

---

## A intergenericidade poética em contos da tradição oral

### Poetic intergenericity in tales of the oral tradition

Nádia Barros Araújo<sup>1</sup> Robson Teles Gomes<sup>2\*</sup> André Luís de Araújo<sup>3</sup>, Rinalda Cordeiro Siqueira Costa Ferraz<sup>\*4</sup>

Received: 2023-01-03 | Accepted: 2023-02-05 | Published: 2023-02-11

---

#### RESUMO

Neste estudo buscou-se apresentar uma análise literária em contos da tradição oral, provenientes do acervo literário dos contadores tradicionais de histórias da cidade de Tapiramutá, Chapada Diamantina, Bahia, para tanto, parte-se das reflexões epistemológicas de Aristóteles (1992), Rosenfeld (1994) e Staiger (1977), sobre o entrelaçamento e diálogo entre os gêneros épico/narrativo, lírico e dramático - a intergenericidade poética. Evidenciou-se por meio das análises à quatro contos da tradição oral, a presença do enlaçamento da interpenetração entre os gêneros líricos, épico/narrativo e dramático, assinalando assim para o fato dos gêneros literários aparecerem misturados, mesclados, como fios que se enlaçam entre as partes. Bem como, percebeu-se que por meio desse imbricado diálogo entre os gêneros poéticos são revelados traços da cultura, da história, dos contextos geográficos, sociais e políticos tanto dos sujeitos enunciativos (contadores tradicionais) quanto da sua coletividade.

**Palavras-chave:** Intergenericidade poética; contos da tradição oral; contadores tradicionais;

---

#### ABSTRACT

In this study sought to present a theoretical literary analysis based on the epistemological reflections of Aristotle (1992), Rosenfeld (1994) and Staiger (1977), on the intertwining and dialogue between the epic/narrative, lyrical and dramatic genres - the poetic intergenericity, present in tales of oral tradition, from the literary collection of traditional storytellers from the city of Tapiramutá, Chapada Diamantina, Bahia. In the analyzes carried out, the presence of the interpenetration between the lyrical, epic/narrative and dramatic genres was evidenced, thus pointing to the fact that the genres literary works appear mixed, mixed, like threads that intertwine between the parts. As well, it was noticed that through this intertwined dialogue between the poetic genres, traits of culture, history, geographic, social and political contexts are revealed, both of the enunciative subjects (traditional accountants) and of their collectivity.

**Keywords:** Poetic intergenericity; tales of oral tradition; traditional accountants.

---

<sup>1</sup> UNICAP

<sup>2</sup> Universidade Católica de Pernambuco

<sup>3</sup> PUC - Rio

E-mail:rinaldacsfcerraz@gmail.com

## INTRODUÇÃO

Cumprе esclarecer, que é notório o crescente interesse pelos estudos sobre as relações intergenéricas nos textos literários – a intergenericidade poética, porém, nota-se, a partir de uma revisão sistemática para conhecimento do estado da arte sobre a temática, que a maioria dos estudos propostos até então se centram em evidenciar tais inter-relações e imbricamentos entre os gêneros poéticos nos textos provenientes da literatura canônica.

Desta forma, divisa-se nessa investigação uma oportunidade excepcional para encetar uma análise talvez incomum sob o prisma da intergenericidade poética na atualidade, posto que, nos estudos aqui propostos colocam-se a analisar obras provenientes da tradição oral, a também chamada literatura oral. Buscar-se-á analisar a intergenericidade poética em obras não canônicas que se encontram registradas na memória dos contadores tradicionais, materializadas nas vozes muitas vezes emudecidas e relegadas ao esquecimento desses poetas tradicionais.

Sob a invisibilidade e não-lugar da literatura oral Cascudo na obra *Literatura Oral no Brasil* (2006) sinaliza que:

[...] A literatura oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimenta fontes perpétuas da imaginação, colaboração da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato. (CASCUDO, 2006, p.25)

Coadunando com os pensamentos de Cascudo, compreende-se que os contos populares da tradição oral são fontes de grandeza artística e literária, banhadas por elementos poéticos e culturais do cotidiano, que se materializam através de uma diversidade de gêneros textuais/discursivos, por meio da voz, da performatividade e da memória dos contadores tradicionais. Este acervo configura-se na poética cotidiana contada e recontada sem o auxílio de registros escritos, carregada em seu bojo de encantamento, mistério e imaginação.

Cabe divisar ainda que diante da amplitude de gêneros provenientes da literatura oral: fábulas, mitos, lendas, repentes, cordéis, adivinhações, provérbios, dentre outros, o escopo das análises aqui propostas far-se-ão a partir dos contos. Tal escolha se deve em razão desse gênero se fazer fortemente presente no repertório dos contadores tradicionais. Conforme se evidenciou durante investigação realizada nos anos de 2014 a 2016, no Mestrado Profissional em Educação e Diversidade – MPED, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB.

Na pesquisa em questão, foi possível coletar um denso *corpus* de oitenta e nove narrativas, dentre elas, cinquenta e duas compostas por discursos onde o fantástico e o maravilhoso ganhavam o palco, sendo constituídas por uma diversidade de gêneros poéticos: Contos, fábulas, mitos, cantigas anedotas, histórias de vida. No entanto, a maior recorrência foram os contos, no total de dezesseis enredos, conforme dados sistematizados na tabela 1: Contos e fábulas.

Tabela 1– Contos e fábulas.

Gêneros textuais e temáticas	Contadores que narram histórias sobre a temática	História narradas sobre a temática
<b>I – Contos de Reis, Princesas, Rainhas e seus reinos encantados</b>	Cristovam Dias;	- Rainhas das Pombas; - As três palavras e o mistério da princesa; - A história de Manoel Borracheiro e a princesa;
	Manoel Souza da Silva, conhecido por Pombo;	- A princesa e os sete pares de sapato; - A princesa da pedra fina; - A princesa do reino do mar sem fim; - A princesa e o mistério dos sete palácios;
	Nivaldo Lima de Araújo	- A mão da Princesa; - A história de Dos Anjos e o mistério da princesa presa pela serpente;
<b>II- Contos de inspirações religiosas</b>	Cristovam Dias	- Doze ditos e retornadas; - O homem pecador e o encontro com Jesus e São Pedro;
	João Nunes Nivaldo Lima de Araújo	- A procissão de São Benedito; - Nosso Senhor e o homem bruto. - O encontro de Nosso Senhor com São Cipriano; - O tempo ruim na lavoura e a promessa para Santo Antônio; - O Andarilho e a oração de parto;
<b>III- Fábulas e crônicas de cunho moral</b>	Antônio Sobreira	- Os urubus e a raposa;
	Claudionor Santana	- A onça e o sapo;
	Cristovam Dias	- O homem do bom negócio;
	João Dias	- Os animais falantes e os homens medrosos;
	Jorge Alvim de Souza	- O sapo e a onça;
	Nivaldo Lima	- A onça e o sapo; - Isso é caso de se rir Messias?
	Sônia Ferreira Rocha	- A festa na floresta; - Seu Damião e o pó de pimenta;
<b>Total de histórias do conjunto 2: 25 (vinte e cinco)</b>		

Fonte: ARAÚJO, (2016).

Segundo Busatto (2003) na obra *Contar e encantar: pequenos segredos da narrativa*, o conto da tradição oral é:

[...] é uma das mais genuínas expressões culturais da humanidade, sem que com isso possamos lhe atribuir paternidade. Saber da sua provável origem mostra-se apenas como curiosidade, porque o conto se molda ao contexto onde ele é narrado e, como um camaleão, vai se adaptando às cores e aos tons de cada povo, de cada corpo as suas emoções. Ele mudou de nome e de roupa, mas a sua essência continua inalterada. O conto da tradição oral é um retrato da magia e do encantamento, uma fantástica criação da mente humana. (BUSATTO, 2003, p.28)

Nota-se que nestes enredos a prevalência de inspirações religiosas com personagens voltados para santos da igreja católica, seguidas pela forte figuração de reis, rainhas e princesas. Estes últimos se estruturam em duas fases: na primeira aparecem os conflitos e a na segunda apresenta-se o clímax e o desfecho da história com a resolução dos conflitos.

Sendo assim, devido todas as razões até aqui expostas, nesse estudo optou-se por analisar como a intergenericidade poética se apresenta em textos da tradição oral, narradas por contadores tradicionais da cidade de Tapiramutá, interior da Bahia. Para tanto, parte-se do entendimento da intergenericidade poética, não como um mero elemento composicional do texto literário, mas na perspectiva de Staiger (1969), no livro *Conceitos Fundamentais da Poética*, no qual compreende que as particularidades de diferentes textos permitem que se olhe para eles não como únicos, isolados, puros, mas como um grupo de gêneros, cujos membros se enlaçam por meio de características que ora os aproximam e ora os distanciam. Por fim, salienta-se que o foco da análise é o modo como o entrelaçamento e diálogo entre os gêneros épico/narrativo, lírico e dramático - a intergenericidade poética se faz presente nos contos da tradição oral.

## 1. CONCEITOS PRELIMINARES: INTERGENERICIDADE POÉTICA - O ENTRELÇAÇÃO ENTRE OS GÊNEROS

Para adentrar na genealogia da teoria dos gêneros literários precisa-se fazer uma viagem à Grécia antiga, mais precisamente imergir na obra “*Poética*” de Aristóteles, a precursora em delinear esses estudos. Nessa obra a poética é entendida como literatura, vista como uma possibilidade de interpretação da realidade, surgindo, assim, a ideia de verossimilhança.

Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos tem prazer em imitar [...] Assim como alguns fazem imitações em modelo de cores e atitudes – uns com arte, outros levados pela rotina, outros com a voz – assim também nas artes [...] a imitação é produzida por meio do ritmo, da linguagem e da harmonia, empregados separadamente ou em conjunto. (ARISTÓTELES [384 a.C. - 322 a.C.], 1992, p. 21-22)

De início, o filósofo sistematiza os gêneros literários produzidos em sua época com três classificações: líricos (a palavra cantada), épicos (a palavra narrada), dramáticos (a palavra representada), subdividindo este último em tragédia e comédia. Para Aristóteles “Os gêneros poéticos se dividiu em diferentes espécies, consoante o caráter moral de cada sujeito imitador” (ARISTÓTELES, [384 a.C. - 322 a.C.], 1992, p. 25).

A ênfase que o pensador dar a tragédia devido ao fato de compreender este gênero como uma eminente imitação de vida, “na tragédia e pela tragédia é que o herói se reveste daquela ‘subdivindade’ ou ‘superhumanidade’ que se determina como o ser trágico” (ARISTÓTELES, [384 a.C. - 322 a.C.], 1992, p. 43). Aristóteles concebe que a tragédia tem em seu cerne uma lição universal, pois o homem está diante de dificuldades insanáveis, gerando sobre os espectadores terror e piedade, ou seja, “[...] a Tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [...] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade” (ARISTÓTELES, [384 a.C. - 322 a.C.], 1992, p. 41)

Esta teoria dos gêneros segundo os estudiosos da teoria literária vigorou até o século XVIII, ou seja, só a partir das ideias românticas que carregava o ideal de liberdade criativa que se tem uma mudança significativa na teoria dos gêneros literários. Desde então, ver-se entrar em cena outras formas de pensar e produzir as obras literárias, para além dos elaborados pela antiguidade clássica.

Só com o advento do Romantismo abriram-se caminhos para novos paradigmas, para uma teoria “moderna” que abarca possibilidades dos gêneros se misturarem e se comunicarem entre si, dando origem a noção de gêneros “impuros”, e diante deste cenário múltiplo nascem diferentes gêneros, tais como a tragicomédia.

Conforme apontam René Wellek e Austin Warren, no livro *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários* (2003)

[...] A moderna teoria dos gêneros é claramente descritiva, não limita o número de tipos possíveis e não prescreve regras aos autores. Supõe que os tipos podem ser “misturados” e produzir um novo tipo (como a tragicomédia). Percebe que os gêneros podem ser construídos com base na abrangência ou “riqueza” assim como na “pureza” (gêneros por acréscimo assim como por redução. (WELLEK e WARREN, 2003, p. 320)

Sob essa nova forma de pensar a teoria dos gêneros literários, autores como Rosenfeld (1994) e Staiger (1977), retomam aos estudos aristotélicos dos gêneros literários: épico, lírico e dramático, acrescentando significativas contribuições a esta teoria, oportunizando um olhar aberto a soma de possibilidades, aproximações e atravessamentos entre os gêneros, sendo, pois, uma abertura para se discutir o fio que entremeia a intergenericidade poética.

Staiger (1977) considera que não há como buscar pela essência, unicidade e pureza dos gêneros literários, diante da extensa produção literária que setematualmente, sendo assim, não há como conceberos gêneros como produções inteiramente puras.

De há muito Poética não mais significa ensinamentos práticos para habilitar leigos a escrever corretamente poesia, obras épicas e dramas. Mas um ranço da conceituação mais antiga impregna ainda ensaios de hoje, quando estes parecem ver realizada em modelos de poemas, obras épicas ou dramas, a essência do lírico, épico e dramático. Essa maneira de focar o problema se apresenta como herança da antiguidade. Naqueles tempos, cada gênero literário era representado por um pequeno número de obras. Era lírica toda poesia que se assemelhasse em composição, extensão e principalmente na métrica às criações dos autores líricos considerados clássicos, Alcman, Estesíodoro, Alceu, Safo, Ibico, Anacreonte, Simônides, Baquírides e Píndaro. Os romanos podiam, assim, classificar Horácio como lírico, mas não Catulo, já que este escolhera outros pés métricos. Mas da antiguidade até hoje, os modelos multiplicaram-se indefinidamente. A Poética encontrará, portanto, dificuldades quase insuperáveis, e, caso solucionadas, de muito pouco proveito, se continuar procurando classificar todos os exemplos isolados. (STAIGER, 1977, p.4)

Para Rosenfeld (1994, p.16) “a pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”, porém, deixa claro que a classificação dos gêneros tem razões profundas que se devem sobretudo ao fato deles revelarem a

multiplicidade/pluralidade, que nos é inerente enquanto seres humanos enquanto produtores de manifestações artístico-literárias que revelam nossa imaginação, o modo de representar e perceber o mundo.

No livro *O Teatro Épico* (1994), Anatol Rosenfeld apresenta a reflexão de que a classificação dos gêneros parte de duas acepções para a concretização das classificações: a primeira, chamada de acepção substantiva, refere-se à classificação mais simples, associada à estrutura dos gêneros; e a segunda, chamada de adjetiva, é associada aos traços estilísticos dos gêneros, cuja classificação demanda maior cuidado, devido à aproximação entre os traços estilísticos dos gêneros que uma obra pode apresentar em maior ou menor grau.

Para a acepção substantiva, a qual diz ser uma classificação mais simples, se estabelecem características básicas

[...] o gênero lírico coincide com o substantivo 'A Lírica', o épico com o substantivo 'A Épica' e o dramático com o substantivo 'A Dramática' [...] Notamos que se trata de um poema lírico (Lírica) quando uma voz central sente um estado de alma e o traduz por meio de um discurso mais ou menos rítmico. [...] Se nos é contada uma estória (em verso ou prosa), sabemos que se trata de épica, do gênero narrativo. [...] E se o texto se constituir principalmente de diálogos e se destinar a ser levado à cena por pessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco, saberemos que estamos diante de uma obra dramática. (ROSENFELD, 1994, p.17-18)

A acepção adjetiva de Rosenfeld aproxima-se com a teoria de Emil Staiger (1977) que além da adjetivação propõe a dimensão ontológica dos gêneros, é, pois, o literário e o filosófico em diálogo, exposto principalmente por meio das marcas de subjetividade, dos sentidos individuais do ser e da vida, como pode-se observar: “O poeta lírico recorda, o épico torna presente [...], o dramático traz tudo para diante dos olhos”. (STAIGER, 1977, p.28)

Para Staiger, bem como para Rosenfeld compreende a adjetivação dos gêneros literários como a presença de elementos ou as possíveis nuances combinatórias desses entre os gêneros, visto que uma narrativa pode ser atravessada pelo colorido de dramaticidade, assim como tragédia pode ter pontos de liricidade, bem como uma poesia pode ser entrecortada com tons narrativos, ou seja, apesar de uma obra ter a predominância de determinado gênero é possível perceber a presença de traços, elementos que pertencem a outros gêneros na mesma.

Apontam ainda que o uso da adjetivação: “liricidade, dramaticidade, narratividade”, devido à amplitude de significados que carrega, extrapola ao campo meramente literário, indo para outros campos, inclusive para a vida cotidiana, em expressões como “foi uma partida dramática”, “Um momento extremamente lírico”, “naquela noite épica”.

Usamos, por exemplo, a expressão "drama lírico". "Drama" significa aqui uma composição para o palco e "lírico" refere-se ao tom, que se mostra mais importante na determinação da essência que a "exterioridade da forma dramática". Qual é, aqui, o critério para determinação do gênero?

Quando chamo um drama de lírico, ou um romance de dramático — como Schiller considera o "Hermano e Dorotéia" — é porque sei o que quer dizer lírico e

dramático. Não passo, a saber, isso, ao me recordar de todas as poesias líricas e de todos os dramas que existem. Essa profusão enorme de obras viria apenas confundir-me. Antes tenho em mim uma ideia do que seja lírico épico e dramático. Ideia esta que me ocorreu a partir de algum exemplo (STAIGER, 1969, p. 4, grifos do autor).

Partindo desse entendimento da teoria dos gêneros literários sob o viés da aproximação, da interpenetração e do entrelaçamento entre o épico, lírico e dramático que dão integridade ao conceito de “intergenericidade poética”, passar-se-á a analisar quatro contos da tradição oral, dos contadores tradicionais de Tapiramutá/Bahia, buscando evidenciar a presença da intergenericidade poética na composição estilística desses enredos, observando o diálogo entre os diferentes gêneros literários: épico, lírico e dramático.

## 2. LEITURAS DO *CORPUS*

De início é válido pontuar que como se silenciou 04 (quatro) contos, o *corpus* é relativamente denso, sendo assim, não se tem a pretensão de se realizar uma análise pormenorizada de toda a extensão das narrativas, optou-se por focar em como a intergenericidade poética emerge nessas narrativas, e também, em evidenciar quais os gêneros que predominam nos enredos.

Além disso, tendo a ciência dos desafios que compõem a análise literária, a qual exige um olhar diferente da análise puramente linguística. Até porque, a linguagem literária exige ser entendida em sua complexidade, a partir do universo artístico que a compõe, permeada por ideologias, valores, crenças, que tentam simbolicamente representar o homem, suas relações consigo mesmo, com o outro e com mundo, melhor dizendo, o homem e seus modos de ser, agir e significar o mundo.

Outrossim, ao compreender que os textos narrativos favorecem a materialização e a ilustração vivaz da busca por representar a realidade, ou melhor, os mundos possíveis, reconhece-se que a construção de significados e sentidos, a interpretação estilística de uma obra é deveras complexa, múltipla, jamais fechada, acabada. Sendo assim, tem-se o discernimento de que as análises aqui apresentadas serão apenas uma, dentre tantas outras possíveis, a depender dos enfoques que podem vierem a ser investigados.

De entrada, nota-se alguns traços comuns nos contos selecionados, dentre eles o fato dos acontecimentos narrados se enraizarem em um tempo que não está situado cronologicamente, mas em um tempo mítico, marcado, sobretudo, pelas desigualdades sociais, pela busca da ascensão social, vista, por sua vez, como uma realidade distante e até mesmo intransponível. Observa-se, também, que a voz do narrador (autor-criador) busca construir esses enredos por meio do desenho de diferentes espaços e lugares, sob sua voz descortinando-se espaços ficcionais ora simples e rurais, ora palacianos e glamorosos, os quais buscam refratar, intencionalmente, de forma verossímil, o contexto social profundamente desigual e injusto do país.

Os contos se constroem a partir do diálogo discursivo com a mistura de vozes: do narrador (autor-criador), das personagens e do contador tradicional, que, por sua vez, se entrelaçam a outras

vozes sociais, vozes dos outros, vozes alheias. Nesse jogo, encontra-se no mesmo plano narrativo, uma pluralidade de vozes que estão presentes nos enunciados dos locutores, permeadas por crenças, axiologias e valores.

Percebe-se, dessa maneira, que os enredos são construídos no entrecruzamento dos discursos indireto (na voz do narrador, autor-criador), do discurso direto (na voz das personagens) e do discurso indireto livre (nas vozes do narrador/autor-criador e do contador tradicional). Nota-se, portanto, que, no discurso indireto livre, recorrentemente, encontram-se digressões emolduradas sob a voz do contador tradicional especialmente por meio dos seus comentários, enquanto que, sob a voz do narrador (autor-criador), apresentam-se as reflexões das ações das personagens, nessas construções podem ser claramente identificadas como vozes coletivas moralizantes e julgadoras. De toda forma, são vozes e enunciações que recebem acentuações valorativas, trazem marcas das subjetividades, pontos de vista e intenções do enunciador, marcas visíveis da interação com o discurso do outro.

A primeira narrativa *A princesa dos sete sapatos* conta a história de uma princesa que misteriosamente gastava sete sapatos em uma noite, o que causava grande curiosidade aos seus, especialmente ao pai, o rei, figura que denota o símbolo de poder máximo, o qual intrigado decreta que aquele que descobrir o mistério casará com a sua filha, se tornará príncipe, porém, caso o pretendente não desvendasse o mistério seria morto na forca.

A segunda narrativa, *João borracheiro*, conta a história de João, jovem rapaz que morava com a sua mãe uma humilde senhora que fazia tudo para não deixar nada faltar, porém João era muito preguiçoso, passava dias e noites “quentano o burralho”, por isso ganhou o apelido de João Borracheiro. O fantástico entra na narrativa quando João decide plantar uma roça de feijão, do tamanho da aba do seu chapéu, e quando o feijão começa a crescer um preá (um roedor, comum nesta região da Bahia) aparece e come boa parte da plantação, João consegue capturar o pequeno animal no laço, quando recebe uma proposta deste ser que era encantado.

A história três é a narrativa de *Dos Anjos*, um afilhado de Nossa Senhora que ganha de presente um potro adivinhão, uma figura simbólica de proteção, com poderes sobrenaturais que ajudava Dos Anjos em suas peripécias e aventuras, era uma espécie de conselheiro fiel, além da figura fantástica do potro, aparece na história uma pena de ouro encontrada por Dos Anjos que pertence ao rei, o qual se achava desesperado, pois sua única filha havia sido raptada por uma enorme serpente e era mantida enclausurada num reino encantado, cabendo a Dos Anjos o desafio de resgatá-la de lá e devolvê-la ao rei.

A última narrativa *O homem do bom negócio* cujo enredo se constrói a partir de um homem recém casado, porém muito preguiçoso, sem emprego fixo, sendo assim a família da esposa era quem os sustentavam, até que um dia resolvem dar para ele um cavalo e uma carga de farinha para que pudesse sair negociando e ter condições de gerar o sustento da família, porém o rapaz não tinha tino

para o comércio, sempre sai perdendo em cada troca ou transação que fazia, até que um dia acontece uma situação curiosa e improvável que muda decisivamente a sua vida e da sua família.

Como se observa que as quatro narrativas em análise trazem a predominância do gênero épico/narrativo, por meio da narratividade os contadores usam a voz narrativa em 3ª pessoa, predominantemente o tempo no passado, nos levam a visualizar espaços, tempos, personagens, como se estivesse diante de uma tela de cinema<sup>4</sup>. Percebe-se ainda a presença constante de digressões e justaposições, apontando que “[...] o verdadeiro princípio da composição épica é a simples adição. Em pequena ou em grande escala justapõe-se trechos independentes. A adição prossegue sempre” (STAIGER, 1977, p.52)

Além disso, pode-se perceber a narratividade presente na caracterização dos personagens, comumente pessoas simples, oriundos de classes sociais baixas contracenando com princesas, reis, fazendeiros, santos, e até mesmo seres encantados. Veja alguns trechos das histórias selecionadas:

- (1) Dos Anjos era um cara muito atemoso. A madrinha dele era Nossa Senhora. Vô contá essa história pela metade, ela é muito grande... (digressão)”, “Esse potrim era aduvião, – (Dos Anjos)

Neste trecho, ao usar a expressão: “Vô contá essa história pela metade, ela é muito grande” o contador nos coloca diante de um dos elementos identificadores do gênero épico, pois ao enunciar o “vou contar” dar-se a ideia de que se está diante de um texto do gênero épico/narrativo.

- (2) Era uma vez uma veia que vivia sozia cum um fio que era muito priguçoso. Só vivia quantano fogo, só cumia quando a veia mãe pedia ismola e dava a ele. De tanto quantá fogo colocaro o apilide dele de João Borraêro[...] Porque a preá era uma princesa incatada– (João Borrallheiro)

Percebe-se aqui, uma expressão carregada de magia “*Era uma vez*”, ao ouvi-la o receptor está ciente que virá uma narrativa, ou seja, uma história carregada mistérios, aventuras e encantamentos, a partir dela, que aparece de forma explícita logo início da história pode-se atentar para a força reveladora que caracteriza o gênero épico/narrativo. Bem como trecho abaixo onde aparece a expressão “Era um rapaz” que equivale a justamente o “Era uma vez...”

- (3)Era um rapaz que caso com uma moça, mais era muito priguçoso, não valia de nada! E os cunhado era que tinha que dá as dispesa[...]. (O homem do bom negócio)

Outro elemento revelador do Gênero épico/narrativo são os verbos no pretérito, no trecho abaixo, além do pretérito observa-se as ações/fatos serem apresentadas numa sequência cronológica o que denota está diante de uma narrativa:

- (4)A prencesa tinha um mistéro. Ela acaba sete par de sapato numanoite e o pai não sabia o que acontecia [...] Tinha um tolo vei, um abestaiadovei, fio de uma viúva veia, um borraêro, que só vivia nu burraiu[...] (A princesa dos sete sapatos)

<sup>4</sup>De acordo com Sandra Luna (2009) o cinema é épico, por mais que o julguem dramático devido sobretudo a maneira como o cinema usa de suas peculiaridades para construir e reconstruir uma ação trágica baseada nas categorias dramáticas, oportunizando assim, a ampliação da dramaticidade em tela.

No que diz respeito aos animais encantados que se apresentam como personagens centrais na narrativa de *Dos Anjos*, o potro “cavalim aduvião” presente de Nossa Senhora está carregado de simbologia, uma vez que caberia a este esperto animal zelar, cuidar e guiar o rapaz pela vida, uma espécie anjo da guarda, conselheiro de todas às horas. Na outra margem, vivifica-se a serpente figura muito aludida em histórias orais e até mesmo na literatura clássica, desde a época medieval, remota inclusive ao texto bíblico do Velho Testamento - Gêneses, no qual a serpente é a grande culpada por seduzir Eva a comer o fruto proibido e infringir no pecado, não obstante a serpente nesta narrativa carrega uma simbologia extremamente negativa, representa um ser maligno, que aprisiona princesas, guerreiros em seu castelo encantando, demonstrando assim o lado antagônico, a luta do bem contra o mal.

Na história de *João Borracheiro* a figura da “preazinha incantada” que na verdade é uma princesa que passa pelo processo de encantação e desencantação ao longo da narrativa, simboliza a possibilidade de João mudar completamente de vida, o portal que o levaria para um mundo de riquezas, não apenas material, mas de riquezas espiritual, moral e humana, no entanto, era preciso manter segredo, assim como João precisava mudar sua conduta diante do mundo, o seu perfil arrogante, ingrato, preguiçoso.

Este encontro de João com o animal encantado é uma chave que abre a porta para os ensinamentos sobre a essência humana, e porque não dizer, uma espécie de alegoria para os ouvintes refletirem sobre suas próprias condutas diante de muitas situações presentes em suas próprias vidas, uma possibilidade de diante da lição de João, mudar, redimensionar atitudes e valores e quem sabe lidar melhor com o cotidiano.

(5) Aí, lá vai, lá vai, lá vai, lá vai... João na roça com meio mundo de trabalhado e gado! O homi tinha de um tudo, era homem rico mermo, para quem era chamado João borraêro!

Aí, quando foi um dia, ele tava na roça e mandô a impregada da prencasadizê a ela que queria um cuscuz, só que o milho do cuscuz tinha que sê pisado pelas mãos da prencesa.

Quano chegô no palácio, a impregada deu o recado a prencesa e aí ela disse:

— João, você não faça isso! Eu não vou pisá esse milho para você cumê esse cuscuz! Você sabe porque homi!

Aí, lá vai, lá vai, lá vai, lá vai... A impregadachegô com o café de manhã pra dá a João. Nessa hora, João foi e disse:

— Quem foi que pisô esse milho pra podêfazê esse cuscuz?

A impregada disse:

— Foi eu.

João foi disse:

— Infilizmente, ela foi pega num laço!

Quando João disse isso, não sabia o que ele tinha feito. Na merma da hora tudo desandô, um redimuinho passo levano tudo e uma voz de dentro dele dizia:

— O gado de João, vá para o sandariá!

— A roupa de João, vá para o sandariá!

— O palácio de João, vá para o sandariá!

— Toda a riqueza de João, vá para o sandariá!

Aí, João, assustado, ficô agarrado no capo que ele tavavistido e dizia:

— O capo eu não dô! O capo eu não dô!

Mas a voz do redimuinho respondia:

— Vai pra o sandariá!Vai pra o sandariá!Vai pra o sandariá!  
 Aí, não sei contá como foi, mais que depressa o capo foi: vulpt! Desceu no redimuinho. Tudo desapareceu. João se viu num diserto mais triste do mundo! Pobre e lascado traves, acabou tudo que ele tinha, virô em nada, por causa do orgulho!  
 Aí, o que aconteceu? João não tendo pra onde ir, foi pra casa da veia mãe. Quano ele chegô na casa, a mãe, toda sastisfeita, foi perguntá a ele:  
 — Oh João, onde tu tava meu fio?  
 João, com raiva, foi e disse:  
 — Ah mãe, num fali nada comigo não! Eu tô aqui é danado. Eu tava rico e agora eu tô pobre. (João Borrallheiro)

Vale ressaltar, que é característico a presença de seres encantados nos contos de fadas clássicos. A título de ilustração, muitos são os enredos em que a figura masculina, o príncipe sofre uma espécie de punição ou feitiço e transforma-se em um “sapo”, outras vezes em numa fera, ou algo do tipo e fica à espera do grande amor para que passe pelo processo de desencantamento, como por exemplo, o conto de fadas francês *A Bela e a Fera*, originariamente escrito por Gabrielle Suzanne Barbot em 1740.

Referente a esse aspecto Câmara Cascudo (2006, p.53) afirma que; “[...] os animais fabulosos são todos assim. Processo de encantação e desencantação, razão do castigo, fim da punição, forma, marcha, grunido, canto, rosnado, mudam de região em região.”

Ainda sobre o estilo épico, percebe-se que nas narrativas em questão tem-se o narrador observador. Embora seja muito comum entre os contadores tradicionais narrar histórias acontecidas a eles mesmos, nos enredos aqui selecionados os contadores narram às histórias de outras personagens, nas quais eles não fazem parte, não participam como personagens. Rosenfeld (1994, p.25) faz as seguintes considerações quanto à figura do narrador observador:

[...] segue que o narrador, distanciado do mundo narrado, não finge estar fundido com os personagens de que narra os destinos. Geralmente finge apenas que presenciou os acontecimentos ou que, de qualquer modo, está perfeitamente a par deles. De modo assaz misterioso parece conhecer até o íntimo dos personagens, todos os seus pensamentos e emoções, como se fosse um pequeno deus onisciente. (ROSENFELD, 1994, p.17-18)

Reforça-se a narratividade o papel de destaque que os contadores dão a ambientação, geralmente cenários voltadas para a vida rural, marcas das suas próprias vivências, uma vez que, Tapiramutá, cidade do interior da Bahia, boa parte da população tem a agricultura e a pecuária como fontes de subsistência. O contraste da ambientação se dá por meio do entrecruzamento com palácios reais ou encantados.

(6) Sim que na mesma da hora João aceitô a proposta da preazinha. Ai, na foca que ela tinha tranformô aquele canto que eles tava num palácio mais bonito do mundo! – (João Borrallheiro).

(7) Quano ela chegava nus palácios, ele sempre já tava. Intão ela pegava o pé de sapato e depois que dançava ela jogava assim pro lado de fora da janela do palácio que tavadançano. Ai, ele rapidamente pegava o sapato e botava num saco. – (A princesa dos sete sapatos).

Mesmo diante das características e elementos do gênero narrativo aqui expostos, é notória a aproximação e a interpenetração entre o narrativo e o lírico em várias passagens dos enredos, nas quais a narratividade é colocada em segundo plano e lança-se em cena a liricidade, através da musicalidade e do ritmo presentes na seleção e uso de determinadas palavras e o entoar delas ao longo da performance dos contadores nos revelam a mágica da liricidade.

Observa-se tais eventos nos trechos abaixo:

(8) “Ai, lá vai, lá vai, lá vai, lá vai...”

(9) “O gado de João, vá pro Sandariá!, A roupa de João, vá pro Sandariá, o palácio de João vá pro Sandariá, toda a riqueza de João, vá pro Sandariá”, “O capô eu não dô, o Capô eu não dô” (João Borrallheiro).

Nesses dois trechos citados acima, há uma busca pela musicalidade, se destacando da narratividade, principalmente através do uso de paralelismo sintático semântico, há preocupação com a estética da linguagem, o que torna a história mais agradável.

(10) “Tu fez bom negoçu também! Porque a porca pari, tem o leitão, noisingorda um, vende outro e tali e tali, tali e tali...” (O homem do bom negócio).

O marcador de discurso *tali e tali, tali e tali* que corresponde a coisa e tal, cujo objetivo é dar continuidade na narrativa, traz para a história uma musicalidade, deixando a liricidade vir à tona como que como um refrão de uma canção.

(11) “Dos Anjos, tu num pega essa pena, que ela vai ti sirvi de pena!” (Dos Anjos)

O uso da palavra “pena”, a qual tem escrita e som iguais, porém apresenta significados distintos, na primeira com o significado de estrutura que cobre o corpo das aves e na segunda com a conotação de piedade, o uso desta palavra homônima ao longo da narrativa se assemelha ao uso do chamado “o par de dísticos” nas cantigas medievais. De certa maneira este recurso linguístico chama atenção para a construção da linguagem, deixando-a em ênfase.

Além da musicalidade e do ritmo, nota-se passagens onde o lirismo ganha o primeiro plano, percebe-se o enfraquecimento no uso dos verbos que denotam ação, passando para o extravasamento das emoções, acentuando-se a atenção aos aspectos psicológicos, sentimentais e subjetivos ora das personagens, ora do próprio contador de histórias, suscitando colocações e leituras de expressiva subjetividade e do mergulho interior, contribuem para a construção de imagens poéticas aos ouvintes da história, é “O ingressar do mundo no Sujeito” (STAIGER, 1977, p.28).

(12) O Borraêrô ia ser um príncipe (A princesa dos sete sapatos)

(13) Mais como toda mãe se preocupa com os fio, e a veia gostava muito de João, fico calada e foi cuidá de um de comé pra seu fio que Deus tinha mandado de vorta. (João Borrallheiro),

(14) [...] Nossa Senhora disse: Ele vai encaminháos caminho teu (Dos Anjos)

(15) Ai diz assim, eu conto essa história como a mulhé do bom amô, porque se essa mulhé não tem amô a ele, tava tudo derrotado desdí o premêronegoçu, mais ela venceu tudo, assim, dano valô a ele, dano valô a ele, dano valô a ele até o final. (O homem do bom negócio)

Outro ponto que denota a intergeneracidade poética nas narrativas aqui analisadas reside no entrelaçamento do narrativo com o dramático, que vai além da performatividade do contador ao narrar: a entonação, os gestos, as expressões corporais e silêncios, elementos paralinguísticos que exercem influência sobre a recepção da história.

Nota-se ainda, fios de elementos dramáticos na presença dos diálogos, trechos onde a narratividade perde força dando lugar a situações essencialmente dialógicas. Sobre este aspecto Rosenfeld (1994, p.34) afirmar que “O diálogo dramático move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrecruço das intenções”.

A dramaticidade é elemento que permeia as contações de histórias, visto que uma das marcas do modo de ser do texto oral é o fato da linguagem romper as barreiras da fala, da voz, e vivifica-se num conjunto harmonioso de gestos, expressões faciais, diferentes tons e timbres de voz, nos diversos movimentos corporais, enfim, é neste imbricamento que a obra se concretiza. O “texto em ato” como nomeia Zumthor (2001), toma sentido neste complexo emaranhado de linguagens por meio da enunciação performática do contador.

Sobre a relevância do entrecruzamento dos gêneros nas narrativas orais Matos e Sorsy (2013) fazem as seguintes considerações

A palavra cantada não é simplesmente fala. Ela é carregada dos significados que lhe atribuem, o gestual, o ritmo, a entonação, a expressão facial e até o silêncio que, entremeando-se ao discurso, integra-se a ela. O valor estético da narrativa oral está, portanto, na conjunção harmoniosa de todos esses elementos. (MATOS E SORSY, 2013, p. 4)

Dessa forma, percebe-se que a dramaticidade está presente no texto oral através da performance dos contadores tradicionais. Posto que, por meio do entrecruzamento de linguagens (oralidade/voz, movimentos do corpo, entonação, gestos) os contadores tradicionais desvelam as emoções por trás dos enredos, constroem e revelam mundos ficcionais, infinitamente criam e recriam suas narrações, aproximam espaços, caracterizam personagens de aspectos singulares como um ator em plena encenação teatral na tessitura do grande tempo que está sempre se atualizando e repaginando-se. Ou como assinala Zumthor (2001, p.228)

A aparição corporal do interprete, do narrador, constitui um gesto inaugural que fixa as coordenadas de seu discurso, segundo as quais vão articular-se participantes, tempos e lugares, tanto do seu relato, se há um, quanto de sua performance. Outro espaço se abre; desperta uma espécie de consciência; eis nos aqui imersos em poesia ou em verdade. (ZUMTHOR, 2001, p.228)

Entende-se assim, que a presença desse complexo emaranhado de linguagens no texto oral, converge numa conjuntura sinestésica que meche com todos os sentidos sensoriais do ouvinte/espectador, e não apenas com a audição. Pois conforme Zumthor (2001, p.243): “Naquele que observa a performance, o gesto, a decodificação implica fundamentalmente a visão, mas também, em medida variável, o ouvido, o olfato, o tato e uma percepção cenestésica”.

Mediante o exposto, observa-se que o diálogo entre o homem do “bom negócio” e o fazendeiro é um momento chave do atravessamento entre o narrativo e o dramático, no qual 80% ou mais do texto se dão em forma de diálogo, característica essencial do gênero dramático

(16) Aí, o fazendero disse:  
 — Moço, de onde você vem?  
 E ele disse:  
 — Venho negociano por aí a fora.  
 — Negociano com o quê que eu não tôveno nada?  
 Aí, ele respondeu:  
 — Eu vim de casa com uma carga de farinha num cavalo e niguciei por uma vaca.  
 Aí, o fazendero disse:  
 — E cadê a vaca?  
 — Niguciei por uma porca.  
 — E cadê a porca?  
 — Niguciei por um carnêro.  
 — Sim, e cadê o carnêro?  
 — Niguciei por uma franga.  
 — E cadê a franga?  
 — Matei e nós cumeu agora de noite.  
 Aí, vai o fazendero e diz assim:  
 — Me diga uma coisa, quando você chega em casa amanhã que contá esses negócomiserávis que você fez, o que é que a tua mulhê vai dizê? O que ela vai achá?  
 E ele disse:  
 — Ela vai achá tudo bom!  
 (O homem do bom negócio)

Sobre tais questões, Lada Ferreras (2007) faz uma comparação entre elementos constituintes das narrativas orais e das apresentações teatrais, apontando para o que nomeia de “diálogo primário”, ou seja, a interação entre o contador e os ouvintes, os momentos de questionamento, de comentários, as reações ao longo das contações, são situações que se aproximam da apresentação teatral

La narrativa oral literariaestablece relaciones dialogadas y dialógicas em sus diferentes niveles de comunicación. Los personajes representados por el actor-narrador pueden comunicarse por medio del diálogo, o al menos, de manera dialogada. Existe, también, un proceso dialógico que se establece entre emisor o la cadena de emisores y los espectadores. Pero en un paso más, puede incluso establecerse una comunicación dialogal durante la representación entre el actor-narrador y el espectador — dentro del ámbito escénico envolvente —, en un verdadero proceso interactivo, que nos da en ningún otro género literario. (LADA FERRERAS, 2007, p.22)

Percebem-se tais fatos nos trechos abaixo

(17) Aí, olha só! Preste atenção: começô por um cavalo carregado de farinha e foi pra uma vaca, da vaca foi pra uma porca, da porca foi pra um carnêro, do carnêro foi pra uma franga e dessa franga virô em nada. (O homem do bom negócio)  
 Vou contá essa história pela metade. Ela é muito grande... (Dos Anjos).

Nessa tessitura performática de enlaces das linguagens (oralidade/voz, movimentos do corpo, entonação, gestos), ver-se a concretização da plenitude poética do texto oral, na qual os sentidos revelam-se em suas profundezas, alavancam-se as construções de sentido das interpretações na plateia, nos ouvintes/espectadores. Uma vez que, a significação, a interpretação, o entendimento do texto

literário oral são potencializados através da performance, do diálogo de vozes e sentimentos, da entonação, do corpo, das digressões, dos comentários tanto do contador quanto do ouvinte/espectador. Ou como afirma Zumthor (2005, p.89) “[...] A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido”.

Sendo assim, a teoria da intergenericidade poética fica evidente, uma vez que, como se viu nos exemplos acima, através da tessitura dos enredos dos contadores tradicionais contata-se a presença de diálogos entre os gêneros literários, nos quais percebe-se as nuances da liricidade e da dramaticidade através de elementos utilizados pela hibridez da linguagem oral, o que nos leva a compreender que apesar das quatro narrativas terem a predominância do gênero épico/narrativo, este não se constitui de forma isolada, como uma ilha perdida, eles se entrecruzam com os gêneros lírico e dramático.

### **Considerações Finais**

Partindo do objetivo que se buscou nesse estudo de analisar contos da tradição oral dos contadores tradicionais de Tapiramutá/Bahia, centrando o olhar na presença da intergenericidade poética que emergem nos enredos selecionados, tomando como âncoras teóricas Aristóteles (1992), Rosenfeld (1994) e Staiger (1977), evidenciou-se a presença do enlaçamento da interpenetração entre os gêneros líricos, épico/narrativo e dramático, como se expõe em alguns exemplos.

Percebeu-se através das análises realizadas, que por meio do imbricado diálogo dos gêneros poéticos revela-se traços da cultura, da história, dos contextos geográficos, sociais e políticos tanto dos sujeitos enunciativos (contadores tradicionais) quanto da sua coletividade. Apontando para como as poéticas da tradição oral se apresentam como um modo altamente particularizado da criação estética, capaz de suscitar reflexões não apenas da forma estilísticas, mas também sobre questões humanas, sociais, morais, éticas e filosóficas.

Compreendeu-se também, que por meio da performance enunciativa do contador tradicional de histórias há uma interpelação que afeta em muitos sentidos os leitores/ouvintes, de modo a os enriquecer, a questionar situações diversas, de alegria, de tristeza, de justiça e de injustiça, de bem estar e de mal estar. Enfim, através da discursividade e enlaçamento dos gêneros irrompe-se não apenas o deleite de ouvir uma bela história, e pensar como ela se organiza esteticamente, mas também, desafia-nos a pensar na alteridade, no eu e no outro, no ser e estar no mundo.

Tais evidências ressaltam a necessidade de enquanto leitores e estudiosos da linguagem e da literatura, entender os estudos da teorização dos gêneros literários, bem como a classificação das obras literárias quanto a esses aspectos, de forma cuidadosa, jamais buscando pela pureza, pela essência, pois embora um gênero literário predomine em nas produções literárias, reiteradamente ele não aparecerá sozinho, isolado, poderá ao longo da obra ocorrer à hibridização entre os gêneros literários - a intergenericidade poética.

## REFERÊNCIAS

- ALCOFORADO, Doralice. **Oralidade e literatura**. In: Oralidade e literatura: outras veredas da voz. (Org.). FERNANDES, Frederico. Londrina: EDUEL, 2007.
- ARAÚJO, Nádia Barros (2016): **É do jeito da gente que vou contar!** As narrativas orais: da comunidade às práticas educativas escolares. Dissertação de mestrado Universidade do Estado da Bahia, Jacobina, BA, Brasil.
- ARAÚJO, Nádia Barros. **Contando do nosso jeito**. Diálogos entre narrativas orais e práticas educativas. Curitiba: Appris. 2017.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue grego-português. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUSATTO, Cléo. **Contar e encantar**: pequenos segredos da narrativa. Petrópolis: Vozes, 2003.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Global. 2006
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. 15. ed. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.
- LADA FERRERAS, U. **El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria**. Culturas Populares. Revista Electrónica (julio-diciembre 2007).
- LUNA, Sandra. **Dramaturgia e cinema**: ação e adaptação nos trilhos de *Um Bonde chamado Desejo*. João Pessoa: Ideia, 2009.
- MATOS, Gislayne Avelar e Sorsy, Inno. **O ofício do contador de histórias**: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar. 3. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. 2.ed. trad. e notas de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Trad. de Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance e Recepção**. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**: Entrevistas e ensaios. Trad. De Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005
- WELLEK René; WARREN, Austin, **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.