser observada no fragmento abaixo:

- Não corro sem ver do que – repetia sempre.
Mas meu avô, Zé Garbas, violeiro cantador, conhecido nas redondezas como “Boca do Inferno” estava lá, pronto pra desmentir o pescador.
- Que nada, esse aí eu conheço desde criança, é um mentiroso de nascença. (ALBUES, 1987, p. 12)

Ou seja, a interação com a plateia e a interferência do passado faz com que aquele que escuta não concorde e resignifique a narrativa, colocando suas impressões. Esse processo permite que a poesia oral não seja um processo pronto e acabado, mas que está sempre em transformação. Ademais, a performance e a interação com aqueles que ouvem dão ao romance de Albues, o tom de uma narrativa oral, uma vez que consegue forjar no leitor, a sensação de se estar ouvindo e não lendo.

Outrossim, essa narração da personagem permite compreender o que afirma Frederico Fernandes (2007) quando assegura que ao narrador, o sujeito está livre de explicações logocêntricas e pode, então, criar seu próprio mundo, onde mulas sem cabeça, ou qualquer outro ser que esteja no imaginário humano seja aceito com naturalidade.

A obra é cortada por uma linha que estabelece o mundo entre bem e mal assim estamos diante de crenças religiosas. O mundo é construído com base no maniqueísmo que também era forma principal de entender os acontecimentos no mundo dos contos populares. É na religião que o mundo se divide mais intensamente e Deus e o Diabo ganham maior força e significação. Se nos remetermos ao que nos fala Northrop Frye (2000) quando define a capacidade de imaginar do ser humano, perceberemos que existem três campos nos quais a imaginação é livre, no amor, na arte e na religião; o que contribui para o fato de termos tantas histórias diferentes para um mesmo acontecimento, ainda que as figuras principais sejam as mesmas, bem como suas causas e consequências.

Na obra a narradora passa a tentar compreender como se deu a invasão da chácara na qual viveram os Vergare. Este pedaço de terra é bastante emblemático, e diz muito da condição de vida do povo que habitava seus arredores. Este lugar, nomeado de Chácara do Mangueiral, se torna um símbolo de opressão e exploração, é ali que tudo passa a acontecer, e a partir da morte de seus donos, acontece a libertação da população e uma espécie de vingança se constitui.

A chegada dos Vergare ao povoado de Pedra Canga, bem como a posse do lugar onde viveram, está explicada da seguinte maneira:

A Chácara do Mangueiral pertencia aos Vergare ninguém sabia precisar desde quando. Bento Sagrado, o mais velho e mais antigo morador de Pedra Canga, costumava contar uma estória de morte e traição através da qual eles teriam se apossado da propriedade. Segundo ele, o verdadeiro dono das terras tinha sido Antônio dos Anjos, morto numa tocaia a mando dos Vergare e que, logo após o crime, sua viúva, D. Maria dos Anjos foi obrigada pelo Coronel Totonho a assinar a escritura em favor da poderosa família. (ALBUES, 1987, p. 15)

Maria que dos Anjos só tinha o nome
Beleza igual nunca se viu por aqui

Demônio feito mulher, poço de maldade
 Mandou matar o marido de emboscada
 Para casar com Coronel Totonho Vergare
 Viúvo rico cobiçado pela moçada
 Mas logo depois do casamento
 O castigo veio galopando
 Encontraram o corpo dela boiando
 Nas águas do rio Saranzal
 E foi assim que o Coronel Totonho
 Virou dono do Manguairal (ALBUES, 1987, p. 16)

O grande responsável por colocar em dúvida as histórias que são contadas é a personagem Zé Garbas que anda pelas ruas fazendo músicas com uma viola de coxo – instrumento típico da região do Estado de Mato Grosso. Esta personagem tem como função principal, na obra, questionar todos os acontecimentos narrados, mas é possível compreender que discute assuntos tabus da sociedade e desmascara a hipocrisia de inúmeros moradores

Zé Garbas não tem apenas a função de criticar a hipocrisia dos moradores de Pedra Canga, mas também é emblemático em seu papel de interagir com aqueles que narram. É importante perceber que essa personagem não se utiliza da narrativa como conto, mas faz uso do canto, sua performance é feita por meio da música. A utilização da música para contar o que aconteceu admite reafirmar o que já foi defendido por Irene Machado (1990), ao mostrar que a Literatura oral não possui um gênero definido. A personagem Zé Garbas, além de ironizar a hipocrisia de Livramento, permite ainda que a narrativa incorpore o efeito de oralidade, ao trazer outro gênero para a narrativa.

A invasão de território nos remete ao que aconteceu com toda a Região Centro-Oeste do Brasil, além da tomada de terras, a morte da população que já habitava a região e a exploração das riquezas naturais. Na maioria dos locais, encontramos também a exploração das pessoas que ali moravam. A Chácara Manguairal é um mistério para os moradores. Cercada por muros altos e protegidos por cima com cercas e cacos de vidro que impediam as entradas, e um dos lados fazia divisa com o rio o qual era protegido por jacarés. Esse espaço de mistério é condição propícia à imaginação. Dessa forma, tudo que não está ao alcance dos olhos pode ser imaginado de diferentes formas, como mostra Propp (2010) ao afirmar que nas narrativas repassadas durante os rituais era contado o que poderia ter acontecido, assim estamos diante do espaço favorável à imaginação.

Junto a esta condição de imaginação, a narrativa nos apresenta a personagem, Marcola, que é detentora da verdade, *a priori* por ser a mais velha da região e também por ter conhecimentos e ligação com as forças “espirituais”. É a ela que a narradora se reporta

sempre que precisa de esclarecimento, ou, quando precisa chegar a um consenso sobre a verdade acerca daquilo que narram a Taisah. Este tipo de narrativa, na qual o mais velho detém o conhecimento das histórias e o que ele narra está no estatuto de verdade absoluta, está sustentada na tradição, pois é da oralidade que esse “modelo” surge.

Faz-se interessante perceber que existe outra personagem que está em contraponto ao conhecimento de Marcola. Bento Sagrado é o detentor do conhecimento científico, aquele que pode ser adquirido por meio de livros. Sendo assim, quase ao final da narrativa, quando os acontecimentos passam a um plano mais profundo e abstrato, a personagem principal procura-o, para ter uma visão diferente daquilo que está acontecendo.

[...] perguntei sem rodeios o que ele achava da estória que o povo andava contando sobre a casa dos Vergare.

- Que ela foi enterrada? Nunca vi absurdo maior. Com tantos raios que caíram naquela noite, é natural que um deles tenha atingido o casarão, fragmentando-o em mil pedaços.

Argumentei que muitas pessoas tinham ouvido choro e lamentações nas ruínas e que algumas chegaram a ver vultos, outras sentiram estranhas vibrações quando se aproximavam do local.

- Os Vergare foram muito poderosos, maltrataram muita gente durante anos e nunca foram punidos pela justiça dos homens. É natural que, ao extinguir esse poder, o povo veja em tudo um castigo divino, criem mitos e joguem pro sobrenatural qualquer fato que, em outras circunstâncias, não passaria de coisa corriqueira. Uma forma de se sentirem vingados, ou compensados, como queira.

- Você quer um exemplo? – continuou ele. – Os paredões erguidos, sem portas nem janelas, cheios de vãos, formavam canais ou funis, posicionados em rumos diferentes. Quando o vento batia, provocava fortes ressonâncias, que muitos interpretam como gemidos, choros, gritos.

- E os vultos? Muita gente afirma ter visto alguns rondando o casarão.

- Pode ser. Tem tanto mendigo perambulando pelo bairro ultimamente. As ruínas eram um bom lugar pra eles passarem a noite. [...] (ALBUES, 1987, p. 96)

Marcola e Bento Sagrado se contrapõem em nível e tipo de conhecimento. Ela domina o saber, conhece porque viveu os fatos, recebeu, também, conhecimentos dos antepassados que lhe ensinaram ao contar; por outro lado, Bento é quem domina o saber que provém da ciência, sua sabedoria foi construída por meio dos estudos dos livros. Assim, pode-se entender que Marcola é a voz da verdade, haja vista que possui “poder” de divinização da palavra,

Ao longo dos anos fizeram muitos inimigos que juraram vingança. É certo que a maioria já morreu mas a nova geração está aí continuando a luta. Mais cedo ou mais tarde iria acontecer o que aconteceu. Os Vergare colheram o que plantaram. Uma coisa eu afirmo sem medo de erra: O poder dos Vergare se baseava unicamente no dinheiro. Eles eram materialistas. Nunca se preocuparam com o campo espiritual. (ALBUES, 1987, p. 97)

Ademais, ainda podemos perceber que por mais que os tipos de conhecimento sejam colocados em contraste, existe a possibilidade que de sejam respeitados e convivam de forma harmônica, representando crescimento. Bento Sagrado assim declara sobre os ensinamentos de Marcola: “[...] - Nós somos formados de material diferente. Eu sou rocha teimosa, pregada no chão, que não se arrisca a rolar ribanceiras. Marcola é água, rio corrente que faz brotar plantação por onde passa, vira cachoeira e se entranha nos escondidos do mundo (ALBUES, 1987, p. 97).

Não há dúvidas de que Marcola será a grande guia da narradora, e o conhecimento popular será o escolhido para orientar o caminho da narradora. Sendo assim, pode-se afirmar que a esse conhecimento popular que vem da narrativa dos mais velhos, o saber transmitido por aquele que viveu e, por isso, é autoridade no nível do sagrado, é absoluto, quase divino. É construído, ainda, uma hereditariedade social e cultural que fundamenta e rege esse conhecimento. Também é no estatuto da ancestralidade que o sobrenatural se constrói, é na voz da ancestralidade que o sobrenatural existe.

Os moradores do lugarejo relatam que apenas quatro pessoas vivem na Chácara: Dr. V. Dona Leocádia Jacobina, sua esposa, e dois criados, Nivalda e Nastácio. Sobre Nastácio, Marcola diz:

- Ela era escrava do Coronel Totonho, Moça bonita, altiva, faceira, bem feita de corpo. Ela foi tirada da senzala pro casarão pra servir de pajem pra Dona Sinhazinha, mulher do Coronel. A menina Crescência regulava em idade com o Dr. V. Pois num é que os dois caíram de amores um pelo outro? O resultado foi que o Dr. V emprenhou Crescência e teve o topete de falar com o pai que queria casar com ela. Foi um escândalo. Coronel Totonho ficou furioso, mandou Dr. V pra um colégio interno na capital e Crescência voltou pra senzala morrendo de desgosto e maus tratos pouco depois do nascimento da criança. Dona sinhazinha recolheu o recém-nascido no casarão, batizou ele com o nome de Nastácio e, até hoje, o coitado tá lá, servindo de escravo pro próprio pai e sem saber de nada. Não é uma malvadeza? – Concluiu Marcola olhando pra dentro dos meus olhos. (ALBUES, p. 29-30)

A narrativa constrói uma hereditariedade, que pode ser claramente percebida no fragmento acima, a fim de sustentar a ideia de ancestralidade que reafirmam e colocam o discurso no estatuto de verdade absoluta. Além de ter na figura do velho o ideal de narrador detentor do saber, o fato de sempre retomarem o passado, as histórias que passam de geração em geração, contribuem para respaldar a ideia de verdade absoluta. Sobre Nivalda, dizem desta forma:

- A senhora está enganada – disse Marcola que foi chegando e pegou o final da conversa – o que aconteceu foi que Dona Jacobina, num acesso de fúria, jogou uma panela de água fervendo na cara da coitada. Qualquer um pode ver que aquele é um sinal feio de queimadura.

- Não sei não – continuou Maria Belarmina – quem pode me garantir que foi água quente e não queimadura de fogo do inferno, que é de onde ela veio? (ALBUES, 1987, p. 35)

Todos os relatos que são ouvidos pela narradora apontam para justificar o castigo que tiveram as almas dos que morreram na família Vergare; este castigo não é possível que aconteça através da justiça humana, a vingança passa a ser uma responsabilidade sobre-humana, está além da capacidade dos homens. A narrativa toma caminhos diferentes a partir da passagem do enterro de Dr. V. pela cidade. Está claro que, até então, os relatos eram frutos da imaginação dos moradores de Pedra Canga, o que permite que o leitor duvide ou justifique a capacidade imaginativa que se aflora quando estamos envolvidos pelas concepções religiosas. Tereza Albues constrói um jogo de dúvida e certeza em **Pedra Canga (1987)**, assim o leitor hesita entre acreditar na verdade dos acontecimentos ou justificá-los por meio das crenças religiosas.

De maneira abrupta, os acontecimentos se materializam. Neste momento, a narrativa passa a nos deixar em estado de dúvida em relação ao que está acontecendo. Todavia, o estado de hesitação fica a cargo do leitor, já que para as personagens tudo se torna natural e aceitável. A narrativa também joga com o tempo, o passado pode ser explicado pelas lembranças das personagens que vão resignificando as histórias para dar vida ao passado, parece existir a necessidade de trazer sempre o passado para fortalecer o presente, as histórias antigas, que passam por gerações, que acontecem desde os tempos da escravidão, por exemplo, são necessárias para justificar o presente, que além de se tornar mais concreto, deixa menos espaço para a dúvida. Neste contexto, o sobrenatural torna-se, também, mais naturalizado.

E os homens, mulheres, e as crianças, carroças, burros, carrinhos de mão, continuaram a ir e vir, mais e mais. Parecia que se multiplicavam diariamente. Minha mãe ficou alarmada com a invasão pois já não se tratava apenas do Mangueiral. Os estranhos estavam invadindo nosso bairro, nossas ruas e até nossas casas. Muitos deles entravam sem a menor cerimônia para beber água na nossa varanda e nem pediam licença. (ALBUES, 1987, p. 57)

[...] eles começaram a aparecer de tudo quanto era lado. No começo eram poucos. Chegavam ressabiados, tímidos, andavam em volta da casa, esperavam um pouquinho e entravam. [...] Carregavam tudo. [...] O

formigueiro voltou a funcionar de novo. Só que desta vez a fome era voraz. Nada ia impedi-los de devorar tudo a sua volta. (ALBUES, 1987, p. 66)

Os acontecimentos que passam de simples narração do que se ouviu falar para situações concretas, além de deixarem os leitores em estado de dúvida, também mudam o foco da narrativa. Sendo que, a partir deste ponto é a casa da Chácara Mangueiral que passa a ser a personagem principal.

Começa a aparecer, repentinamente, uma grande quantidade de pessoas muito estranhas e que ninguém conhecia; os moradores que encontram com elas nas ruas assim falam: “- Todos eles têm cara de defunto fresco que eu vejo entrar todo dia no cemitério. Nenhum deles tem uma gota de sangue na cara. Você já reparou?” (ALBUES, 1987, p. 54).

Juntos decidiram consultar Hortência Flores, numa segunda-feira, dia das almas. Mas a médium foi tomada por tantos espíritos ao mesmo tempo que a mensagem do além chegou toda truncada. Finalmente um tal Tobias do Arsenal Maior “baixou” e disse: “os vingadores vão tomar de volta tudo o que foi roubado deles. A hora do ajuste de contas chegou. Não restará pedra sobre pedra na fortaleza do cangará” (ALBUES, 1987, p. 55)

A casa adquiriu personalidade e passou a ser o centro de comentário de Pedra Canga. Segundo muita gente, ela tinha ganhado humores variando da alegria total até a mais sombria depressão; do amor ao ódio sem tamanho – que se manifestavam na mudança de cor. [...] Marcola era da mesma opinião. Havia um fundamento nisso tudo. A casa tinha guardado tantos segredos, tantas paixões, tantas emoções fortes que, era bem possível que essas energias tivessem ficado impregnadas nas paredes e que, em certos momentos, elas tomavam a casa, ou melhor, ‘usavam a casa como veículo pra se manifestar para pessoas’”. (ALBUES, 1987, p. 58)

Após ouvir inúmeros relatos sobre o que existia e o que acontecia dentro do casarão dos Vergare, a narradora resolve adentrá-lo, e assim encontra um diário, no qual está descrito todos os rituais de magia negra que eram realizados pela família durante gerações. Depois de ler o diário e perceber que todas as histórias indicavam que a poderosa família tinha um pacto com o Diabo eram verdadeiras, a narradora retorna ao casarão em busca do local onde as cerimônias eram realizadas, e descobre um alçapão.

Quando retorna e consegue abri-lo, presencia uma cena um pouco conturbada e é tirada do local por Marcola; todavia, depois de passar praticamente a noite toda com Marcola, ao voltar para casa descobre que Marcola passou a noite inteira com febre, deitada no quarto aos cuidados da mãe da narradora.

Aterrorizada, vi surgir no fundo do salão um vulto de túnica vermelha que se aproximava lentamente, empunhando um facão tinindo de afiado. Parecia

um porco-do-mato mas a cabeça era de gente. Soltava gargalhadas, uivos e berrava: água, água, água. Quis fugir dali o mais ligeiro possível, mas meus pés pareciam estar pregados no chão e eu não tinha nenhum controle do resto do meu corpo. Senti zunidos no ouvido e fui tomada de tamanha fraqueza que estava ponto de desfalecer quando ouvi ruídos na escada. Focalizei a lanterna naquela direção e vi Marcola radiante, toda de branco, guias Oxóssi no pescoço. Com voz firme ordenou que eu me levantasse e a seguissem demora (ALBUES, 1987, p. 75)

Depois deste encontro, a personagem Marcola começa a orientar a narradora na busca de conhecimento, o que passa a ser uma perseguição constante dos narradores das obras de Tereza Albues. Este conhecimento está diretamente ligado ao entendimento da coexistência de dois mundos, os quais poderiam chamar de mundo dos vivos e dos mortos; esta coexistência pode ser natural e totalmente real. Na obra é possível que mortos e vivos se relacionem, depende apenas do nível de conhecimento que as pessoas adquirem durante a vida.

Se pensarmos, então, nesta condição de relacionamento entre estes dois mundos, perceberemos que a obra passa de uma simples divisão superficial entre aquilo que é bom e mal – Deus e Diabo – para uma condição mais complexa e profunda, uma vez que a narradora compreende que as coisas não se dividem desta maneira, mas são mais abstratas, sendo levadas ao nível do conhecimento. Assim, a personagem Marcola representa, na figura do velho, o conhecimento. É esta figura que tem a autoridade de narrar e ensinar, neste sentido, mais uma vez, estamos diante do narrador oral, aquele que narra o mito, que tem o conhecimento. A obra, desta forma, busca na tradição sua construção estética e formal.

Temos, desta maneira, um movimento circular em relação à busca do conhecimento, no qual o jovem busca e anseia o velho construindo uma metáfora pela busca do conhecimento. Ao retomarmos o narrador de Benjamin podemos afirmar que aqui estamos diante do narrador que sabe por ter vivido, por ter experiência e construiu o conhecimento que, agora, é transmitido pelas narrativas.

Tem pessoas que conseguem navegar na aparência de dois mundos. Tem outras que estão lá e cá. Se perdem, se estouram, se partem. Misturam tudo, não sabem que chão pisar. Leva muito tempo pros olhos ter clareza e se libertar do preconcebido. Mas há o rio de água cristalina que corre dos dois lados. É só seguir sua correnteza. A viagem é doce porque as portas da prisão se abrem, as fronteiras se quebram, o corpo voa, a alma caminha descalça pelas campinas. O espírito tem carne e a carne possui espírito. Não tem mais dois lados. Tudo é uma coisa só. (ALBUES, 1987, p. 83)

Este fragmento mostra o tipo de sabedoria que deve ser buscada pela personagem principal. Ademais, pode-se entender que as outras personagens, ainda que contem o que

viveram e resignifiquem as narrativa dos seus ancestrais, então, compreendem verdadeiramente o sentido dos acontecimentos daquele tempo que é rememorado. Por isso, a necessidade da personagem de Marcola, mais que uma guia, ela é a detentora da clareza sobre aquilo que compõem a identidade de um povo, ou seja, é ela a grande narradora, agora sim, por ser a mais velha e por saber e ter vivido, possui o poder de transmitir o mito aos mais jovens.

Mais uma tempestade acontece e desta vez a casa da Chácara do Mangueiral é engolida misteriosamente. Durante a noite de agonia, os moradores de Pedra Canga ouviram gemidos e sofreram com medo dos espíritos que estavam cumprindo a vingança; este “enterro” é o resultado dos apelos que eram ouvidos pelos que passavam perto da antiga casa. “ – A terra engoliu ela – disse vovô – tá lá aquela bruta vala. – Ela foi enterrada, a prova é que a gente pode ver um monte de terra em cima, como numa sepultura fresca – disse Cobra Fumando.” (ALBUES, 1987, p. 101). Pode-se perceber, então, que a justiça não foi feita pelas mãos dos homens, mas pelas forças sobrenaturais que rondavam as terras do Mangueiral.

Quando amanhece, o antigo local da casa está tomado por ciganos que, também, chegaram, misteriosamente, na cidade. A chegada dos ciganos funciona como uma metáfora da vitória do bem contra o mal, pois no mesmo lugar de onde saíram os provocadores de crueldades e injustiças, instala-se um povo alegre e colorido que presenteia o bairro de Pedra Canga com uma belíssima festa.

Só então notei que Marcola tinha pousado a mão direita na minha cabeça e, com a esquerda, jogava borrifos de água no meu corpo. Uma cerimônia que durou segundos. – A senhora está me batizando ou se despedindo de mim? – Não se batiza sem consentimento. Separação é travessia de campo aberto que a gente cumpre quando a hora é chegada. (ALBUES, p. 108)

O capítulo final da narrativa de Tereza Albues é composto por uma explicação bastante curta sobre a busca do conhecimento. Marcola faz a narradora passar por um pequeno ritual dentro do rio Coxipó, o que marca o início da travessia que será feita pela narradora. A personagem principal precisa percorrer um caminho em busca do tão desejado conhecimento. Partindo desse pressuposto, entendemos que o caminho é o percorrido pela personagem de **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993), haja vista que nesta segunda narrativa temos o desejo do conhecimento e, literalmente, um caminho percorrido até as Colinas de Amáh. A grande diferença entre as narrativas é que, nesta segunda, o conhecimento está materializado na figura do bisavô.

A Travessia dos Sempre Vivos, escrita em 1993, é também publicada apenas uma vez, é o terceiro romance de Tereza Albués. Como romance, sua composição é diferente do que analisamos até o momento. Duas narrativas se interpõem. Taisah narra a primeira parte – que se encontra nos capítulos 1,3,5 e 7 – a busca pelo caminho feito por João Padre. Assim, temos um narrador em primeira pessoa. Todavia, esta história é permeada por uma segunda, narrada em terceira pessoa e conta o que aconteceu “verdadeiramente” com João Padre – disposto nos capítulos 2, 4 e 6. Desta forma, temos duas histórias em um só livro e, ambas são dependentes. Para que se possa compreender a obra como um todo, faremos a análise, primeiro, dos capítulos ímpares e, em seguida, dos capítulos pares, por entendermos que, desta forma, o leitor poderá compreender tanto o enredo como o efeito estético.

Taisah almeja saber quais foram os passos feitos por seu bisavô, João Padre. Para tanto, retoma o caminho pelo qual ele andou, na tentativa de entender e tomar nota das coisas que fez. Por este caminho, encontrará algumas pessoas que serão suas guias. A primeira e principal é Marta Corá. Logo nessas primeiras linhas, percebe-se a possibilidade de ser este o caminho indicado por Marcola para a narradora de **Pedra Canga** (1987).

Entretanto, antes de saber o que deve fazer, Taisah descobre um pouco sobre a vida de seu bisavô

Conto sobre o dia da canoa. João Padre andava inquieto, em sofreguidão não dormia duas noites seguidas, foi para a beira do rio pegou a canoa, remou furiosamente contra a corrente, cantava uma canção desconhecida mas a entonação era de desafio, até que chegou a um redemunho, a canoa girou, girou e se transformou num fuso de linhas brancas a velocidade aumentando riscando círculos e mais círculos na água, afundou em silêncio. Dentro de mim crescia uma certeza de que ele apareceria vivo, que o rio não tinha força para acabar com ele, [...] o rio sentiu o meu desprezo, disse, eu não sou um rio comum que os homens dão nome, sabem onde nasce e termina, eu sou água em liberdade que se espalha pela terra e vai cobrindo plantação [...] João Padre apareceu dois dias depois, roupa seca, assobiando, semblante alegre de menino peralta. Me contou que esteve numa aldeia indígena e participou duma assembléia na areia onde todos os índios à noite se deitaram na areia contemplando os astros e discutindo os problemas da tribo, dessa forma recebiam inspiração astral [...] (ALBUÉS, p. 2)

Claro está, por meio desta primeira informação, que João Padre é um homem de grande conhecimento e está em profunda ligação com o meio ambiente e as forças da natureza. Podemos afirmar ainda, que a busca pelo conhecimento é, novamente, uma constante na narrativa e, por conseguinte, o desejo da personagem Taisah, que anseia atingir tal sabedoria em sua trajetória. Sendo assim, estamos diante da busca pelo conhecimento, o velho representa o saber e o jovem aquele que almeja beber dessa sabedoria.

Marta Corá convida Taisah para passar a noite na fazenda. Neste momento, o leitor é posto em contato com o sobrenatural, percebe-se que a narrativa se encontra em um ambiente que propicia a imaginação, a tal ponto que chega a eliminar a divisão entre mundo dos vivos e mundo dos mortos. Ademais, estamos diante de uma narrativa que se alarga, pois ao passo que a personagem principal caminha em direção às Colinas de Amah, seu conhecimento também se desenvolve. Esse movimento também faz desenvolver esse mundo sobrenatural, que começa a ser percebido pelo leitor quando passa a tomar conhecimento da condição de algumas personagens

Eu disse, Marta Corá me convidou para passar a noite na fazenda, encontrei com ela na porteira, já está vindo, os dois se olharam espantados um para o outro, a senhora continuou muda, o rapaz se adiantou e disse, a maça tá enganada, dona Marta Corá já morreu tá fazendo um ano, hoje exatamente, [...] Fiquei, afinal a dona da casa onde quer que estivesse agora tinha me feito um convite [...] (ALBUES, p. 2-3)

Dois acontecimentos são causadores de espanto: primeiro, o fato de sabermos que Marta Corá está morta; segundo, a tranquilidade de Taisah em aceitar esta condição sem nem mesmo se questionar acerca da possibilidade de ser ou não verdade o que dizem.

Marta Corá é a principal guia de Taisah. E para que a caminhada continue e seja proveitosa, a moça deve seguir até a Colina de Amah e conversar com as pessoas que estão nas estradas, sendo que, serão elas quem poderão dar informações verdadeiras sobre João Padre. A estrada amplia sua significação na obra, transformando-se em metáfora crucial para explicar o porquê de tantos acontecimentos sobrenaturais, afinal é aqui no vazio que o sobrenatural ganha forças, ou seja, a estrada é solitária, por vezes, cercada de mato fechado, assim, o medo do vazio contribui para o imaginário, uma vez que quando não se sabe exatamente o que pode existir, então, se cria.

Diante disso, podemos nos remeter ao que afirma Northrop Frye (2000) quando propõe que a capacidade de imaginar está diretamente ligada a de criação. Somado a isso, temos a ideia de Propp (2010), quando afirma que nas narrativas populares, aquilo não era vivido, era imaginado e passava a fazer, assim, parte do conto. A estrada vazia e o andarilho solitário constituem terreno fértil para a reprodução do imaginário popular de Mato Grosso.

A personagem segue sua peregrinação, passa a andar a pé, sua pele se queima com o sol e seus cabelos crescem. Parece acontecer uma mistura entre as figuras de João Padre e de Taisah, é como se eles se interpusessem, tornando-se um só. Taisah é iniciada em um ritual. Para tanto, passa por um batismo:

Siá Ormina, a primeira pessoa que encontrei na estrada [...] Ao me ver, mandou que eu desapeasse do cavalo, me conduziu para as bordas da cachoeira do Mutum, molhou meus cabelos, disse, te batizo com água vertente que de muita energia vais precisar, é longo e áspero o caminho para a Colina de Amah, mas quando abrires o sexto olho da percepção lunar descobrirá que há um rio subterrâneo de leite e mel que amornará teu coração, lavará tua alma e te purificará para o encontro com aquele a quem buscas. (ALBUES, p. 3)

Após o batismo, que funciona como um rito de passagem e pode ser entendido como um ritual de aceitação e proteção, a peregrina é aconselhada a procurar por Clemente. Vale ressaltar que esse batismo reconstrói as condições necessárias para a transmissão do conhecimento, tendo em conta que essa ação está comparada a de um ritual e tendo como base as interpretações de Propp (2010) e Northrop Frye (2000), que afirmam que era durante o ritual que os mais jovens recebiam os ensinamentos dos mais velhos. Percebemos que a narrativa se constrói diante dessa máxima, uma vez que, na maioria das vezes, a personagem passa por rituais, para seguir o seu caminho.

No caminho, encontra-se com Valentim, uma figura misteriosa que parece ser um menino na maneira de falar, mas quando Taisah consegue vê-lo, percebe que possui corpo de uma senhora. Esta figura informa que Clemente aparecerá quando desejar, que não adianta procurar por ele, pois, as pessoas têm medo e o espantam. Esta parte da narrativa questiona a condição dos mortos, bem como a convivência entre mortos e vivos; além disso, pode-se afirmar que estamos diante de uma metáfora, haja vista que mais do que dividir as pessoas entre aqueles que acreditam ou não na presença dos mortos, a personagem de Valentin divide as pessoas entre sábios e não sábios. Finalmente Taisah consegue falar com Clemente

sou Clemente, aquele que tanto procuras, te ajudo na travessia. [...] tenho muitas coisas pra perguntar, falo de repente. [...] te esquece que já não pertencço ao mundo dos vivos? E por isso se esconde? Tem medo? Não, o medo não é meu é das pessoas que me enxergam e se lembram que já não estou mais no convívio delas. (ALBUES, p. 5)

Desta forma, a narrativa inverte a condição natural do mundo “real” no qual vivemos, uma vez que, quem passa a ser o diferente e o culpado por não deixar os mortos permanecerem de maneira tranquila no mundo, são os vivos, já que sentem medo, rezam e fazem rituais religiosos para espantar e excluir os mortos da presença dos vivos. Assim declara uma criança com quem Taisah se encontra e conversa:

A menina aparentando doze anos finalmente se mostrou, braços cruzados, olhar temeroso, cabelo encaracolado, sapatos brancos, meias compridas da mesma cor, rosto corado, [...] está doente? Não, já estive doente, agora nada

sinto, só medo. Medo de quê? De você, dos vivos, os medonhos que nos espantam com velas, rezas, missa, água benta. (ALBUES, p. 7)

Diferentemente da primeira obra que analisamos – **Pedra Canga** (1987) – em **A travessia dos Sempre Vivos** (1993), a divisão entre o mundo dos mortos e o dos vivos não tem uma relação com o bem e o mal. Aqui, existe convivência entre os dois mundos, que não se separa entre bem e mal, mas, é mediada apenas pelo nível de conhecimento que cada um possui. Sendo que, os mortos e os vivos somam esforços para que se atinja o conhecimento suficiente para tornar a convivência mais natural e, digamos, produtiva, o que implica, conseqüentemente, alcançar a felicidade e o entendimento de inúmeros conflitos no que diz respeito à existência humana.

Vale destacar a crítica aos rituais religiosos, que como afirmou Mircea Eliades, colocam as pessoas mais próximas do mito original e aproxima-os do tempo sagrado. Na obra, esses rituais constituem sofrimento, afligem as personagens que não pertence mais ao mundo dos vivos. Ademais, percebe-se que esse sofrimento é causado, mais uma vez pela falta de conhecimento das pessoas, que, além disso, acabam por não respeitar as diferenças.

Nas próximas páginas, vê-se que a narradora começa a entender os acontecimentos e, à medida que vai lapidando seus saberes, passa a iniciar também o leitor no entendimento de como as coisas do “outro mundo” acontecem

De repente sou empurrada para a estrada, não sei se pelo vento ou a cabeça duma fera felpuda, o macio nas minhas costas roçando, nem olhei para trás, estava aprendendo a conviver com o inusitado, a me desvencilhar do medo ancestral que bloqueia nossa evolução. (ALBUES, p. 21)

Pode-se entender que, na obra Tereza Albués, o sobrenatural precisa ser compreendido e isso acontece na medida em que se adquire o conhecimento, não um conhecimento científico que se constrói por meio do estudo, mas um conhecimento da vida, que surge pela interação com a natureza e com o passar dos anos, o que permite ao ser humano mais clareza sobre as coisas do mundo. É a partir, e apenas por meio deste processo, que se pode compreender o mundo que não pode ser tocado. Aquele que não possui o conhecimento necessário não pode entender e sentir aquilo que não se pode ver. Esta necessidade de conhecimento para aceitar o mundo não racional se coloca contrária à aceitação pacífica, pois tira a personagem de sua zona de conforto, ao passo que exige a ampliação dos sentidos e a retirada da cortina dos olhos, para ver além daquilo que está ao alcance das mãos.

Segui a anciã ativa quintal afora, os passos elegantes, a segurança de quem conhece a trilha. Um varal de roupas cruzando a vista, ela fez um sinal, paramos, tocou levemente a beirada dum lençol azul, afastou-o, disse, vamos atravessar a fronteira do tempo, está vendo? Ali está Livramento da época de seu bisavô, apontou, nada vi, ela continuou falando embevecida, reconhecendo algumas pessoas que passavam pelas ruas, casas de parentes, antigos recantos [...] está vendo? Repetia. Vejo, respondi, arvoredos imensos, pomar magnífico [...] Repeti aos berros, não vejo nada. Ela se voltou, rosto fechado, o corpo teso, mãos na cintura, disse: então se você não vê é porque não consegue remover a roupa do varal da tua retina, uma pena, você até poderia conversar diretamente com João Padre que há muito a espera [...] Talvez o momento ainda não é chegado, vamos voltar lá pra dentro, tá na hora da Ave Maria. (ALBUES, p. 23-24)

O caminho da personagem principal em direção ao encontro com seu avô esbarra , mais uma vez, na falta de conhecimento, haja vista que o tão desejado encontro não acontece nesse primeiro momento, já que por falta de conhecimento, Taisah apenas consegue ver seu bisavô. Sendo assim, é preciso seguir o caminho das Colinas de Amah, para completar o caminho e ampliar o conhecimento.

Vale destacar que neste romance, especificamente, nessa primeira parte, não existe nenhuma personagem que se contraponha ao conhecimento popular que é transmitido pelos guias. O que está em oposição a isso é a própria condição da narradora, que também é a personagem principal; temos, assim, um sujeito da cultura escrita que trabalha com o mundo oral. Taisah constitui, então, uma ouvinte ideal, que na figura feminina representa, também, a cultura do povoado de Livramento. Ademais, esses encontros com o mundo dos mortos formam uma circularidade da narrativa oral construindo conhecimento.

[...] quando ouço a voz cristalina nascendo das águas: “Sou Cipriano, conto minha história. [...] me joguei na correnteza e fui levado com corpo e tudo para o mundo verde de incrível beleza, atravessei a fronteira das cores. Vovô não me vê porque o amargor do que sente cria uma crosta gelatinosa na sua retina, ele pensa em mim como espírito de afogado, mas eu ainda conservo a mesma forma física de antes, por isso não me enxerga [...] (ALBUES, p. 27)

Outrossim, vale destacar que esta narrativa também busca a ancestralidade social e cultural, uma vez que ao ancorar as histórias na figura do velho, imprime a verdade a elas, colocando a resignificação dos acontecimentos no estatuto de verdade absoluta.

Por meio da fala de Cipriano, nota-se que a narradora quer a presença da voz que fala, por isso ao forjar o efeito da performance do narrador oral, entregando a fala aquele que a resignifica, permite a cada voz que fala, mostrar ideologia de seu discurso. É também por meio desta escolha, quando lança mão das vozes, que se constrói um espaço propício para o surgimento de seres sobrenaturais, dessa forma a narração em primeira pessoa permite ao

sujeito que a elabora, um discurso respaldado por uma autoridade de narrador que busca na memória construir a narrativa; diante disso, cria-se um mundo onde é possível que natural e sobrenatural coexistam.

O encontro com a personagem Feliciano Davim, uma anciã detentora de grande conhecimento, e a história do garoto Cipriano reafirmam esta condição. Taisa teve a oportunidade de encontrar-se com seu bisavô, todavia sua falta de conhecimento a impediu. Outra condição da narrativa para reiterar o que estamos propondo é o sentimento de medo e indiferença daquelas personagens que não estão interligadas pela história de João Padre. Para afastar e se proteger desses acontecimentos nomeados por elas de diabólico, as personagens leigas estão sempre rezando e dividindo tudo entre bem e mal, logo, Deus e o Diabo. Vale ressaltar, que ao refutarem a existência dos seres do outro mundo, essas personagens não estão contrapondo ciência e conhecimento popular, mas rejeitam a possibilidade da existência do outro mundo, refutam e imaginam, afinal o medo do vazio também acomete estas personagens. É o medo do vazio que permite o aflorar da imaginação, assim, pode-se afirmar que essa condição é propícia para o aparecimento do sobrenatural.

Pode-se reafirmar ainda a condição de desenvolvimento da obra de Tereza Albués como um todo, já que em sua primeira narrativa, a personagem principal não apresenta nenhum tipo de conhecimento das relações entre os dois mundos, sua função consiste apenas em levantar os fatos daquilo que vem acontecendo na comunidade de Pedra Canga. Os relatos demonstram uma divisão do mundo entre bem e mal e apenas poucas personagens conseguem entender estes fatos como avanço do conhecimento. Somente ao final da narrativa, a velha Marcola inicia a personagem – por meio do ritual do batismo em água corrente – na busca pelo conhecimento.

É na terceira obra que a narradora e, também personagem principal, se lança para compreender e aprender sobre aquilo que vem ouvindo. Então, esta divisão dos mundos desaparece, tudo passa a fazer parte de um único mundo, separado apenas pelo nível de conhecimento e aceitação de cada ser. Todavia, essa divisão não desaparece para aqueles que não alcançam conhecimento.

O capítulo seguinte apresenta inúmeras condições que confundem a narradora colocando em risco o seu crescimento e entendimento do mundo; já ao leitor, causam um pouco de dúvida, pois, este hesita entre a possibilidade de a personagem estar delirando e a possibilidade de estar avançando em seu caminho para o conhecimento. Duas imagens aqui são fundamentais para garantir esta confusão, a imagem do mágico de circo e o cigano charlatão

Taisah, Taisah! – a voz sibilante de Valentim [...] Clemente voltou, e está morando na mesma casa, o povo fingindo que não vê, medroso. Encaro Valentim sem acreditar no que ouço, espera aí, quem sumiu foi você, assim como que por encanto. A senhora está enganada, não saí do seu lado o tempo todo, deve ter sido Belmira quem me escondeu do seu olhar. Quem é Belmira? A mulher gorda que passou renteando, ela se diverte fazendo essas brincadeiras, ela é mágica chegou em Tocanguira com o circo Redemunho do sol, gostou da cidade, largou a companhia e ficou zanzando no meio daquele povo esquisito. [...] Conteí a Valentim que já havia me encontrado com o amigo dele na travessia do rio. Tem certeza de que era Clemente? Porque naquele rio navega um barqueiro conversador de nome Venâncio que diz pra todo mundo que ele é um espírito, inventa mil estórias, é muito esperto, viveu entre os ciganos, aprendeu a ler pensamento alheio. (ALBUES, p. 45)

Outro ponto importante que causa certa dúvida é a condição de sonho. É durante um momento de vigília que a personagem de Taisah é levada, por uma revoada de gafanhotos, de volta à casa de Feliciano. Desta vez consegue atravessar o varal e chegar a Livramento, mas acontece uma transformação, ela se separa de seu corpo e passa a ser uma cigana:

Livramento surge à minha frente, lá está João Padre sentado na grama, pernas cruzadas, longa barba branca, olhos brilhando, falei não vou, tenho medo de não voltar. [...] larga seu corpo do lado de lá pra garantia, me estendeu a mão, fui. [...] me vi uma menina cigana, olhos negros, tranças longas, saias rodadas com flores vermelhas, azuis, verdes, roxas, blusa de cetim laranja, descalça, alegria inteira. Dou o salto, presente fica o passado, revivo os encantos da vida nômade, me entrego ao balanço das ondas de areia sob meu corpo e sonhos de menina, o uivo dos lobos, o tropel dos camelos. Estou viva, me reconheço, danço, a música me faz cócegas nos pés, a bailarina renasce [...] (ALBUES p. 45-46)

Após o encontro que vem seguido de um pedido, o bisavô de Taisah pede que sua história não seja escrita. Parece-nos, então, que existe uma recusa em transformar o conhecimento popular em científico, já que podemos compreender que a escrita, símbolo do conhecimento científico, funcionaria como um transformador, que poderia desconfigurar, o conhecimento construído ao longo de uma vida. Ademais, João Padre não aceita que pode ter feito coisas boas, por isso não pode ser exemplo, uma vez não sendo exemplo, não é digno de ser contado.

Taisah resolve seguir seu caminho pela estrada novamente, já que quando tentou buscar na cidade onde morou seu bisavô, encontrou muitas narrativas opostas para uma mesma vida. Este jogo de narrativas diferentes faz com que pensemos no narrador definido por Walter Benjamin, aquele que conta porque viu e viveu, desta forma, tem autoridade para contar, bem como a velhice ocupando o lugar da sabedoria e a obrigação de aconselhar.

“Feliciana Davim, a rezadeira, aos 103 anos, lúcida, lembrança clara de data, acontecimentos, olhar sem entraves, óculos pra quê, se enxergo tão bem, o crochê tecendo labirintos filigranas delicadas [...]” (ALBUES, p. 24).

“Estou aqui pra me apresentar, sou Rumânia Cossango, a moradora mais velha de Livramento. Finalmente consigo abrir a boca pra contar a verdadeira história de João Padre [...]” (ALBUES, p. 46).

Esta autoridade para narrar que tem o velho, porque viveu e sentiu determinada época é usada na narrativa de Tereza Albues para criar o efeito de *Skaz*. Conforme definido por Machado (1995), essa técnica serve para recriar o efeito de oralidade. Aqui, somado aos narradores que contam em terceira pessoa, permitindo que cada um deles resignifique aquilo que viveu por meio da performance.

A história de João Padre se transformou em conto popular e é transmitida a todos aqueles que desejam ouvir, por isso, cada um dos anciões que têm o direito de recontar esta história também têm o direito de resignificá-la. Este é o motivo para tantas diferenças entre as narrativas que Taisah escuta em sua caminhada. Nesse sentido, a narrativa busca na estrutura dos contos populares a sua constituição, assim, o narrar em terceira pessoa, procura em cada pessoa que conta a resignificação, isso porque existe, como afirma Frederico Fernandes (2002), uma relação entre aquele que conta ao vasculhar em sua memória a narrativa e aquele que ouve. Assim, o público interage ao contar, por isso quem conta sempre precisa de um público/ouvinte para que sua narrativa exista.

Tendo isso em vista, tanto em **Pedra Canga** (1987) como em **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993), as personagens principais, que também são narradoras, são ouvintes ideais, uma vez que ao adentrarem o mundo das narrativas orais, elas passam a fazer parte do conhecimento gerado. Ademais, deve estar claro que as narradoras não estão em nível diferentes dos narradores orais, ou seja, elas se colocam em nível de igualdade em relação ao conhecimento, por isso, elas viram peça importante nas performances que resignificam a história de Pedra Canga e João Padre.

O último passo a ser dado é chegar à caverna do Eremita. É Marta Corá quem mais uma vez mostra o caminho que deve ser feito por Taisah: “Quando passar pela Caverna do Eremita, entre, não tenha receio, esclarecimento e sabedoria gotejam pelas reentrâncias das pedras umedecidas” (ALBUES, p. 65). Dentro da caverna, encontra um ancião que fala sobre João Padre

No canto direito, me assusto, um ancião de longas barbas, cabelo até a cintura, olhos enormes que mudam de cor conforme o movimento da luz batendo nas pedras [...] tento me concentrar apenas no que vem da fala: “Quem haverá de se levantar neste mundo para agrupar palavras, reescrever

a história vivida na vida de João Padre, gênio, visionário, homem fora do seu tempo, transgressor da monotonia, linha avançada duma era que não aparecia nos sonhos das elites sem tempo a perder com abstracionismo, tudo que não seguisse o rumo pré-trassado pelas regras da minoria andante, jogasse fora, o fogo inquisitorial havia de consumi-lo no mais profundo do nascedouro antes mesmo de tomar corpo suas idéias? (ALBUES, p. 66-67)

Vale destacar que a fala do ancião mostra o motivo que guiou a vida de João Padre, a luta contra as camadas ricas e “poderosas” da sociedade, contra a hipocrisia que apodrece a sociedade. Ademais, a personagem principal passa, ainda, por um ritual: Taisah, ao ser levada por um pássaro, faz a travessia, e passa ao mundo ao qual pertence

O ancião se cala, eu me aproximo fascinada pela intensa luz que brota de seus olhos, estou diante dele, à curta distância, quase tocando-o. ele pega o bastão de cristal, coloca uma ponta no fogo esverdeado e me entrega o objeto esperando que eu continue a cerimônia. Coloco a ponta incandescente na cratera de água rosada, ouve-se um borbulhar, o bastão inteiro agora é verde. Esmeralda ou jade de rara beleza, o ancião desaparece. Assisto a uma estranha metamorfose, aos poucos o bastão se recobre de penas, surge um condor amarelo de olhar humano, alça vôo lento por um túnel escuro afunilado, acompanho-o hipnotizada, para onde me levará? No fim do túnel uma cavidade estreita, atravesso-a, a sombra da moça, caderno e lápis na mão, fica pregada na rocha, é o rompimento definitivo com aquela que não mais serei, pressinto. (ALBUES, p. 68)

Este ritual faz-nos entender o caminho escolhido pela narradora, sua busca por conhecimento e a necessidade de refazer os passos de seu bisavô, não é para ela uma caminhada no mundo dos vivos, e sim para uma travessia ao mundo dos sempre vivos, vivos não em carne e osso, mas em espírito, ou seja, aqueles que já estão mortos. Este pássaro é responsável por esta travessia e permite a Taisah um encontro com seu próprio espírito.

Taisah é levada para uma caravana de ciganos que a recebem com muita alegria, pois ela havia sido roubada quando ainda era uma criança e eles a esperavam desde então. Um ancião é quem faz um ritual para dar-lhe as boas vindas: “Bem-vinda seja, Taisah, desapareceste anos atrás nas fronteiras da Iugoslávia, meu coração me dizia que voltarias a te reunir com teu povo novamente, eis que o momento é chegado, te entrego as jóias dos teus ancestrais que a mim foram confiadas” (ALBUES, p. 69). Depois de ser recebida por todos, Taisah se confunde mais uma vez com aquilo que vê.

A tribo é sua grande família embora não corra em você o mesmo sangue estamos unidos pela tradição, magia e destino. De repente vejo a alguns passos o vulto de João Padre, ele caminha entre as folhagens, segue na direção das colinas carregando uma trouxa [...] Espantada, agarro o braço de Zaira, aquele homem é meu bisavô, aponto, finalmente o encontro. Seus

olhos a enganam, aquele é Pietro, o feiticeiro da tribo, o mesmo homem que lhe entregou as jóias. (ALBUES, p. 69-70)

Taisah se convence de que o velho que vê não é seu bisavô e aceita que o enigmático homem foi seu guia durante todos os anos que passou em peregrinação. Em sonho, uma última vez, ela se mistura com a personagem de Judite Louca – personagem importante para a outra parte da narrativa – mas ao acordar, ela está seguindo seu caminho com a caravana dos ciganos.

Este final inesperado nos leva a confirmar a hipótese de que a personagem principal está fazendo uma travessia, passa de um mundo ao outro, por meio do conhecimento. Assim, de maneira bastante sutil, Taisah sai do mundo dos vivos e passa ao mundo dos mortos, esta passagem não acontece quando ela morre, mas é transferida ao outro mundo. Se não houve uma morte, podemos avançar ainda mais em nossa interpretação e dizer que a personagem inicia sua narrativa já morta, este pode ser o motivo de não se espantar ao encontrar os espíritos pelas estradas.

Sendo assim, podemos concluir que a personagem chega ao máximo de sua caminhada ao atingir o conhecimento necessário para conseguir andar naturalmente entre o mundo dos vivos e dos mortos. Taisah é capaz de escolher onde quer estar, por isso o sonho final dá a impressão de não saber onde está e por fim se convence de estar em um mundo real.

Necessário se faz continuarmos a entender a narrativa de Tereza Albués. Sendo assim, passaremos a analisar os capítulos pares de **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993) nos quais está narrada a história de João Padre. O primeiro aspecto a ser observado é a mudança de perspectiva da narrativa, já que saímos de um capítulo narrado em primeira pessoa, no qual impera a subjetividade, e passamos a um capítulo contado em terceira pessoa cujos fatos ganham mais verdade. Esta alternância acontece no livro todo.

É preciso perceber, ainda, que os capítulos que contam a história de João Padre têm três perspectivas: existe uma narração em terceira pessoa que conta os acontecimentos em geral, cortados abruptamente por partes narradas pelo próprio João Padre e por Teodora que, obviamente passam a primeira pessoa.

Diante desta característica tão marcante nesta parte da obra, é possível que nos reportemos ao que propõem Bakhtin quando afirma que “O discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas *representado artisticamente* e, à diferença do drama, *representado pelo próprio discurso* (do autor).” (BAKHTIN, 2010, p. 134). Fica claro que a forma que a narradora escolhe para contar, ao dar a voz a todos aqueles

que desejam narrar, ou seja, quando escolhe o discurso direto, colocando a narração em primeira pessoa, é uma escolha que permite perceber cada voz com sua própria ideologia. Ademais, mesmo deixando cada personagem livre para expressar-se, a narrativa constrói como um todo o discurso social; para usarmos uma expressão de Bakhtin, podemos dizer que essas vozes não fazem parte de um “dialeto individual”, mas possuem certa significação e difusão social.

Outrossim, pode-se considerar que todas essas vozes que falam de João Padre partem da individualidade para formar o todo social. É possível perceber que ao buscar a história de seu bisavô, Taisah constrói exatamente o que Bakhtin propõem em sua teoria: “O plurilinguismo, desta forma, penetra no romance, por assim dizer, em pessoa, e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto do romance.” (BAKHTIN, 2010, p. 134)

A história inicia com a espera pela chegada do padre João Pedro à comunidade de Livramento. A parte rica da cidade estava ansiosa e havia preparado uma festa especial para recebê-lo.

Adalgisa e Brígida Pessegueiro, donas da moral e da decência, sabiam o que estavam falando, não foi por acaso que escolheram a casa delas para hospedar o padre. Mais do que o conforto, aposentos amplos, jardins, fontes, pomares, o clima reinante do verdadeiro espírito cristão sob o lema: humildade, fraternidade, castidade. (ALBUES, p. 10)

Por meio desta descrição, é possível perceber que Livramento estava dividido entre pobres e ricos, pessoas de moral e sem moral, brancas e negras e, conseqüentemente, entre bem e mal. A chegada de um padre seria um prêmio aos bons e puros de alma e coração. Entretanto, ele não chegou com o trem, veio sozinho e surpreendeu a todos,

[...] aproximava-se padre João Pedro cavalgando o burrico Jaconé [...] encharcado, lama respingada nas orelhas, cabelos, canto dos olhos [...] parece um mendigo, cochichou Biá. – É ele! Chegou sem pompas nem glória montado num jumento carregando apenas palmas verdes na mão, feito Jesus Nazareno em Jerusalém. (p. 11)

Esta chegada inesperada anuncia duas condições, primeiro, o padre não está amarrado a convenções sociais; segundo, sua função é de salvação, condição indicada pela metáfora com a figura bíblica de Jesus Cristo. Podemos perguntar qual o tipo de salvação que deveria trazer João Padre e não seria um erro inferir que este será uma peça importante para a tentativa de desestruturação das convenções sociais.

Além da figura enigmática de João Padre, deparamo-nos ainda com Judite Louca, é responsabilidade dela escancarar as verdades que geralmente são camufladas pela necessidade

de se manter incluído nos padrões impostos pela sociedade. Em sua primeira fala já anuncia a presença do mal, aqui representada pelo Diabo.

Por fim a missa solene tão esperada, propalada até por Judite Louca que arranjara um sino lá pras bandas da Lixeira Municipal e corria o povoado imitando o canto dos pardais: Badala, badala, sininho de cobre/ Fala pro povo ir pra igreja/ Coisa-ruim está solto no vento/ anda pelas ruas de Livramento/ badala, badala sininho de cobre. (ALBUES,p. 12)

Quando João Padre se retira da presença das irmãs Pessegueiro para se preparar para a missa, o leitor toma nota de seus pensamentos e sentimentos. E já percebemos logo nas primeiras frases que seus sentimentos estão confusos.

Naquela manhã especial de domingo acordei agitado, fui dar um mergulho no córrego, voltei matutando, meio perdido, o pensamento desgovernado. Não conseguia me concentrar na importância do que estava prestes a realizar e me questionava: mas não foi para isso que me preparei a vida inteira? [...] no espelho a imagem do homem que tantas vezes aparecera nos meus sonhos (ou delírios) me olhava profundamente. (ALBUES, p. 12)

Esta segunda parte que conta a história de João Padre ganha outro efeito, ao contrário do que acontece na primeira parte da obra onde o *skaz* é responsável por forjar a sensação de narradora oral. Aqui, essa sensação é forjada pela voz em terceira pessoa que narra com o saber da ancestralidade, isso gera o entendimento de que a história desse padre ganha o domínio popular, vira história de todo mundo. Portanto, quem narra conta porque viveu, tem conhecimento por ter vivido naqueles dias, então tem autoridade para contar. Sendo assim, temos a sensação da narração oral à medida que avançamos e tomamos conhecimento dos fatos, que são entrecortados pelas vozes de João Padre e Teodora.

Esta mudança de perspectiva, além de transformar a história de João Padre em conto popular, permite que as personagens de Teodora e João Padre se construam, pelo fluxo da fala. Desta forma, é possível perceber esta mudança como um processo de romancização, assim como afirma Irene Machado (1990), o romance moderno dá a suas personagens a capacidade de se construírem por meio de sua fala. Sendo assim, o romance **A Travessia dos Sempre vivos** (1993) constrói primeiro o efeito de narrativa oral e, posteriormente, cria no leitor, a ideia do processo de romancização desta narrativa.

Percebemos que João Padre, ao se olhar no espelho, reconhece outro homem, o homem que deveria ser, ou um homem que vive dentro dele e deseja ganhar vida. O padre vive um dilema e seu conflito interno pode ser percebido desde os primeiros momentos da narrativa.

Não precisava de nada, apenas agarrar o meu espírito, trazê-lo de volta, fazer sumir o homem do espelho, me recompor para cumprir minha missão que me estava destinada. Me desfiz do turbante com certa tristeza, penteiei os cabelos, saí apressado do meu quarto. Não queria mais pensar no acontecido nem decifrar o seu significado, tempo esgotado, daí a alguns minutos estaria no altar celebrando a minha primeira missa. (ALBUES, p. 13)

O primeiro olhar que tem da igreja se transforma em sentimento diabólico, como se as pessoas que estavam esperando-o ansiosamente, fundissem-se em um único grande e vermelho olho de Diabo. Depois do Evangelho, quando começa a expor seu sermão avista, pela primeira vez, a figura de Teodora.

No fundo da igreja, muita gente em pé se espremendo, ela se sobressaía incomparável. Negra, alta, olhos enormes, inquisidores, a moça me encarava ostensivamente, o olhar escorrendo pra dentro de minha alma, devassador. Fascinado vi surgir à sua volta uma aura roxa de intenso brilho que me atraía, me puxava, eu fraco me entregando àquela força estranha, resvalando. (ALBUES, p. 14)

Este primeiro encontro revela uma grande atração das almas das duas personagens que não se conhecem, mas parecem estar conectadas. É importante perceber que a narrativa toma um caminho que coloca o leitor em estado de hesitação constante. Na primeira parte do livro, encontra uma narrativa em primeira pessoa na qual está posta uma relação de intimidade e profunda ligação entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos. De maneira abrupta passa a tomar conhecimento de uma narrativa, na qual a figura principal é um jovem padre em conflito interno, e passa a se questionar entre a força do bem e do mal, ou seja, Deus e o Diabo. Ressalta-se que a narração em primeira pessoa coloca o leitor em contato com alguns acontecimentos sobrenaturais. Nesta parte da narrativa, eles são menos intensos, mas ainda assim o natural e o sobrenatural convivem fluentemente. Ademais, percebe-se que o sobrenatural se constitui sempre na ancestralidade que é colocada amostra na narração. O imaginário religioso contribui para aumentar o sentimento da presença do sobrenatural.

Mais que um romance com qualidade estética, a obra quer estabelecer comunicação e propor a ruptura das amarras sociais que envolvem o povo de Livramento. Por isso encontramos, em primeiro plano, uma personagem que precisa de conhecimento para “evoluir” e como pano de fundo uma personagem que está em conflito interno e se questiona o tempo todo sobre a condição humana. Os acontecimentos sobrenaturais são responsáveis por estabelecer a ligação entre os dois mundos e as duas personagens, bem como levar o leitor a compartilhar do sentimento das personagens.

A personagem de João Padre está incumbida de romper com as convenções sociais, o primeiro passo é dado quando ao invés de chegar à cidade e se juntar aos ricos, é trazido pelos mais pobres. O segundo rompimento acontece quando o padre deixa todas as pessoas importantes dentro do casarão das irmãs Pessegueiro e se junta aos pobres no meio da praça para conversar sobre religião. Novamente sua figura se mistura a de Jesus Cristo.

Ele não via razão de estar entre essa gente enquanto o povo humilde continuava lá fora espreitando pelas janelas, impedido de participar do que ironicamente chamavam de confraternização. Subitamente abandonou a sala, foi para o centro da praça, o povo o seguiu em procissão. Sentou-se nos degraus do Cruzeiro, tirou as sandálias, descalço pregou aos livramentos, pacientemente escutou os que dele se aproximavam e abençoou os velhos [...] (ALBUES, p. 14)

Os acontecimentos sobrenaturais desta parte da narrativa são disfarçados pela presença da dúvida e do conflito interno que acabam ganhando corpo até chegar ao estado de loucura. Por este motivo o sentimento que o leitor acaba tendo está mais ligado ao acaso do que a possibilidade do sobrenatural. Existe, então, um jogo que tenta despistar a presença do sobrenatural. Para tanto, a narrativa alterna o sentimento de realidade com o estado de loucura e de delírio da personagem principal. É por esse motivo, uma suposta loucura, que a figura de João Padre fica desacreditado, todo seu conhecimento e sua capacidade de libertar aquele povo das amarras sociais se perdem, porque, agora, ele é um louco que ofendeu as doutrinas sagradas da igreja. Desta forma, fica claro a existência do sobrenatural que tem a necessidade de ser camuflado, como uma espécie de defesa, por isso, os moradores de Livramento que não tem conhecimento suficiente para entender a possibilidade de existência harmônica desses dois mundos associam aquilo que não pode ser explicado como algo mau. Diante disso, percebe-se que as crenças religiosas dominam o imaginário, o mal é representado pelo diabo e o bem por Deus.

Mais uma vez, em um momento de autoquestionamento, acontece algo inesperado e inexplicável. Padre João Pedro é chamado às pressas para dar a extrema unção a um doente que está em uma fazenda distante. Então, sem pensar duas vezes o padre vai para a fazenda. Esta retirada de suas funções funciona como uma fuga para seus pensamentos. Enquanto caminha, decide não mais ser padre, percebendo que aquele era um desejo de seu pai. Assim, o cavalo toma outro rumo e de maneira não explicável pela razão encontra uma misteriosa mulher.

Deixei-me guiar pelo cavalo, no seu trote cadenciado a anunciação da liberdade, rompia com o preestabelecido me entregando ao sabor das intuições. [...] na varanda da casa apareceu uma mulher negra, turbante

branco na cabeça, colares de contas verdes [...] disse: Sou Marcola, a velha mais velha da Chapada do Andaroxá, bem-vindo, já te esperava, vamos entrar, é casa de pobre [...] entrei sem ao menos estranhar suas palavras como se a conhecesse, sensação de amizade [...]

O surgimento da personagem de Marcola – nome que se repete nas duas narrativas analisadas – leva o leitor a perceber que este encontro, e tudo o que acontecerá com as personagens, já estava previsto e será regido por forças sobrenaturais, que se confundem com o acaso, o sonho, o conhecimento e a loucura.

Neste sentido, podemos entender que a maneira como o sobrenatural se revela depende da sensibilidade e capacidade de cada uma das personagens. Algumas, como Teodora, conseguem ter contato por meio do sonho; Marcola tem conhecimento suficiente para perceber e sentir aquilo que as pessoas que usam apenas a razão não conseguem compreender. Todavia, existe sempre uma hesitação por parte do leitor, sobre a veracidade do que acontece, já que a narrativa também é permeada por momentos de aparente loucura.

Nos dias de mansidão João Padre trabalhava bastante, os alunos voltavam resabiados à procura do mestre, os fazendeiros batiam à sua porta pra consultá-lo sobre a previsão do tempo pra melhorar a lavoura. O homem fala com os astros, até hoje nunca errou, a seca do ano passado chegou fora de hora mas não pegou a gente surpresa [...] Passada a clamaria João Padre esbravejava. Às vezes no meio da noite lutava com demônios e sombras a ameaçadoras, amanhecia cheio de energia, não aceitava comida, só água, lia o evangelho, em voz alta, discutia olhando fixamente para a parede da sala como se alguém ali estivesse desafiando-o (ALBUES, p. 35)

A personagem de Marcola novamente tem a função de guia, porém, nesta narrativa, sua passagem é bastante rápida, além de guiar alguns passos de João Padre, ela teve a grande missão de cuidar de Teodora que é a prometida do padre.

João Padre é a representação do imaginário popular. Em Mato Grosso, era muito comum as pessoas acreditarem em andarilhos bruxos, essas figuras eram consideradas mágicas, tornavam-se especiais. Mesmo João Padre sendo uma dessas figuras do imaginário popular, ele havia cometido um pecado muito grande ao casar-se com Teodora – novamente o mito de criação é superior e exige o castigo –, uma ofensa a Deus e merecia castigo.

[...] tantos anos esperando pelo pároco e de repente o escândalo descendo sobre a cidade e se espalhando por Mato Grosso inteiro como nuvem de gafanhoto devorando lavouras, ceifando a fé dos cristãos, alguns adoeceram nervos abalados, taquicardia, enxaquecas. O demônio estava solto, cheiro de enxofre, estrondos, gargalhadas se ouviam na noite escura, relinchar de cavalos, almas penadas, galo cantando fora de hora, porcos dando cria de duas cabeças, galinha botando ovos negros. (ALBUES, p. 30)

É possível perceber como os elementos da natureza estão em contato com João Padre e parecem estar em defesa dele, desta forma a tempestade que acontece depois que o padre sai da cidade soa como reprovação da natureza em relação às atitudes da população.

Às onze horas um vento morno começou a soprar, o céu escureceu, raios riscando o espaço caíram nas árvores rachando-as ao meio, fogo, trovões assustadores, desabou uma tempestade nunca vista, o povo apavorado correndo em todas as direções, o aguaceiro varreu a praça carregando tudo [...] quando amanheceu nem vestígios da festa, o gramado verde muito limpo, florzinhas amarelas-azuis despontando, pombos em arrulhos, o cheiro da terra molhada, única lembrança da noite sonhada pela sociedade livramentana. (ALBUES, p. 42)

A saída de João Padre de Livramento deixa os moradores com sentimento de paz, como se não tivessem mais o castigo, de ter de conviver com o “Diabo” perto deles, o sentimento era de terem acabado de cumprir seu castigo, mas Judite louca prenuncia: “Homens de pouca fé/ Expulsaram Maomé/ Mas ele voltará/ Entre anjos e trombetas/ Do reino de Sabará.” (p. 41). Essa personagem é responsável por anunciar os erros da população, ademais sua sabedoria também vem camuflada pela loucura.

Tudo está no campo da imaginação que, todavia, ganham estatuto de verdade absoluta e torna-se real, prova disso é a forte chuva que destrói a festa. Isso nos leva a entender que a noção de realidade, ou seja, o limite entre aquilo que é real e o que está na imaginação é bastante tênue e depende da condição de vida de cada sociedade, assim como afirma Northrop Frye (2000).

João Padre é uma personagem que busca o conhecimento espiritual, todavia, essa busca está permeada por acontecimentos fora da racionalidade, está sempre ao lado de uma aparente loucura. Este jogo mexe com o efeito estético percebido pelo leitor, já que os acontecimentos sobrenaturais caem em descrédito à medida que o personagem passa a ficar menos racional. Assim, o leitor se mantém em constante hesitação entre aceitar o acontecimento como sobrenatural ou entende-lo como loucura.

E sabia mesmo. Não havia questão que Janjão não deslindasse, quando queria, porque tinha dia que não adiantava. Ficava calado, sentado no chão, pernas cruzadas, horas e horas. Falar com ele, tempo perdido, não escutava. [...] um dia um temporal pegou ele lá fora, chamei, vamos entrar, é perigoso, tá relampejando demais, quem disse que me ouve? Ficou todo ensopado, entrou em casa de noitinha, olhos esbugalhados, tremendo de frio, falei, que é isso Janjão, tá querendo pegar uma pneumonia? Ele resmungou qualquer coisa como “quero pegar o lampejo da verdade” (ALBUES, p. 32)

A busca por conhecimento, que é o caminho de João Padre, é de sofrimento físico. Ele sente em seu corpo as dores. Na medida que cresce em conhecimento, afasta-se das crenças da

sociedade, assim, tem uma maneira diferente de olhar e compreender o mundo ao seu redor. Neste sentido, a figura do padre que abandonou a batina em nome do amor se torna avessa ao que se espera de uma pessoa que além de conhecimento científico, também sabia muito acerca do espírito. Todavia, as coisas que falava iam de encontro ao pensamento da massa populacional e deixava as pessoas chocadas e escandalizadas.

As falas de João Padre perturbavam o povo de Livramento, por isso, muitas vezes, é chamado de louco e por esse motivo sua fala fica desacreditada. É também disfarçada pela suposta loucura, sua condição mágica. A morte de seu pai, sem dar-lhe o perdão por ter abandonado a batina, deixa João Padre em desespero. Essa busca pelo contato espiritual transforma seu corpo e o aproxima ainda mais da figura de um louco. Essa mudança de figura – deixa os cabelos crescerem, sua pele fica mais queimada com o sol, passa a usar uma bata branca – reforça a imagem de um andarilho meio bruxo do imaginário popular de Mato Grosso.

João Padre ficou tão magro que pareceu ganhar mais altura, barbas e cabelo ruivos passando dos ombros, olhos fundos sombreados de olheiras ressaltavam o verde cintilante chispando fagulhas quando cruzavam com outro olhar. [...] O rosto bronze-avermelhado, na cabeça um turbante branco, longa bata de cambraia azul, alpercatas de couro, a estranha figura causando espanto [...] não via ninguém, ia consigo mesmo falando baixinho, gesticulando, argumentando, os passantes não ousavam interrompê-lo, inspirava respeito nos que o conheciam, medo nos mais distantes. (ALBUES 1993, p. 34)

Esta parte da narrativa parece ter a intenção de desconstruir todo o efeito estético da primeira parte, já que quando, em um primeiro momento, cria uma condição de convivência entre os dois mundos – vivos e mortos – tornando natural e real a transição de um lado para o outro, agora a narrativa coloca em dúvida e descrédito a possibilidade de uma convivência entre os mundos. O recurso utilizado para este efeito é a aceitação e negação da mesma personagem, de maneira mais marcante a figura de Teodora, que ora entende como real e natural falar com um espírito ora acredita ser fruto da imaginação e da loucura.

Meu marido era só felicidade, alegria derramada, não podia contrariar ele, minha obrigação era ajudar ele ser mais feliz ainda, se isso estivesse ao meu alcance. Lá foi ele, crente que ia encontrar o pai. Pedi a Deus que o amparasse, que ele encontrasse nem que fosse uma restiazinha do que andava procurando, ele vinha sofrendo tanto, não custava nada Dom Casimiro Matias dar um sinal qualquer pra convencer Janjão que a zanga tinha passado, custava? Ou será que meu sogro continuava malvado como em vida? (p. 36)

A personagem de Teodora é enigmática, já que ela dedica sua vida para cuidar do amado marido. Ela encara todos os problemas que enfrentam como uma missão, tem calma,

paciência, amor, e defende-o com unhas e dentes, além de ter encarado todas as formas de preconceito em Livramento, Ademais, ela representa tudo aquilo que a sociedade rejeita, é negra, filha de escravos, casou com um padre e não merece perdão, é pobre.

É importante perceber como o padre lida com os conceitos mais arraigados da sociedade e demonstra bastante lucidez ao questioná-los.

- O que é loucura, Dr. Gumerindo, o senhor pode definir? [...] Se um homem pensa e vive diferente, vê além do lhe é ensinado a ver, busca desesperadamente a verdade como o brilhante entre o cascalho, não aceita ser domado, quer continuar em estado puro de consciência e livre arbítrio, é considerado louco? Então me responda, se este único homem representa ameaça para a coletividade, onde a consistência da engrenagem social, em que alicerce se sustenta para decretar o confinamento daquele que a ela se opõe? (p. 39)

Teodora, em sua ingenuidade e pureza, justifica que Janjão não está louco, seu problema é que está com a cabeça cheia de tanto ler e que ele melhoraria com o passar dos dias. Para não mais correr o risco de ser preso e não sofrer mais a pressão dos vizinhos, Teodora resolve ir embora de Livramento e parte para o Sítio Tanque Fundo. Durante a viagem, João padre reflete: “Eu incomodo, agrido, contesto, o elemento estranho deve ser expelido, pode representar ameaça de desagregação na atmosfera do cotidiano comportado, sou perigoso”. (ALBUES, p. 41). Essas duas reflexões permitem perceber a função principal da personagem, por meio delas fica claro o desacordo com as imposições sociais, além do mais a personagem não se silencia, mas procura mostrar o que não aceita.

Depois de sair de Livramento com a família, João Padre decide sair pelas fazendas da região para ajudar os necessitados. Logo no primeiro encontro, é possível perceber sua forma de encarar os problemas

Não vem da água benta o perdão nem do dinheiro mal ganho, devolva a terra roubada, ampare os órfãos e viúvas dos lavradores, olhe pela família do Martinho a mais necessitada, só assim o senhor terá paz – responde em voz alta o visitante. Furioso, Dário Ferraz expulsou-o do casarão aos berros, você nem é mais padre e vem aqui me passar sermão? Vá para o inferno! Não se preocupe, eu vou embora tranquilo, mas deixo o inferno e os espíritos vingadores para o senhor. (ALBUES, p. 52)

Marta Corá aparece rapidamente nesta parte da narrativa, seu contato com João Padre se resume a necessidade de resolver um problema de divisas de terras e algumas conversas sobre os mais variados conhecimentos. Ela divulga pelos quatro cantos de Mato Grosso a capacidade de João Padre em resolver diferentes questões que envolvem leis, e ele passa a ter muitos seguidores e defensores, até que um dia decide:

[...] como posso ter seguidores se eu próprio não venci minhas contradições? Feche as portei­ras Teodora, não quero ver ninguém. Atormentado se embrenhou no mato, a mulher e os filhos procurando, nem rastro. Nove dias depois voltou magro, tocando o chão com delicadeza, quase levitando, olhar delirante: Eu vi o Espírito Santo. [...] quando um clarão cortou o céu, uma bola de fogo se deslocou em velocidade vertiginosa, abriu o tronco numa perobeira ao meio fazendo um buraco profundo no chão, de lá ressurgiu uma labareda vermelha chispando ao fim numa voz compassada: “A vaidade fecha a cancela para o caminho do autoconhecimento, interrompe o vôo do corpo astral, nenhuma sabedoria vem de ti, João, mas do princípio criador que rege o universo”. (ALBUES, p.53)

Neste momento, João Padre parece chegar ao ápice do conhecimento, já que consegue ouvir as vozes que não são do mundo dos vivos e guiam o padre. Desta forma, o conhecimento almejado por ele é a capacidade de sair das amarras da sociedade. Sendo assim, torna-se nítido o desejo de denúncia social que permeia a obra de Tereza Albues. Outro aspecto a ser observado é a narração que passa para primeira pessoa todas as vezes que algo extraordinário acontece. Esta variação contribui diretamente para colocar em dúvida a veracidade do que acontece com João Padre, já que ele está sempre sozinho, ou seja, nunca tem testemunhas. É possível perceber que, aqui, é a primeira pessoa a responsável por construir o sobrenatural, sempre que a narração é dada a primeira pessoa o sobrenatural surge. Essa condição também contribui para deixar o leitor em estado de hesitação, haja vista que o narrador em primeira pessoa imprime menos verdade ao que fala, pois seu discurso não está no estatuto de verdade absoluta. Desta forma, o espaço para a hesitação criado pela narração em primeira pessoa é crucial para causar dúvida no leitor, assim, a narrativa que, por vezes, chega ao estatuto de verdade absoluta, em alguns momentos se limita a causar dúvida e questionamento sobre a verdade dos fatos, essa incerteza criada pela polifonia gerada por tantas vozes que ganham espaço na narrativa permitem ao texto criar o efeito da narrativa oral.

Estava lendo debaixo do pequizeiro e quando suspendi os olhos vi trotando na minha direção numa esteira de fogo um cavaleiro de armadura resplandecente me levantou para saudá-lo, esbocei o aceno, a voz se perdeu. Vem, disse o jovem. Acompanhei-o fascinado me distanciando do meu corpo que continuava sentado na pedra [...] (ALBUES, p. 53)

Durante outro sumiço, uma voz se apresenta em meio a luzes e avisa que os dias de padecimentos se acabaram, mas João Padre deve esperar, já que ainda não é chegada a hora da travessia. Então, passa a escrever freneticamente, pois deseja colocar toda sua experiência no papel, para tanto, escreve e medita incessantemente. É importante perceber que as

personagens de João Padre e Teodora são opostas, eles estão ligados pelo destino e pelo amor que sentem um pelo outro, mas suas condições de vida são totalmente diferentes, e o nível de conhecimento torna-os diferentes também. Em analogia a primeira parte da obra, quando Marcola e Bento Sagrado contrapõem conhecimento científico e popular; nesta segunda parte, Teodora e João Padre são responsáveis por opor estes dois tipos de conhecimento.

[...] acontece muita coisa bonita, cheia de encantamento, outro dia aconteceu, foi assim: [...] escutei uma voz dizendo três, quatro, cinco, fui andando na direção da voz, encontrei ele sentado numa pedra, braços erguidos olhando para o céu. O que você está fazendo aí sozinho no escuro? - Perguntei. Estou contando estrela e botando na cuia, olha quantas estrelas eu já tenho dentro da cuia, está vendo? Olhei e nada enxerguei mas as mãos de Janjão sustentavam uma cuia pesada de estrelas. (ALBUES, p. 54)

Esperaram, em vão não foi, de repente a porta se abriu num estrondo, João padre, olhar flamejante, avançou com o filho nos braços, correu na direção da praça, deu três voltas ao redor do cruzeiro gritando: tenho um filho negro, a pele de Teodora, os meus olhos verdes, a reunião das raças num só sangue, a concepção divina da igualdade entre os homens, ele se chamará Casemiro Matias, como meu pai. (ALBUES, p. 56)

Este último filho de João Padre e Teodora é a solidificação dos desejos de igualdade e libertação das amarras social pelas quais o ex-padre tanto lutou, o filho negro com olhos verdes nasce para a união dos povos, para quebrar as diferenças.

O final da narrativa não é muito claro, já que a única informação que o leitor tem é com relação ao chamado de João Padre, ele deve partir, sem muitas explicações: “Ele abraçou-a longamente, [...] Pra onde? Para a Colina de Amah. Fazer o que lá? Devo continuar meu aprendizado. E você tem mesmo que ir? Tenho. Porque? Porque fui o escolhido” (ALBUES, p. 57).

Pode-se inferir que a travessia de João Padre é para a morte, assim poderíamos entender que sua morte seria a única forma de libertação de seu espírito das amarras sociais. Ademais, finalmente as duas narrativas que cortam a obra se encontram, por fim João Padre segue para as Colinas de Amáh, pode-se entender que a travessia também feita por Taisah foi a escolha certa e, de fato, aquela figura do velho que Taisah enxerga durante o ritual de passagem para a tribo de ciganos é a figura de seu bisavô que foi também seu guia.

Encontrou Teodora inconsolável, a casa revirada, luto, abandono, tristeza sem tamanho varando as paredes do rancho vizinhança tentando ajudar [...] Me conta como foi, ele estava doente? – Não, andava jururu dizendo que ia viajar não sei pra onde, ontem ele vestiu todo de branco, turbante na cabeça, deitou na rede nova, disse que sairia de madrugada. Quando acordei, levei o guaraná pra ele, nem tomou, me olhou no fundo do olho, sorriu e expirou nos meus ombros. (p. 58)

O leitor é informado da morte de Janjão, porém quando o dono do sítio onde Teodora estava morando com a família vai até o capataz para saber por que ele não tinha avisado da morte de João Padre, escuta o seguinte relato:

Esmurrou a porta do capataz, vai logo desembuchando porque você não foi me chamar quando João Padre morreu? Ruiz não se intimidou com a investida do patrão, acabou de acender o cigarro de palha, sentou-se de cócoras, ofereceu o único mocho para Antenor [...] foi assim: Teodora chegou afrontada dizendo que eu fosse buscar o senhor em Livramento porque o marido tinha acabado de fechar o olho, falou e voltou correndo para casa. Tomei um susto danado, imediatamente selei o cavalo e já estava colocando as esporas quando vi João Padre passar com uma braçada de livros, o cajado de canela, roupa branca, turbante branco, parou, me olhou, cumprimentou sério [...] apenas não conversamos porque “El brujo” era assim, tinha dia que estava pra prosa, tinha dia que virava mudo (p. 59)

A hesitação e a dúvida sobre esta morte tomam conta das personagens e do leitor. O não saber se ele morreu ou não deixa o fim da narrativa confuso, afinal podemos entender que não houve a morte física, o que acontece é que João Padre atinge o conhecimento necessário para se libertar dos paradigmas sociais, e então, consegue transitar entre o mundo dos vivos e dos mortos, desse modo, para aqueles moradores de Livramento que não têm conhecimento suficiente entendem essa travessia como a morte física, já para aqueles que têm mais conhecimento existe uma aceitação da possibilidade de uma transição sem a necessidade da morte do corpo. Essa condição é confirmada por Teodora

[...] seu Antenor não duvide de nada Janjão sempre soube mais do que todos nós, lá fora um vento repentino sacode ternamente as árvores, do tarumeiro caem flores perfumando o rancho [...] – quando a solidão doer demais, pego a cuia de Janjão e vou contar estrelas no cerrado. (p. 59)

Desta forma, a narrativa, além de ter um final sobrenatural, reafirma a necessidade de se atingir o conhecimento para compreender e estar no mundo sobrenatural. Para as personagens criadas por Tereza Albues, só é possível alcançar este conhecimento e desfrutar plenamente de seus brindes quando se limpa os olhos e se consegue ver além do que olhos conseguem enxergar. O que cria uma metáfora em relação à vida em sociedade. Não seria possível viver o conhecimento pleno dentro de uma sociedade com tantas amarras e injustiças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir, dessa maneira, que a menina, personagem que sai de Pedra Canga, iniciada no primeiro ritual no Rio Coxipó, chega às Colinas de Amáh com uma carga de conhecimento que lhe permite escolher em qual plano quer estar, se no mundo dos vivos ou no mundo dos mortos. Sendo assim, torna-se claro o projeto estético de Tereza Albuês, uma vez que além de amadurecer sua escrita permite que suas personagens caminhem rumo ao conhecimento necessário para o crescimento pessoal.

É preciso que pensemos na obra de Tereza Albuês como um todo, e não nos restringirmos apenas a uma obra isoladamente. Este olhar ampliado permite perceber o amadurecimento da escrita da autora, estamos diante de um conjunto de obras de grande valor literário e que se destacam quando buscam na tradição narrativa os elementos que as compõem.

Entendemos, desta forma, que as narrativas transcendem as questões que se projetam na aparição de fantasmas e seres de outro mundo, ou que mostrem aspectos peculiares de uma cultura, a obra de Tereza Albuês – **Pedra Canga** (1987) e **A Travessia dos Sempre Vivos** (1993), especificamente, estão ancoradas na tradição e buscam suas raízes nos contos populares e na tradição oral. Tereza Albuês constrói suas personagens, ora por meio do discurso do outrem ora por meio do próprio discurso das personagens. Desta forma, o efeito estético gerado pela obra faz o leitor ter a impressão de estar diante de um narrador oral.

É preciso que fique claro a condição de narrador que temos neste texto, que é justamente aquele que compunha os contos populares, aquele que contava por ter o dever de transmitir os conhecimentos, o narrador que é a voz da ancestralidade. Por isso a imagem do velho como seu transmissor. Todavia, também deve ficar claro que Tereza Albuês forja a voz do narrador oral quando escolhe a perspectiva das performances para sua obra. Sendo assim, a obra permite que o leitor tenha a sensação de estar entre os narradores, diante de um narrador da cultura oral, uma vez que, todos os momentos em que o leitor é colocado diante de um acontecimento sobrenatural, não é levado ao estado de medo, ou calafrio; mas, existe sim, um sentimento de naturalidade. Isso porque, na cultura oral, o sobrenatural faz parte do cotidiano das pessoas.

As personagens não se espantam, elas percebem a presença do sobrenatural como algo possível e aceitável. É peculiar que o que deixa as personagens em estado de dúvida é a pessoa que narra e não o acontecimento. Quando muda o narrador, a história passa a ser aceita. Justamente o efeito estético criado pelo narrador dos contos populares.

Da perspectiva da dúvida ainda é válido ressaltar que o conhecimento científico é posto em questionamento de forma mais incisiva na primeira narrativa, quando a narradora busca saber o ponto de vista de Bento Sagrado, neste momento que é o conhecimento popular entra em contraste com o conhecimento científico, porém o que se perceber é que não existe a inferiorização, mas o respeito às formas diferentes de ver o mundo. Ademais o conhecimento popular está sempre no âmbito do divino, apesar de não ser uma verdade absoluta.

Por fim, é possível perceber como estes dois romances conseguem construir o efeito de narrativa oral, utilizando dos processos que fizeram a narrativa oral romancizar-se. Quando por meio do *Skaz*, as vozes das personagens surgem criando o efeito de polifonia, são essas vozes que permitem as personagens construírem-se, ou seja, são formadas por seus próprios discursos, inserindo as narrativas de Albues nas formas do romance moderno.

BIBLIOGRAFIA

Da Autora:

- ALBUES, Tereza. **Pedra Canga**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1987.
- _____. **A travessia dos Sempre Vivos**. Cuiabá: UFMT, 1993.
- _____. **Chapada da Palma Roxa**. Rio de Janeiro: Atheneu, 1990.
- _____. **O berro do cordeiro em Nova York**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. **A Dança do Jaguar**. Paris: Éditions00h00, 2000.
- _____. **Buquê de Línguas**. Cuiabá: Carline&Caniato, 2008.

Sobre a autora:

- COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras**. São Paulo: escrituras, 2002.
- LEITE, Mário Cezar Silva. SILVA, José Alexandre Vieira da. **Nos Arredores do Fantástico Matogrossense: O Berro de Tereza**. Polifonia, Cuiabá, n. 20, p. 103-118, 2009.
- MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da Literatura de Mato-Grosso século XX**. Cuiabá: UnicenPublicações. 2001.
- MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **Textos de Autores Mato-Grossenses: Século XX**. (Coletânea). Cuiabá: EdUFMT, 2002.
- MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **Literatura e poder em Mato Grosso**. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Federal de Mato Grosso, 2002.
- PEREIRA, Leonice Rodrigues. **Tereza Albues e Wanda Ramos memórias em diálogo**. Cuiabá: Carlini e Caniato editorial. 2014.

Gerais:

- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Orbis. 2011.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 6ed. São Paulo: Perspectiva. 2013.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 39 ed. São Paulo: Cultrix. 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: A teoria do romance**. 6ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BENJAMIN, Walter. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. *In*: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMEJO, Ernesto Ganzáles. **Conversa com Cortazár**. Tradução Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2002.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas III**. São Paulo: Editora Globo. 1999.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 8ed. São Paulo: Publifolha. 2000.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais brasileiros**. 13ed. São Paulo: Global, 1999.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. Tradução Visconde de Castilho e Azevedo. Porto Alegre: L&pmPocket. 2013.

CORTÁZAR, Julio. **Situação do Romance**. *In*: Valise de Cronópio. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CORTAZÁR, Júlio. **El sentimiento de lo fantástico**. Conferência dictada en la Universidad Católica André Bello. 1982. Disponível em:
<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz5.htm>>acesso em 15 Maio de 2015.

COSTA, Flávio Moreira da. **Os melhores contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 2006.

CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo Maravilhos**. 2ed. São Paulo: Perspectiva. 2008.

DICKE, Ricardo Guilherme. **Rio Abaixo dos Vaqueiros**. Cuiabá: Ricardo G. D, 2000.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano a essência das religiões**. Tradução Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil.

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

FILHO, Francisco Bianco. **Mirko**. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras; Unemat, 2008.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. 7Ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p. 47-75.

FRYE, Northrop. **Fábulas de Identidade: ensaios sobre mitopoética** / tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandrina, 2000.

GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral**. Tradução de Vera Joscelyna. Petrópolis: Voses, 2012.

HATOUM, Milton. **Relatos de um certo oriente**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

JOYCE, James. **Retrato do Artista Quando Jovem**. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1970.

KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução ModestoCarone. 3ed. São Paulo: brasiliense, 1992.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago ED., São Paulo: Fapesp, 1995.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. **Cien años de soledad**. 8ed. Barcelona: debolsillo, 2012

MARQUEZ, Gabriel Garcia. Fantasia y creación en America Latina y el Caribe. In: **Voces. Arte y Literatura**. San Francisco. n. 2. 1998. Disponível em: <<http://encontrarte.aporrea.org/media/92/creacion.pdf>>. Acesso em: 15 Maio de 2015.

MENDONÇA, Rubens de. **História da Literatura Mato-Grossense**. 2 ed. Cáceres: Unemat, 2005.

MESQUITA, José. **Nos tempos da Cadeirinha**. Cuiabá, 1946. Disponível em: <http://www.jmesquita.brtdata.com.br/bvjmesquita.htm>

NADAF, Yasmin Jamil. **Rodapé das Miscelâneas: O folhetim nos jornais de Mato Grosso (Século XIX e XX)**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

POENÇA, M. Cavalcanti. **Manuscrito Holandês ou A peleja do Caboclo Mitavaí com o Monstro Macobeba**. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução Rosemary Cosyhek Abílio e Paulo Bezerra. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto Maravilhoso**. Tradução JasnaParavichSarhan. 2ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.

QUIROGA, Horacio. **Cuentos de amor, de locura y de muerte**. Buenos Aires:Centro Editor de Cultura, 2008.

RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Cláudia Rodrigues; HATTNER, Alvaro Luiz (org.). **Pelas Veredas do Fantástico, Do Mítico e do Maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo II. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução Julián Fuks. São Paulo: UNESP. 2013.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 29ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1988.

RUBIÃO, Murilo. **Obra completa**. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

RULFO, Juan. **Pedro Paramo**. Mexico: Coleccion Popular. 1984.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina. 1983.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva. 2012.

TRAÇA, Maria Emilia. **O Fio da Memória: Do Conto Popular ao Conto para Crianças**. 2ed. Portugal: Editora Porto. 1992.

WOOLF, Virgínia. **Ao farol**. Tradução Denise Bottman. Porto Alegre: L&PM, 2013.