

CLÁUDIA DE ALMEIDA PONTES

Causos que a vida conta

**Estratégias narrativas no *causo* popular oral: um gênero
mantenedor da cultura, das crenças e dos costumes**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Língua Portuguesa, elaborada sob a orientação do Prof. Dr. Marco Antônio de Oliveira.

**Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Belo Horizonte
2006**

Dissertação defendida publicamente no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC MINAS e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Carla Viana Coscarelli
(UFMG)

Prof^a. Dr^a. Jane Quintiliano Guimarães Silva
(PUC MINAS)

Prof. Dr. Marco Antônio de Oliveira – Orientador
(PUC MINAS)

Belo Horizonte, 19 de Maio de 2006.

Prof. Dr. Hugo Mari
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras
da PUC MINAS

À minha mãe, que, mesmo em um outro plano, foi responsável por este sonho que se tornou realidade.

Mãe, esta conquista eu devo à Senhora.
Muito obrigada!

AGRADECIMENTOS

A Deus, Senhor de infinita bondade, que acalentou minha alma e acalmou meu coração nos momentos de fraqueza, dando-me esperança e fé na vitória;

A Patrícia (ETA), por ser o espírito de luz que é, e em sua sabedoria, me acolher, me confortar, me encorajar e, acima de tudo, me entender nos momentos mais difíceis desse processo; às minhas irmãs, Gleicimar e Líliam, tão queridas, por acreditarem que sou capaz; à D. Lúcia, pelos cuidados e carinhos de mãe; à tia Sônia, por ser, incondicionalmente, feliz com a minha felicidade e, mais ainda, com as minhas conquistas. Vocês são a força e a luz da minha vida.

Ao Prof. Dr. Marco Antônio de Oliveira, por me ajudar a fazer da fantasia a realidade, a tornar o abstrato concreto, e que, com sua sabedoria e domínio, me conduziu para o teor lingüístico deste trabalho;

Ao Prof. Dr. Milton do Nascimento, com quem aprendi a ver a linguagem com outros olhos e, nesse novo olhar, me deixar seduzir e embrenhar nos estudos lingüísticos;

À Prof. Dr^a. Maria de Lourdes Meirelles Matencio, por me fazer entender que o processo é doloroso, mas que é no incessante (re)textualizar que avançamos em nossos propósitos;

À Prof^a. Dra. Jane Quintiliano G. Silva, pelo carinho com que me acolheu e pelas colaborações preciosas, responsáveis pela origem deste trabalho;

Aos demais professores da PUC-MG, em especial a Hugo Mari, Paulo Mendes, Johny Mafra e Vanda Bittencourt, que tanto me acrescentaram, em tantas áreas do estudo lingüístico;

Aos funcionários da Secretaria do Mestrado, em especial a Berenice, Vera, Rosária e Paulo, pela presteza e gentileza com que sempre me atenderam;

À amiga/mestra Ana Carolina Aderaldo, que tanto me incentivou a fazer o mestrado, que me ajudou a dar os primeiros passos, e em quem me espelhei para a construção deste trabalho; À amiga “Rô”, pelas valiosas palavras de conforto e incentivo. Jamais esquecerei o apoio que vocês me deram;

À Fernanda Coelho e Miriam Lemos, por partilharmos cada momento de angústia e de alegria na elaboração de nossos trabalhos, e nesta troca deixarmos nascer um belo e, com certeza, eterno laço de amizade;

Aos colegas do Mestrado, principalmente Anita, Daniele e Elaine, pelas discussões preciosas nos momentos de estudo;

E, é claro, aos vários contadores, que me receberam com tanto carinho e com tanta presteza para a constituição do *corpus*, principalmente a Tia Selma, colaboradora maior nos *Causos* narrados.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	Gêneros Textuais do “domínio discursivo” ficcional	61
QUADRO 2	Plano geral do <i>Causo</i> nº 3, suas fases e seqüências	143
QUADRO 3	Plano geral do <i>Causo</i> nº 6, suas fases e seqüências	161
QUADRO 4	A interdependência dos níveis de organização do <i>Causo</i>	186
QUADRO 5	Dados recorrentes na constituição textual dos <i>Causos</i>	187

SUMÁRIO

RESUMO	10
ABSTRACT	11
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: “O meu pai dizia...” O Causo na organização da sociedade: história, tradição, crenças e costumes	23
1.1 O Causo e a Sociedade	23
1.1.1 Memória Coletiva: lugar de conservação da tradição	27
1.2 O Causo como um “costume/ “comportamento cultural” humano	31
1.3 A contribuição dos Causos para uma conduta socialmente organizada	36
1.4 O Causo na relação entre linguagem e sociedade	39
1.5 Considerações parciais	40
CAPÍTULO 2: “Minha mãe contava um Causo...” A respeito das teorias textuais e discursivas da narrativa	42
2.1 Concepção de Linguagem e Língua: uma abordagem sócio-interacionista	42
2.2 A relação texto/ produção de sentido	46
2.3 O conceito de Discurso	48
2.3.1 Discurso polifônico e interdiscurso: a heterogeneidade mostrada e constitutiva	50
2.4 Breve conceito de Gênero e Tipo Textual	55
2.5 A interação social nos Causos: um olhar pragmático	62
2.6 Linguagem, História e Discurso na obra literária	66
2.7 O Causo	70
2.7.1 A narrativa	72
2.7.1.1 Da configuração estrutural da narrativa	76
2.7.1.2 As categorias de pessoa, espaço e tempo na análise das narrativas	77
2.7.1.3 Discurso da narrativa	81
2.7.1.3.1 O tempo na narrativa: ordem, duração e frequência	83
2.7.1.3.2 O aspecto na narrativa	87
2.7.1.3.3 O modo na narrativa	88
2.7.1.3.4 A voz na narrativa	91
2.8 Considerações parciais	95
CAPÍTULO 3: “Lá bem longe...” A estrutura narrativa e textual no Causo Popular Oral	97
3.1 As noções de superestrutura, macroestrutura e microestrutura	97

3.2 A superestrutura no <i>Causo</i>	101
3.3 Marcas de superfície	114
3.3.1 Os mecanismos de textualização no <i>Causo</i>	116
3.3.1.1 A macroestrutura social: os Atos de Fala no processo de interação	121
3.3.2 Os mecanismos enunciativos no <i>Causo</i>	127
3.3.2.1 Posicionamento enunciativo e vozes	128
3.3.2.2 Prosódia: uma marca de modalização	133
3.4 Considerações parciais	138
CAPÍTULO 4: “Oh! A gente num deve duvidá...” Estratégias narrativas no <i>Causo</i> Popular oral: uma proposta de análise	139
4.1 Os <i>Causos</i> e seus contadores: breve contexto	139
4.2 A estrutura geral da narrativa dos <i>Causos</i>	141
4.2.1 Transcrição do <i>Causo</i> nº 3: A fé e a vara de goiabeira	142
4.2.1.1 Superestrutura: o plano geral da narrativa, suas fases e seqüências	143
4.2.1.2 Mecanismos de textualização: a coesão verbal na narração	148
4.2.1.3 Mecanismos enunciativos: as vozes e a prosódia	152
4.2.2 Transcrição do <i>Causo</i> nº 6: A felicidade está dentro de nós	160
4.2.2.1 Superestrutura: o plano geral da narrativa, suas fases e seqüências	160
4.2.2.2 Mecanismos de textualização: a coesão verbal na narração	163
4.2.2.3 Mecanismos enunciativos: as vozes e a prosódia	165
4.3 Contador “nato” versus Contador “profissional”: interfaces	173
4.4 Considerações parciais	180
CONSIDERAÇÕES FINAIS: “Bom, vô contá pro’ceis...” Os resultados da pesquisa ...	185
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	188
ANEXOS	194

... falar é uma forma de fazer, a língua é uma força ativa na sociedade, um meio pelo qual indivíduos e grupos controlam outros grupos ou resistem a esse controle, um meio para mudar a sociedade ou para impedir a mudança, para afirmar ou suprimir as identidades culturais.

Peter Burke

RESUMO

Considerando que contar (e ouvir) histórias – uma das mais antigas formas de comunicação – ainda se faz importante na formação dos indivíduos de determinadas comunidades, e que é através dessa tradição linguageira oral que contadores mantêm, ao longo do tempo, crenças e costumes, o presente trabalho apresenta um estudo do *causo* popular oral, concebido como um gênero no qual se pode perceber uma co-relação entre forma e função; entre a língua e os efeitos de sentido que se pretende evocar e, assim, evidenciar a questão da preservação dos valores de uma cultura.

Tal estudo preocupa-se fundamentalmente com a observação de algumas características regulares do gênero em foco, quais sejam: os aspectos superestruturais de configuração textual, no que se refere a estrutura narrativa do gênero analisado; e das estratégias narrativas – através dos aspectos macroestruturais da composição textual do *causo* (relativos à coesão verbal) bem como dos microestruturais do processamento textual (entendidos através dos recursos de modalização (prosódia) e das vozes). Para isso, o quadro teórico adotado arrola princípios básicos da Teoria da Narrativa de Labov e Waletzky (1967) e do Interacionismo Sócio-discurso de Bronckart (2003).

Linha de Pesquisa: LP6 enunciação e processos discursivos.

PALAVRAS-CHAVE: *Causos* Populares Orais
Estrutura da Narrativa
Estratégias Narrativas

ABSTRACT

Considering that telling and listening to stories (some of the oldest forms of human being communication) are still important in the individual formation from certain communities, and also regarding that through this oral verbal tradition, story tellers maintain beliefs and habits throughout the time, this work presents a study of the oral verbal popular story ("*causo*"), conceived as a gender in which it can be perceived a co-relationship between form and function; between the language and the intended meaning effects and, thus, showing the cultural values preservation.

The fundamental intention of this study is to observe some regular characteristics of the gender in focus, which are: the super-structural aspects of textual configuration, as for structure narrative of the analyzed gender; the narrative's strategies, through the macro-structural aspects of the textual composition of the "*causo*" (related to the verbal cohesion), as well as the micro-structural aspects of the textual processing (understood through the modeling resources (prosody) and voices. For this purpose, the theoretical basis of this research considered the Labov's and Waletzky's Narrative Theories basic principles (1967), such as Bronckart's Social-discursive Interacionism fundaments (2003).

Research Area: Discourse articulation and its processes.

KEY WORDS: Oral Verbal Popular Story ("*Causo*")

Narrative's Structure

Narratives Strategies

INTRODUÇÃO: “CAUSO” DE UM OBJETO

*A cabeça da gente é uma só e as coisas que há
e que estão para haver são demais de muitas,
muito maiores, diferentes e a gente tem de
necessitar de aumentar a cabeça para o total
(João Guimarães Rosa)*

Assumindo com Bentes da Silva (2000:1) que responder à pergunta “*por que estudar histórias?*” não se revela uma tarefa fácil, se se considera “o volume de estudos sobre narrativa acumulado até os dias de hoje”, ainda mais difícil é responder “*Por que estudar causos?*”. Com certeza, nada fácil, também. Começo, pois, a difícil tarefa de responder a essa questão, assim como o fez Bentes da Silva (2000), apresentando uma história que, acredito, contribui para o entendimento da minha escolha, em eleger o *causo* popular oral como “*corpus*” de análise.

As maneiras de dizer as coisas

Certa feita, um sultão sonhou que havia perdido todos os dentes. Logo que despertou, mandou chamar um adivinho para que interpretasse seu sonho.

- Que desgraça, senhor! Exclamou o adivinho. Cada dente caído representa a perda de um parente de vossa majestade.

- Mas que insolente! - gritou o sultão, enfurecido. Como te atreves a dizer-me semelhante coisa? Fora daqui!

Chamou os guardas e ordenou que lhe dessem cem açoites. Mandou que trouxessem outro adivinho e lhe contou sobre o sonho.

Este, após ouvir o sultão com atenção, disse-lhe.

- Excelso senhor! Grande felicidade vos está reservada. O sonho significa que haveis de sobreviver a todos os vossos parentes.

A fisionomia do sultão iluminou-se num sorriso, e ele mandou dar cem moedas de ouro ao segundo adivinho. E quando este saía do palácio, um dos cortesãos lhe disse admirado:

- Não é possível! A interpretação que você fez foi a mesma que o seu colega havia feito. Não entendo porque ao primeiro ele pagou com cem açoites e a você com cem moedas de ouro.

- Lembra-te meu amigo - respondeu o adivinho - que tudo depende da maneira de dizer...

Um dos grandes desafios da humanidade é aprender a arte de comunicar-se. Da comunicação depende, muitas vezes, a felicidade ou a desgraça, a paz ou a guerra. (Autor desconhecido) (VIDAL, 2000).

Contar e ouvir histórias são ações languageiras que não só permitem acessos a outras realidades, a outras épocas – o que acaba por provocar um revigoramento no modo como as pessoas (os ouvintes dos *causos*) concebem a atualidade na qual se vêem imersas –, como, também, são fundamentais na formação dos indivíduos de determinadas comunidades/sociedades. Esse antigo costume da humanidade é uma das mais antigas

formas de comunicação. Deve-se também considerar que as interações mediadas por ações de contação de histórias, quase sempre, projetam posições de aconselhamentos e/ou ensinamentos. Sabendo usar as palavras, valendo-se das “maneiras de dizer as coisas”, tradições, crenças e costumes vão sendo mantidos, perpetuados ao longo do tempo.

A escolha do *corpus* desta dissertação, os *causos* populares orais, teve sua origem em minha própria vivência, cuja infância, adolescência e fase adulta se deram, em parte, no interior (na roça, como se costuma dizer) e, portanto, embrenhada em culturas bem diferentes daquelas vividas na Capital.

Passar férias e feriados no campo era a certeza do encontro com aquelas figuras (re)conhecidas como contadores de *causos*; aqueles que gostavam de uma ‘boa prosa’. Momentos mágicos desses períodos de descanso, ouvir *causos* era não só rir, assustar-se, surpreender-se, mas, também, aprender. Aprender várias lições de vida, de conduta, de comportamento. Já naquela época chamavam minha atenção os olhares atentos dos ouvintes, a interação indiscutível entre o contador e sua ‘platéia’.

Hoje a expressão “contador de história” tem sido usada para designar todos os contadores. Neste trabalho, porém, optei por usar a expressão “contador de *causos*” para aqueles que considero “contadores natos”, deixando “contador de história” para designar aqueles que fazem um curso para se especializarem como tal.

A palavra ‘*causo*’¹, acredito eu, coloca o contador mais próximo do público-ouvinte, já que retrata a expressão viva da variação lingüística de vários interioranos e é nesse espaço que se encontra, na maioria das vezes, a figura tão conhecida do contador (se não por muitos, no mínimo pelos familiares e amigos). Essa colocação se faz relevante na medida em que a localidade ou residência, de acordo com Keesing (s.d, p.372), “constitui um dos princípios básicos da organização em todas as sociedades”, e é nesse espaço – interior dos estados – que esse sujeito, ainda, permanece. Ressalto, ainda, que a expressão “*causo*”, usada na unidade espacial-social mencionada, me parece, traz consigo a idéia de uma história mais verdadeira, legitimada por quem a conta.

No passado, os contos populares referiam-se (ou pelo menos buscaram se pautar) em fatos realmente ocorridos, mesmo que apresentados, por exemplo, sob as formas de uma anedota ou proeza de pessoas particulares, visto que o importante era divulgar aquilo

¹ A origem dos *causos* (casos) será tratada na seção 2.8 do Capítulo 2.

que “a história não registra e que o narrador quer dar a conhecer, a fim de conservá-los na memória² dos homens” (MAGALHÃES JR., 1972:9). É assim que percebo o papel daquele que ao longo do trabalho nomeio “contador de *causos*”.

Magalhães Jr. (1972) introduz uma discussão que me parece fundamental acerca da oralidade e da escrita quando pondera que “às vezes, certas obras literárias, que causam funda impressão, passam a ser narradas, oralmente, por leitores e, de tanto repetidas, por terceiros, acabam sendo apresentadas como coisas acontecidas, isto é, desfiguradamente, sem alusão às fontes” (*op cit.*, 1972:108), o que impede, na minha visão, assegurar um *causo* popular oral como uma narrativa de fatos acontecidos.

Ainda acerca da oralidade e da escrita, Ong (1998:19) propõe que se pensem dois tipos de oralidade: a *oralidade primária* e a *oralidade secundária*. A primeira diz respeito à “oralidade de uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão”, e a segunda, “característica da atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio e pela televisão ou outros dispositivos eletrônicos, cuja existência e funcionamento dependem da escrita e da impressão”.

Já Zumthor (1993:18) propõe uma distinção entre três tipos de oralidade: i) a *primária*, que não comporta nenhum contato com a escritura; ii) a *mista*, “quando a influência do escrito permanece parcial e atrasada”; e, por fim, iii) a *segunda*, “quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário”.

Tais constatações levaram-me a perceber que é muito difícil pensar em termos de uma “tradição puramente oral ou de uma oralidade primária de forma exata e significativa”, como alerta Ong (1998), pois estamos impregnados pela escrita.

O *causo* popular oral será trabalhado, aqui, como um meio do qual, de geração a geração, contadores se valem para manter sua cultura, seus costumes e seus valores. É devido a essa posição que o objeto de estudo deste trabalho será constituído das estratégias narrativas ali presentes.

Ao refletir sobre o ato de contar/narrar histórias, penso ser o ouvinte/interlocutor quem determina a possibilidade de perpetuar essa tradição – por estar inserido no meio

² A noção de memória enquanto fonte de conhecimento e um importante elemento facilitador para a transmissão de normas e condutas de geração a geração está sendo, aqui, pensada como Memória Coletiva, tal como será demonstrado no capítulo 1.

cultural em que esse domínio discursivo se institui (em meio aos contadores). Assim, é no texto e na forma de narrá-lo que o contador faz com que a comunidade ouça e assimile os valores e os modos de conduta, o que me leva a supor que há estratégias narrativas peculiares aos “*causos*”. Portanto, que estratégias narrativas são usadas por esses contadores para alcançar os propósitos comunicativos que, certamente, eles pretendem evocar?

Indo mais além, é possível pensar no fato de que narrar/contar histórias é uma tradição languageira oral que, até então, sempre aconteceu sem cursos, sem técnicas. Hoje, no entanto, há cursos para profissionalizar “contadores de histórias”, o que me faz interrogar se há alguma diferença entre estes contadores e aqueles que sempre o foram sem, no entanto, fazerem cursos. Tratar-se-iam de diferentes estratégias?

Para avançar nessa exposição, vale observar que, se assumo que falar é agir socialmente, os propósitos comunicativos do contador certamente irão se manifestar nos textos produzidos por ele, já que, de acordo com Bronckart (2003:39),

...é o agir comunicativo que, ao mesmo tempo que é constitutivo dos mundos representados, é também o instrumento pelo qual as ações são delimitadas.(...) do mesmo modo que a atividade social em geral pode ser tomada sob o ângulo psicológico da ação, a **atividade de linguagem** também pode ser tomada, sob o mesmo ângulo, como ação de linguagem, imputável a um agente, e que se materializa na entidade empírica que é o **texto** singular. (grifos do autor).

Assim, nesse quadro de reflexão, parece-me razoável supor que a maneira como um contador de *causos* mobiliza determinados recursos expressivos ou estratégias lingüísticas para narrar estórias, os efeitos de sentido que tais recursos passam a exercer na interação, revelariam a forma como o contador deseja que se estabeleça a interação.

Em outras palavras, acredito ser possível pensar na existência de uma correlação entre as estruturas³ lingüísticas que o contador utiliza e os efeitos de sentido que essas estruturas podem evocar, o que permite supor que (em uma comparação feita entre um *causo* narrado por um *contador nato* e um *contador de história*, a depender da estrutura escolhida pelos contadores) não se pode afirmar que os *causos* sejam iguais; que foram

³ Segundo Barthes (1977:36), sem que se queira declará-las antagônicas, “a análise estrutural propriamente dita aplica-se sobretudo à narrativa oral (ao mito); a análise textual, [...], aplica-se exclusivamente à narrativa escrita”. Entendo que uma narrativa oral é também um texto, o que me leva a discordar de Barthes ao considerar que só existe análise textual para os textos escritos. Por isso, este trabalho será focado nos mecanismos enunciativos e de textualização, de forma a focar as estruturas e os efeitos de sentido.

apenas (re)contados de forma diferente. Ainda nessa linha de raciocínio, julgo pertinente supor que, por se tratar de *causos* populares orais, a correlação estrutura/efeitos de sentido pode explicitar recorrências de estratégias narrativas que revelem a tentativa do contador em seduzir/persuadir⁴ o ouvinte e, conseqüentemente, estar mais propenso a atingir seu objetivo.

Dessa perspectiva, considerando o contexto cultural e situacional de produção, recepção e circulação do *causo popular oral*, bem como o agenciamento de estratégias textuais e discursivas pelo contador, a problematização formulada a seguir pode indicar ao leitor parte das reflexões feitas a partir do modo como o problema da investigação se apresentou no projeto desta pesquisa: O que confere ao contador o domínio da arte de contar, provocando no ouvinte a sedução do ouvir? Dito de outra forma, que estratégias textuais-discursivas o contador utiliza para prender a atenção do ouvinte? Existem diferenças nas estratégias utilizadas por um contador tido como “nato” e um tido como “profissional”? No *causo*, enquanto mantenedor da cultura e dos valores, os efeitos pretendidos pelo contador são assegurados na elocução? Ou, melhor dizendo, as estratégias utilizadas prevêm o objetivo maior do contador, que é o de tentar garantir que os efeitos de sentido (aconselhamento, assunção de uma dada conduta, por exemplo) previstos pela prática discursiva “*causo*” sejam efetivados ou contemplados?

Salientei anteriormente que o *gênero causo oral* se caracteriza exatamente por ser uma narrativa que apresenta como propósito central a transmissão de saberes ou experiências culturalmente validadas, e isso, ao que parece, é, apoiando-me em Benjamim (2001), garantido na interação através do encantamento provocado no público-ouvinte que é cativado e, sobretudo, convidado a compartilhar dessas experiências.

Portanto, investigar as estratégias narrativas, através das quais pressupõe-se que o narrador prende a atenção do ouvinte, abre possibilidades para que se compreenda sistematicamente o funcionamento e o processamento textual desse gênero. Essas

⁴ De acordo com Bastos (1912:1086), a palavra sedução vem do latim *seductio* e quer dizer atração, encanto, fascínio. Seduzir, então, é atrair, fascinar, encantar o outro de tal sorte que o faça entrar no mundo da fantasia, quase que sem perceber, pois à “realidade” contada não se pede provas nem justificativas. Em se tratando do *causo oral*, comungo com Freitas (2002:149), ao dizer que sedução “é uma daquelas palavras indefinidas, mas que despertam em cada indivíduo uma idéia, um sentimento, uma lembrança, um sorriso maroto, um desafio, um preconceito, uma censura, um aplauso, uma curiosidade, uma fantasia ou um sonho”. Penso ser à partir dessa “palavra indefinida” que se pode chegar à persuasão (concretude do que se quis seduzir), ou seja, que, ao contrário do que pensam alguns autores, a sedução tem a finalidade de levar o ouvinte a se deixar persuadir, e é dessa forma que torna-se possível manter as tradições e as culturas familiares.

estratégias serão entendidas, neste trabalho, sob duas perspectivas: como 1) construtos estruturais, próprios do gênero e como 2) responsáveis por certos efeitos de sentido. Dessa forma, entende-se que é a caracterização/dimensão estrutural das estratégias (1ª perspectiva) que propiciará subsídios para uma efetiva análise da dimensão funcional (2ª perspectiva). Com efeito, parece que contar *causos* não seria apenas narrar histórias, mas, sobretudo, se valer da organização estrutural dos *causos* orais para contar histórias de forma a suscitar no público-ouvinte um interesse tal que o envolva e o mantenha seduzido pela própria atividade de linguagem em curso.

Assim, deixo claro que o objetivo central deste trabalho é identificar estratégias narrativas, utilizadas por contadores, no *causo popular oral*, sob os aspectos de seus construtos estruturais e funcionais. Penso que a partir da identificação dos três níveis de estruturação propostos por Bronckart (2003:119-135) – nível superestrutural de composição textual, nível macroestrutural e nível microestrutural – será possível entrever, nos textos em análise, suas características mais recorrentes, podendo ser utilizada na compreensão tanto do próprio evento de interação do qual tais textos emergem, quanto das funções sociocomunicativas que esses assumem.

Em função do exposto, acredito que essas estratégias possam ser: i) textuais e discursivas (evidenciam um saber de natureza lingüística e sócio-interacional dos sujeitos que enunciam as narrativas), ii) sintáticas e iii) prosódicas.

A partir da definição do objetivo central, serão tomadas como dimensões de análise as marcas de superfície (mecanismos de textualização e enunciativos) recorrentes no texto do *gênero causo oral*; o funcionamento discursivo das marcas identificadas nos *causos*, em termos da intenção do contador de prender a atenção do público-ouvinte; as diferentes funções sociocomunicativas e os efeitos de sentidos provenientes das marcas de interatividade; as estratégias que os contadores utilizam na narrativa para que possam atualizar o *causo* de maneira a seduzir/persuadir os ouvintes e, dessa forma, tentar garantir seus propósitos comunicativos; as estratégias narrativas utilizadas pelos “contadores de história” em relação àquelas dos “contadores de *causos*”. É a partir dessas dimensões, ou seja, da observância de traços lingüísticos, textuais e discursivos regulares na estrutura textual do *corpus*, que proponho confirmar minha hipótese de que, tanto pelo viés literário quanto lingüístico, o gênero *causo popular oral* tem uma função social.

Por fim, como assevera Orlandi (1989:9):

Dentre os aspectos situacionais e retóricos que constituem o funcionamento da linguagem, estão os histórico-sociais, culturais e ideológicos. O que se observa é um constante desenvolvimento de novas teorias e métodos de análise lingüística que se propõem a levar em conta esses aspectos.

Considerando-se a natureza do objeto que é alvo dessa investigação (o *causo*) e do objetivo da pesquisa (verificar as estratégias narrativas de que se valem os contadores), faz-se necessário uma abordagem interdisciplinar, pois somente uma atividade conjunta poderá possibilitar a realização deste trabalho. Além disso, como disse Possenti (1996:73), “qualquer teoria do discurso deve tentar explicitar o papel dos fatores propriamente lingüísticos, dos fatores pragmáticos e dos fatores históricos, já que todos são relevantes para a análise dos textos ou discursos...”.

Por essas razões, adoto como perspectiva teórica os estudos sócio-filosóficos, antropológicos e etnometodológicos (parte não-lingüística), uma vez que tendem a esclarecer a importância do *causo* como um reflexo da organização da Sociedade; e a Lingüística Textual, a pragmática e o Interacionismo Sócio-Discursivo (parte lingüística), teorias que considero como a “mola propulsora” deste trabalho. É nesta segunda parte, que acredito poder encontrar subsídios teóricos e metodológicos que permitam identificar e investigar alguns traços lingüísticos, textuais e discursivos regulares que me possibilitem vislumbrar o *gênero causo popular oral*, em função da interdependência de seus níveis estruturais, como um gênero que, seja pelo viés literário ou lingüístico, tem uma função social.

De acordo com Aderaldo (2004:11),

... a questão dos gêneros textuais vem ocupando um importante lugar no campo da Lingüística, que procura exatamente compreender a(s) maneira(s) como a atividade languageira se estrutura, já que se tem como pressuposto que, ao produzir um texto, o locutor necessariamente utiliza um (ou mais) gênero(s) textual(ais). Assim, em um evento de interação, ao realizar atividades de linguagem – ao utilizar a língua de forma particular –, o locutor evoca práticas discursivas (mais ou menos ritualizadas, cristalizadas no/por seu uso social e histórico) que se apresentam na constituição de textos empíricos. Tais textos, por sua vez, assumem formatos e funções que lhe são característicos, e que são determinados exatamente pelo evento, pelas atividades lingüísticas e pelas práticas discursivas implicadas em sua produção.

Assim, o estudo aqui pretendido, mostra-se relevante na medida em que o *causo oral*, principalmente por ser difundido, também, por contadores que vêm se profissionalizando na arte e na – agora – profissão de contar *causos*, tem sido

constantemente (re)produzido a cada dia, e a investigação de estratégias narrativas na atualização desse gênero pode vir a contribuir para o entendimento das práticas discursivas das quais ele emerge.

A investigação proposta efetivou-se em um *corpus* originado de *causos* proferidos por contadores considerados, neste trabalho, como “natos” – moradores das cidades de São Bartolomeo, Itabirito e Moeda, cidades do interior de Minas Gerais –, coletados no período de julho/2004 até abril/2005, e (re)contados por um contador de história profissional de Belo Horizonte – MG.

Como disse Oliveira (1983:23):

Os fatos sociais não são coisas, mas, sim, o produto de ações humanas. Os homens e as mulheres fazem a sociedade da mesma maneira que são feitos por ela. Somos atores e protagonistas de nossa história da mesma maneira que somos definidos e condicionados por ela. Dentro desta relação de interação, não há mais lugar para um pesquisador separado de seu objeto de pesquisa.

Embora este trabalho não possa ser considerado como legítimo representante de uma análise qualitativa, essa abordagem contribuiu sobremaneira para a etapa da coleta dos dados.

Minha opção por uma abordagem metodológica parcialmente qualitativa, que privilegia a observação direta no espaço onde se desenvolveram as ações dos atores sociais – nesta dissertação, nas cidades do interior de Minas Gerais –, procura atender à temática de estudo, ou seja, conhecer o lugar de onde o contador fala para que eu possa entender a importância do gênero *causo* popular oral e, dessa forma, possa analisar as estratégias utilizadas pelo sujeito contador, que fazem, desse gênero, um meio pelo qual valores, crenças, costumes e tradições de uma comunidade sejam mantidos.

Na pesquisa qualitativa, segundo Bogdan e Biklen (1994:47), “o ambiente natural é a fonte direta de dados e o pesquisador é o seu principal instrumento”, ou seja, o pesquisador tem contato direto com o ambiente e a situação que está sendo investigada. Essa atitude se justifica pelo fato de o contexto influenciar os fenômenos naturais. Como diz em Lücke e André (1986:12), “...as circunstâncias particulares em que um determinado objeto se insere são essenciais para que se possa entendê-lo. Da mesma maneira as pessoas, os gestos, as palavras estudadas devem ser sempre referenciadas ao contexto onde aparecem”.

Um ponto que me parece importante é a eleição da entrevista como principal instrumento para a coleta de dados. Antes de começar, efetivamente, com a gravação dos “*causos*”, houve uma etapa de realização de entrevista semi-estruturada. Acerca desse tipo de entrevista, Lücke e André (1986:34) nos dizem que ela “se desenrola a partir de um esquema básico, porém não aplicado rigidamente, permitindo que o entrevistador faça as necessárias adaptações”. Além disso, sem a imposição de uma ordem rígida de questões, o contador discorre mais livremente sobre as informações que ele detém e que são a verdadeira razão dessa estratégia.

Se se consideram os *causos* como mantenedores da cultura e dos costumes de uma comunidade e o contador um facilitador dessa manutenção, saber como ele começou a contar *causos*, qual a influência de seus antepassados nessa questão, etc., são dados relevantes para se entender o gênero textual e sua importância dentro da organização da família ou da comunidade. Acredito que o entendimento do local/espço de onde esse contador fala, das crenças e das tradições que povoam seu imaginário, auxilia na análise das estratégias utilizadas ao contar os *causos*, pois não considerar esses dados poderia provocar uma espécie de (des)contextualização, já que os seres humanos vivem em um meio natural e seu comportamento é influenciado por esse meio.

Tanto nas entrevistas como, também, durante a narrativa dos *causos* foi preciso estar atenta não só ao roteiro preestabelecido, mas, também, às respostas e ao ato de contar. Durante a narrativa “há toda uma gama de gestos, expressões, entonações, sinais não-verbais, hesitações, alterações de ritmo, enfim, toda uma comunicação não-verbal cuja captação é muito importante para a compreensão e a validação do que foi efetivamente dito” (LÜCKE e ANDRÉ, 1986:36).

Por precisar registrar todas essas expressões orais e corporais e, ainda, estar livre para prestar toda atenção ao contador, optei por gravar e filmar as entrevistas. Sendo conhecedora das desvantagens dessa forma de coleta de dados, ou seja, por saber que nem todos se mantêm inteiramente à vontade frente a gravadores ou câmeras, sentindo-se constrangidos, tentei conciliar a entrevista com a gravação/filmagem dos *causos*. Nas gravações havia sempre a presença de várias pessoas, para que, ao começar a narrar, o contador se sentisse num ambiente real de interação. Ele não estaria contando apenas para

um pesquisador, mas para um público de verdade, sendo esse um elemento facilitador, também, nas entrevistas.

Enfim, foi pensando nessas questões que para proceder à análise dos textos, a princípio, os *causos* (produzidos em situação real de interlocução por moradores das cidades do interior, (re)conhecidos como contadores de *causos*) foram gravados, filmados e transcritos. Acredito que em *causos* extraídos de livros não seria possível acessar gestos, expressões faciais, tonalidade de voz, recepção dos ouvintes, enfim, tratando-se de estratégias narrativas, todos os movimentos que permeiam o contar são de suma importância. Portanto, fazer a coleta no ambiente natural mostrava-se mais produtivo e coerente às minhas hipóteses de trabalho.

Depois de tudo transcrito, entrevistas e *causos*, solicitei a um *contador de histórias* (“profissional”), que lesse alguns dos *causos* transcritos e os (re)contasse para outras pessoas, a fim de gerar um novo *corpus* para posterior análise comparativa. Escolhi, devido o propósito a que se presta esse “profissional” (geralmente entreter o público), gravá-lo no ambiente da sala de aula, mais precisamente nas turmas de 2º e 3º anos do ensino médio de uma escola da Rede Pública de Ensino onde leciono. O resultado foi muito positivo, no que concerne ao processo de geração de dados.

A partir das filmagens e gravações, analisei de que forma(s) cada um dos contadores (“nato” e “profissional”) mobilizou estratégias próprias na narração dos *causos*, concernentes aos aspectos microestruturais, macroestruturais e de operações textuais e discursivas de configuração interna dos textos.

Por fim, a partir da análise anterior, são observados os elementos recorrentes na estrutura textual do *corpus*.

O modo como abordo esse gênero textual se dá no nível lingüístico-estrutural, ou seja, interessa-me uma análise do *corpus* orientada pela identificação e classificação dos aspectos superestruturais (as fases reconhecidas nas seqüências narrativas, assim como nas seqüências descritivas e dialogais que as entremeiam) constitutivos de tais textos, para que, em seguida, sejam igualmente identificados e classificados os seus aspectos macroestruturais (as regras de organização geral do *causo*, a partir da coesão verbal – tempo, aspecto e modo) e microestruturais (o posicionamento enunciativo – analisado a partir do gerenciamento das vozes; e a modalização – analisada a partir da prosódia).

Demonstrarei, também, que, a partir da observação dos elementos recorrentes nesses níveis de estruturação textual, tais categorias se apresentaram como essenciais para a investigação de traços de regularidade no *corpus* analisado.

No intuito de melhor expor o processo da pesquisa, este estudo está organizado em seis capítulos. A introdução é dedicada, como se pôde perceber, a uma primeira apresentação do objeto de estudo e da proposta desta pesquisa. No primeiro capítulo, o *causo* é situado a partir de algumas contribuições teóricas advindas de outras áreas de conhecimento (Antropologia, sócio-filosofia e etnometodologia) que apresentam estudos de ordem social e histórica, importantes à compreensão da influência do *causo* na organização da sociedade. O segundo capítulo trata, em um primeiro momento, das teorias textuais e discursivas da narrativa, no escopo da sociolinguística, e, em um segundo momento, visto que os *causos* são narrativas, expõe o quadro teórico utilizado na compreensão da teoria narrativa. O terceiro capítulo ocupa-se dos aspectos superestruturais de configuração textual, no que se refere a estrutura narrativa do gênero analisado, e das estratégias narrativas – através dos aspectos macroestruturais da composição textual do *causo* (relativos à coesão verbal) bem como dos microestruturais do processamento textual (entendidos através das vozes e dos recursos de modalização (prosódia)). O quarto capítulo é composto da análise dos *causos* a partir dos três níveis estruturais abordados no capítulo anterior. Nas considerações finais são retomadas algumas reflexões para se discutir os resultados e as possíveis contribuições desta pesquisa.

CAPÍTULO 1: O MEU PAI DIZIA... O CAUSO NA ORGANIZAÇÃO DA SOCIEDADE: HISTÓRIA, TRADIÇÃO, CRENÇAS E COSTUMES

Contar é muito dificultoso. Não pelos anos que já se passaram, mas pela astúcia das coisas passadas de fazer balancê, de se remexerem dos seus lugares. A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos; uns com os outros acho que nem não se misturam. Contar seguido, alinhavado.
(Riobaldo – Guimarães Rosa)

Neste capítulo, serão apresentadas as questões relativas às teorias Sócio-filosóficas (MALINOWSKI, 1976; HALBWACHS, 1990; HAVELOCK, 1996), Antropológicas (KEESING, s.d.) e Etnometodológicas (GARFINKEL, 1984; COULON, 1995), que são caras ao entendimento do *causo* e de sua função na sociedade. Através dessas teorias que, também, trabalham com o ser humano enquanto histórico e social⁵, acredito poder mostrar quão importantes são esses campos da ciência, pois apresentam pressupostos que se mostram importantes para se pensar a prática discursiva que há milênios acompanha a humanidade: o *causo* popular oral. Ética, moral, leis, crenças e costumes são conceitos que possibilitarão explicitar as razões epistemológicas que contribuíram para a escolha desse gênero, qual seja: a manutenção da tradição e dos costumes, não só familiares como, também, da comunidade em que esse gênero se institui. Penso não ser possível trabalhar com vozes que se atrelam a certos discursos sem entender o sujeito que os proferiu, que as atualizou, e a influência desses discursos e vozes na organização da sociedade. Portanto, pretendo, aqui, estudar a função deste gênero na sociedade a fim de poder entender o papel social e/ou comunicativo do contador de *causos*.

1.1 O Causo e a Sociedade

Contar histórias faz parte de um dos mais antigos costumes da humanidade e das mais diversas culturas, sendo para algumas comunidades – principalmente as de tradição

⁵ Não desconsidero o fato de correntes lingüísticas, como a AD, também trabalharem com o ser humano enquanto histórico e social. Entretanto, optei por separar as teorias não lingüísticas das teorias lingüísticas, que serão abordadas no capítulo 2.

oral – de extrema importância na formação dos indivíduos, no sentido de que elas se configuram como uma forma de manter os valores da comunidade, contribuindo, portanto, dentre outras, com a formação ética, moral e cultural dos indivíduos.

Para o contador de histórias Freitas⁶, as histórias não existem por acaso (asserção com a qual concordo), o que endossa a premissa de que toda prática linguageira tem uma razão de ser, cumpre determinadas funções e propósitos na sociedade. Segundo Freitas, os contos populares orais se mantêm vivos porque eles atingem o íntimo, as sensações, as percepções e, principalmente, a sensibilidade humana. O autor diz, ainda, que:

É por isso que contar contos nunca caiu de moda, principalmente nas sociedades que mantêm essa tradição, como forma de nutrir e promover o intercâmbio dos valores da comunidade.

Nesses tempos difíceis, que caracterizam os fins de séculos e milênios, quando esses valores precisam ser revistos e confirmados, encontramos nessa tradição milenar uma fonte inesgotável de procedimentos éticos. Eles se manifestam nas formas de relacionamento que sempre estiveram presentes na vida dos povos do planeta, mesmo antes de existir qualquer tipo de comunicação entre eles.

Nessa mesma linha de raciocínio, Azevedo⁷ assinala que,

O estudo dos contos tradicionais, essas narrativas dirigidas a todas as pessoas, independentemente de faixas etárias, pelo menos se levamos em consideração as pesquisas de estudiosos díspares como André Jolles e Paul Zumthor ou Mikhail Bakhtin, Peter Burke e Johan Huizinga, demonstra que os mesmos representam verdadeiro depósito do imaginário, das tradições e da visão de mundo oriundos de um certo “espírito popular”, estando enraizados em antiquíssimas narrativas míticas. Além disso, sobreviveram ao longo dos séculos através da transmissão oral feita por contadores de histórias, jograis e menestrelis, num tempo, nunca é demais frisar, em que a vida comunitária e coletiva era intensa (em oposição à vida privada e dos interesses individuais).

A tradição dos contos populares orais é mais freqüente no interior dos estados e são contados, geralmente, por pessoas mais velhas e que, na maioria das vezes, tornam-se conhecidas por suas narrativas. Como bem disse Rolando Boldrin (2001) – grande contador de *causos* – contar *causos* é uma forma a mais de criticar o que está errado e valorizar a riqueza de nossa cultura. A cultura, segundo Malinowski (1976:37) “consiste no conjunto

⁶ www.robertodefreitas.com.br/palestras.htm

⁷ www.ricardoazevedo.com.br/artigo07.htm

integral dos instrumentos e bens de consumo, nos códigos constitucionais dos vários grupos da sociedade, nas idéias e artes, nas crenças e costumes humanos”.

De acordo com reportagem publicada pelo Jornal Marco, em abril/2004, o ato de contar histórias era, antigamente, um hábito voltado para o público infantil, embora isso dependa da cultura. Entre os árabes, por exemplo, isso se faz para os adultos. Hoje, porém, na nossa cultura brasileira, a procura pelos contadores é dos adultos, que vêem nas histórias uma maneira de resgatar os prazeres da infância e, também, de buscar a tão necessária integração social.

Para Keesing (s.d – p.371) “as pessoas agem de modo padronizado, as relações interpessoais são mais ou menos formalizadas numa estrutura social” e contar histórias era, de certa forma, parte fundamental para essa padronização. Porém, o tempo foi passando, a escrita surgiu, a tecnologia avançou, a internet chegou trazendo a velocidade para as informações e, com tudo isso, vieram, também, as pressões do cotidiano, não deixando tempo, ou quase nenhum tempo, para as relações interpessoais⁸. Em entrevista cedida ao Jornal Marco, Roberto de Freitas diz: “o vizinho está cada vez mais distante. [...] Tudo é individual e corrido” (MACHADO e FONSECA, 2004:13).

Para Maria Lúcia dos Santos Miranda, contadora de história, também entrevistada pelo Jornal Marco em 2004, “através das histórias, as crianças aprendem a lidar melhor com seus problemas, além de assimilar valores e modos de conduta aceitáveis na sociedade”.

Os textos que atualizam o *gênero*⁹ *causo oral* são manifestações populares, que continuam fazendo parte da vida daqueles que se reúnem para, através dos chamados *causos*, trocar experiências. Em outros termos, pode-se dizer que os *causos* têm a função de resgatar narrativas cotidianas passadas e transportá-las para um universo atual, pois, assim, mantêm viva a cultura de suas comunidades. A tradição cultural, para Malinowski (1976:38),

...tem que ser transmitida de geração em geração e por isso, em cada cultura, deverão existir métodos e mecanismos de carácter educativo. A lei e a ordem têm de ser mantidas, visto a cooperação ser a essência de todos os feitos culturais. Em todas as comunidades devem existir mecanismos que sancionem os costumes, a ética e a lei.

⁸ O conceito de relações interpessoais é usado entre os antropólogos para “designar a totalidade dos laços sociais entre os indivíduos que compõem determinado grupo”. (KEESING, s.d.:69 – v.1).

⁹ A questão do gênero *causo popular oral* será tratada na seção 2.4 do Capítulo 2.

Penso que o *causo* popular oral é um dos mecanismos mais antigos para se sancionar os costumes, a ética e a lei. Quem nunca ficou num banco de praça, à sombra de uma árvore, ou até mesmo às voltas de um fogão-a-lenha ouvindo *causos*? Quem nunca ficou ouvindo as experiências que passam de pessoa a pessoa ou geração a geração e que, segundo Benjamim (2001:98), são “a fonte a que recorrem todos os narradores”¹⁰? Isto porque a narrativa, como por exemplo, a dos *causos*,

tem em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (...) O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (BENJAMIM, 2001:200).

Os contadores de *causos*, tidos como os homens sábios, trazem na memória as histórias de várias gerações, e as contam como forma de manter a tradição e os valores culturais. Isso mostra que há uma tradição linguageira na cultura popular que se dá através da troca de experiências. Tais experiências, além de repassadas de geração a geração, através de *causos*, são também reelaboradas tanto por aqueles que as contam quanto por quem as escuta, mantendo assim, as tradições.

Havelock (1996:58) nos dá a seguinte definição de tradição:

A 'tradição', para empregar um termo adequado, pelo menos numa cultura que merece o nome de civilizada, sempre requer a concretização em algum arquétipo verbal. Ela exige algum tipo de enunciado lingüístico, uma expressão efetiva de alcance ostensivamente geral, que tanto descreve quanto reforça o padrão de conduta geral, política e privada do grupo. Esse padrão fornece o vínculo do grupo. Precisa tornar-se regular a fim de permitir que o grupo funcione como tal e desfrute do que poderíamos chamar de uma consciência comum e um conjunto de valores comuns. Para tornar-se e permanecer regular, deve obter uma conservação ao abrigo dos caprichos habituais dos homens. Além disso, a conservação tomará uma forma lingüística; incluirá exemplos repetidos de procedimento correto e também definições aproximadas de práticas técnicas padronizadas que são seguidas pelo público em questão, por exemplo, o método de construir uma casa ou navegar por cozinhar. Além disso, a nosso ver, esse enunciado ou paradigma lingüístico, dizendo-nos o que somos e como devemos nos comportar; não se desenvolve por um feliz acaso, mas como uma declaração que é formulada para ser posta em prática por sucessivas gerações à medida que elas crescem no interior da organização da família ou do clã. Ele fornece o conteúdo da organização do grupo. Isso é verdade tanto hoje, com relação a sociedades alfabetizadas nas quais o condicionamento necessário é adquirido por meio de livros ou controlado por documentos escritos, quanto o era na sociedade pré-alfabetizada, que não possuía documentos.

Falar de tradição é, para Bentes da Silva (2000:39), de certo modo, “‘ter olhos para ver e ouvidos para escutar’ todo um corpo social que fala, que nos indica uma vontade de

¹⁰ O narrador é entendido aqui como o contador já que se trata de um estudo sobre *causos orais*.

reavivar e manter aquecidos alguns de seus valores e crenças, já que estes são constantemente reiterados e construídos como perenes, não transitórios, necessários”.

Esse reavivar e manter aquecidos os valores e crenças são possíveis, por exemplo, através da memória, ou seja, na leitura que Bentes da Silva¹¹ (2000:27-28) faz de Havelock (1996), embora discorra sobre poesia oral, fica claro que é a comunidade quem deve “participar de um esforço conjunto inconsciente para conservar viva a tradição, para reforçá-la na memória coletiva”.

1.1.1 Memória coletiva: lugar de conservação da tradição

A sociologia é a teoria que pode, inicialmente, contribuir para o entendimento da Memória Coletiva, pois, no entender de Halbwachs (1990), a consciência “se descobre na e pela sociedade”, e é a descrição desta sociedade concreta, ou seja, da linguagem, ordem, instituições, presenças e tradições humanas, que possibilitam a consciência de cada um.

Para o autor (1990: 21),

Não podemos pensar nada, não podemos pensar em nós mesmos, senão pelos outros e para os outros, e sob a condição desse acordo substancial que, através do coletivo, persegue o universal e distingue (...) o sonho da realidade, a loucura individual da razão comum.

Segundo J Michel Alexandre, autor da introdução biográfica da obra póstuma de Halbwachs, intitulada “A memória coletiva”, Halbwachs escreveu sobre a nobreza, a propriedade, sobre a relação das gerações, a função dos velhos guardiões do passado, o papel dos prenomes dentro da linguagem e as relações humanas. J Michel Alexandre assevera que:

“ninguém melhor compreendeu e fez compreender a continuidade social (a idéia diretora, segundo Comte), isto é, aquele encadeamento temporal, próprio da consciência comum que, sob a forma de tradição, de culto ao passado, de previsões e projetos, condiciona e suscita, em cada sociedade, a ordem e o progresso humanos. Apesar de algum equívoco de expressão, ele nos faz compreender profundamente que não é o indivíduo em si nem nenhuma entidade social que se recorda; mas que ninguém pode lembrar-se efetivamente, senão da sociedade, pela presença ou a evocação e, portanto, pela assistência dos outros ou de suas obras; nossas primeiras lembranças e, por conseguinte, a trama de todas

¹¹ Bentes da Silva traz a voz de Havelock (1996) para dizer que um ponto importante para o autor é “o fato de que a poesia oral era compreendida como ‘um tratado sobre ética, política, arte bélica’”, e, acredito que, não muito diferente, pode ser entendido, também, o *causo*.

as outras, não são trazidas e conservadas pela família? “Um homem que se lembra sozinho daquilo que os outros não se lembram assemelha-se a alguém que vê o que os outros não vêem”¹² (*apud* HALBWACHS, 1990: 23).

“Se o que vemos hoje tivesse que tomar lugar dentro do quadro de nossas lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptariam ao conjunto de nossas percepções atuais”. (HALBWACHS, 1990: 25). O que justifica dizer que os *causos* atualizam narrativas cotidianas passadas, transportando-as para um universo atual, o que mantém viva a cultura de suas comunidades.

Nossas lembranças, apoderando-me das palavras de Halbwachs (1990:26), “permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos”. Essa asserção me faz lembrar das palavras de Dona Maria Paula¹³, ao comentar sobre os *causos* que seus pais contavam. Ela disse que quando está em casa, tranqüila, com a filha, e esta fala ou faz determinada coisa, ela (Dona Maria Paula), na mesma hora, lembra de algo que o pai ou a mãe contava àquele respeito e, imediatamente, os reconta para a filha (ou qualquer pessoa que a faça lembrar determinado ensinamento). Assim, a cada vez que tal *causo* é (re)contado, o contador (por exemplo, Dona Maria Paula) estará se valendo de uma lembrança coletiva, pois, na verdade, nunca estamos sós. Todos nós carregamos sempre o que foi dito por alguém, o que lemos em algum lugar, fato que concorre para a possibilidade de supor que nossas lembranças estão repletas de outras pessoas. Penso que esse é um dos fatores, se não um dos mais importantes, que podem favorecer a manutenção das tradições, passadas oralmente de geração a geração.

Dona Maria Paula disse, também, que cada dia mais os *causos* vão desaparecendo, pois as pessoas, principalmente por migrarem para os grandes centros, já não acreditam mais nas crenças antigas, já não obedecem mais às regras e costumes de suas comunidades. Talvez a explicação esteja no fato de o tempo ter apagado o que havia de comum entre aqueles que outrora viveram naquele lugar.

O homem é um ser social, isto é, mesmo estando fisicamente só, seus pensamentos e seus atos se explicam pela sua natureza de ser social. O homem, assim, jamais deixará de estar confinado dentro de alguma sociedade. É certo que não deixa de existir uma memória individual, porém, segundo Halbwachs (1990:51), “diríamos voluntariamente que

¹² Texto tirado dos papéis deixados por Halbwachs.

¹³ Dona Maria Paula é uma das contadoras que contribuíram com o *corpus* desta pesquisa.

cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios”. O autor diz, ainda, que:

A sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos meios coletivos, isto é, em definitivo, pelas transformações desses meios, cada um tomado à parte, e em seu conjunto. (HALBWACHS, 1990:51).

Ao evocar seu próprio passado o indivíduo tem a necessidade de evocar as lembranças dos outros. O funcionamento da memória individual “não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio”. (HALBWACHS, 1990:54).

Na verdade o indivíduo se lembra do que já viu, fez, sentiu e pensou num determinado tempo e lugar, sem que sua memória se confunda com a dos outros. A memória coletiva, também é limitada no espaço e no tempo, porém, esses limites são mais restritos e remotos. Vejamos os contadores de *causos*: eles se lembram de diversas situações/acontecimentos que seus antepassados contavam, mas não os vivenciaram. Eles ocupavam um lugar na memória de várias gerações, mas o contador, em si, não fez parte deles. Quando o contador os evoca é obrigado a confiar inteiramente na memória dos outros, pois é a única fonte do que ele quer repetir. (cf. HALBWACHS, 1990:54).

Marc Bloch¹⁴ (*apud* HALBWACHS, 1990:65) assevera que:

Nas sociedades rurais acontece com muita frequência que, durante o dia, enquanto pai e mãe estão ocupados nos campos ou com inúmeros trabalhos de casa, os pequenos são confiados à guarda dos “velhos”, e é destes, e mais do que de seus familiares mais próximos, que as crianças recebem o legado dos costumes e das tradições de toda a espécie.

São fixados, na memória das crianças, não só os fatos como, também, as maneiras de ser e de pensar do tempo dos avós. De acordo com Halbwachs (1990:66):

é na medida em que a presença de um parente idoso está de algum modo impressa em tudo aquilo que nos revelou de um período e de uma sociedade antiga, que ela se destaca em nossa memória não como uma aparência física um pouco apagada, mas com o relevo e a cor de um personagem que está no centro de todo um quadro que o resume e o condensa.

¹⁴ Bloch, Marc. **Mémoire Collective, traditions et Coutumes**, Revue de synthèse historique, 1925, n.118-120, p.79.

Assim são os contadores: pessoas, geralmente, mais velhas, integrantes, ou não, de nossas famílias, que vão deixando suas marcas – costumes, crenças e tradições – à medida que contam seus *causos*. Na linha do tempo, penso que no passado, quando ainda éramos crianças, os contadores nos orientavam para o nosso futuro, e no futuro, quando já somos adultos, nos encontramos exercendo esse mesmo papel, ou seja, nos vemos, também, como contadores. São as marcas sendo deixadas de geração a geração.

Uma cena de nosso passado, vivida com a presença de mais alguém ou assistida por outra pessoa, ao ser relatada revela, por vezes, problemas na ordem dos detalhes, na importância relativa as partes e no sentido geral do evento, pois “é impossível que duas pessoas que viram o mesmo fato, quando o narram algum tempo depois, o reproduzam com traços idênticos” (HALBWACHS, 1990:75). Se isso acontece com aqueles que fizeram parte do acontecimento, o que poderíamos esperar daqueles que ‘contam *causos*’? Sendo passados de geração a geração, eles nos dão a conhecer apenas aquilo que nos confiam, além do que, como diz Boldrin (2001:17), “causos correm mundo e cada um conta os mesmos como achar mais conveniente”.

É no interior das sociedades que se desenvolvem as memórias coletivas, pois estas são resultado da participação do indivíduo em vários grupos, os quais se dividem e se restringem no tempo e no espaço. No entender de Halbwachs (1990:80),

Embora seja fácil ser esquecido e passar despercebido dentro de uma grande cidade, os habitantes de um pequeno vilarejo não param de se observar mutuamente, e a memória de seu grupo registra fielmente tudo aquilo que pode dizer respeito aos acontecimentos e gestos de cada um deles, porque repercutem sobre essa pequena sociedade e contribuem para modificá-la. Dentro de tais meios, todos os indivíduos pensam e se recordam em comum.

O contador de história, em geral, não vivenciou as histórias que conta; são textos lidos ou ouvidos e reelaborados¹⁵ para serem contados à sua maneira. Pensando-se na memória coletiva (aquela que “recompõe magicamente o passado”) e na memória histórica (aquela que “supõe a reconstrução dos dados fornecidos pelo presente da vida social e projetada no passado reinventado”), diz Halbwachs (1990:80-81), que:

...a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Enquanto uma lembrança subsiste, é inútil fixá-la por escrito, nem mesmo fixá-la, pura e simplesmente. Assim, a

¹⁵ Se levarmos em consideração que um contador de história trabalha, também, com a parte cênica, os textos são ainda decorados e interpretados mediante um treinamento, ou seja, não é espontâneo. Tudo é programado: gestos corporais e faciais, timbre de voz, etc.

necessidade de escrever a história de um período, de uma sociedade, e mesmo de uma pessoa desperta somente quando eles já estão muito distantes no passado, para que se tivesse a oportunidade de encontrar por muito tempo ainda em torno de si muitas testemunhas que dela conservem alguma lembrança. Quando a memória de uma seqüência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou as conseqüências, que lhe assistiu ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhes são decididamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças, é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem.

Talvez esse seja um dos motivos que fazem emergir, nos tempos atuais, com certa intensidade, os contadores de histórias “profissionais”, os quais vêm, dentre outros, para resgatar os *causos* que outrora eram passados de geração a geração e que hoje estão ficando no esquecimento, uma vez que os grupos estão se dissolvendo. Nas palavras de Dona Maria Paula, “os filhos crescem ou casam e vão para as grandes cidades e se esquecem das raízes ou ficam desacreditados de tudo aquilo que aprenderam”.

“A memória de uma sociedade estende-se até onde pode, quer dizer, até onde atinge a memória dos grupos dos quais ela é composta” (HALBWACHS, 1990:84), e isso acontece não porque a sociedade se esquece de grande parte dos acontecimentos e de antigas figuras, mas pelo desaparecimento dos grupos que dela guardavam a lembrança. Em outras palavras, é um grupo limitado no espaço e no tempo que sustenta a memória coletiva.

1.2 O *Causo* como um “costume” / “comportamento cultural” humano

Acredito poder dizer que a memória é um dos agentes facilitadores da manutenção das crenças, valores e costumes de uma comunidade. Porém, penso ser através da narrativa de um *causo*, um “comportamento cultural” humano, que essa memória pode se fazer conhecer e, conseqüentemente, manter as tradições.

Segundo Keesing (s.d.:25), a antropologia cultural “é o ramo da Antropologia que descreve e interpreta os “costumes” humanos, ou o “comportamento cultural” humano”. O antropólogo cultural seria, então, aquele que:

faz o estudo comparado do comportamento humano. Examina os vários sistemas de costumes em todo o mundo; procura explicar sua origem e evolução; considera as suas semelhanças e os seus contrastes. Investiga os valores, premissas e objetivos, que fazem de uma dada “cultura” um sistema íntegro de vida, e também a relação entre a cultura do grupo e a personalidade do indivíduo. Analisa os

processos pelos quais os costumes persistem ou se transformam. (F.M.K¹⁶. *apud* KEESING, s.d.:19).

Inúmeras são as contribuições da antropologia para os estudos da história do homem, não só no âmbito de sua arte, da sua religião, da sua filosofia e sua ética como, também, da sua linguagem e outros aspectos de seus costumes. A antropologia cultural, em específico, estuda a *cultura* no sentido de “comportamento adquirido por aprendizado” e é este o foco que adoto neste trabalho.

Esse ramo da antropologia se subdivide em vários campos históricos, a saber: i) Pré-história, ou Arqueologia Pré-Histórica, ii) Lingüística, ou Antropologia Lingüística e iii) Etnologia. O primeiro diz respeito ao “estudo do muito antigo”, o segundo à “análise científica da linguagem” e o terceiro ao estudo dos sistemas modernos de costume, ou comportamento. Este último, a etnologia, se subdivide em Etnologia (análise das semelhanças e diferenças entre as culturas), Etnografia (descrição dos costumes, ou de uma cultura específica) e Antropologia Social (estuda as generalidades do comportamento humano).

É muito comum confundirem ou igualarem a Antropologia Cultural com a Sociologia. Porém, apesar de estudarem muitos problemas comuns, elas não são a mesma coisa. Ambas se preocupam com a generalização científica sobre o comportamento de determinado grupo, mas cada qual com seus problemas e, conseqüentemente, empregando métodos de pesquisa diferentes, o que colabora para um importante intercâmbio entre o estudo do comportamento social humano em suas perspectivas mais amplas dos costumes mundiais e o estudo das características de grupos sociais.

Keesing (s.d.:47) chama a atenção para alguns conceitos de termos básicos adotados na antropologia e que serão caros, também, no decorrer deste trabalho, quais sejam:

“Habitat”: o meio externo dentro do qual o homem vive.

Cultura: a totalidade do comportamento ou “costume” adquirido e socialmente transmitido. Mais especificamente, uma *cultura*, no sentido de um sistema de comportamento localizado e mais ou menos diferente e ímpar – cultura esquimó, cultura dos índios *Cherokee*, por exemplo.

Sociedade: o agregado de indivíduos nas populações ou grupos organizados. As sociedades humanas são organizadas sobretudo pela comunidade de comportamento cultural.

Personalidade: características do indivíduo, especialmente em consequência de aprendizagem e prática em um meio sócio-cultural determinado. A

¹⁶ KEESING, F. M., SIEGEL, B.J., HAMMOND, B. **Antropology and industry**. Some exploratory work papers. Stanford: Calif, 1957.

personalidade implica a integridade característica de um ser humano, quando nos referimos a ele como “pessoa”.

Caráter: as uniformidades diferenciais ou os aspectos característicos da cultura e personalidade de um determinado grupo. (grifos do autor).

O *habitat* será um fator relevante nos estudos que este trabalho pretende empreender, pois os seres humanos vivem em um meio natural e seu comportamento é influenciado por esse meio. Logo, penso perceber nos contadores, indivíduos influenciados pelo meio em que vivem, o que sustenta determinada cultura.

É através da cultura que os antropólogos estudam o comportamento e o costume. Mas em que esse termo será importante no estudo dos *causos*? Cultura é um termo usado, também, para se referir às pessoas hábeis nas artes ou nas finuras sociais, mas, levando-se em conta que cultura é uma palavra derivada do verbo latino *colere*, que significa cultivar ou instruir, e do substantivo *cultus*, cujo significado é cultivo ou instrução, este será o entendimento adotado, neste trabalho, ou seja, a cultura será percebida em seu sentido científico. Assim, a importância desse termo estará no comportamento cultivado, na experiência adquirida e acumulada pelos contadores de *causos* e transmitidas socialmente, ou ainda, no comportamento que se adquire pelo aprendizado social.

Nesse sentido, terão igual importância o que chamarei, assim como alguns antropólogos, de *traços* de cultura, ou seja, “os elementos ou componentes significativos mínimos do costume, que podem ser isolados no comportamento cultural”. (KEESING, s.d.:59). Esses elementos, dentro de um contexto geral de cultura, têm uma função, um determinado sentido para o grupo em questão. Por isso a importância de se explorar tanto a forma quanto a função de um elemento, ou seja, de um *traço* de cultura.

A cultura envolve ações, idéias e artefatos¹⁷; pode ser estudada como fenômeno histórico ou regional, e tende a seguir uma configuração ordenada, o que, segundo Keesing (s.d.:60), “envolve a repetição de comportamentos similares aprovados”. E o autor continua: “na medida em que os indivíduos, com o tempo, adaptam o seu comportamento ao molde aprovado, a cultura permanece estável”. Essa configuração geral ou universal, existente na base de todas as culturas, é expressa em categorias como atividade econômica, religião, arte, linguagem. (cf. KEESING, s.d.:60).

Algo muito comum é o que se costuma chamar de *aculturação*, ou seja, quando dois

¹⁷ Nesse sentido, tem-se a cultura como um complexo simbólico, ou seja, “é uma série de artefatos, ou objetos feitos pelo homem, e de motivações e ações pessoais portadoras de sentido. Por definição, um “símbolo” é alguma forma ou sinal sensorial fixo ao qual foi atribuído arbitrariamente um sentido”. (KEESING, s.d.:64).

grupos de culturas diferentes entram em contado e ambos tomam, ou recebem, elementos culturais um do outro. O *causo* é uma das formas de aculturação. Contados em um lugar e outro, as crenças, os valores e os costumes vão sendo difundidos e dessa forma, muitas vezes, aculturando quem os ouve.

Uma vez inventados, os elementos culturais passam por aprendizagem de indivíduo a indivíduo. Têm que ser transmitidos de uma geração a outra e deles devem participar os membros vivos do grupo em causa. Qualquer interrupção na cadeia de aprendizagem acarretaria o desaparecimento deles. Num sentido amplo, toda a cultura humana desde o seu início tem continuidade no intelecto humano educado. (KEESING, s.d.: 63-64).

Pontuadas a importância do *habitat* e da *cultura* para o estudo em questão, passemos a seguir para a sociedade, a personalidade e o caráter.

A Sociedade, termo instituído pelos sociólogos, pode ser definida como a agregação de indivíduos em populações ou grupos organizados. Numa relação entre cultura e sociedade, é possível dizer que “a ‘cultura’ focaliza os costumes de um povo; a ‘sociedade’ focaliza o povo que pratica os costumes”. (KEESING, s.d.:66).

A Personalidade e o Caráter são conceitos voltados para a relação do indivíduo com sua cultura e sua sociedade, ou seja, do comportamento. Como já foi dito, cada indivíduo tem suas experiências culturais e sociais, o que favorece sua individualidade, apesar da influência que recebe em decorrência de sua participação em certas tradições sociais e culturais. É comum tomar-se as características de personalidade do ambiente familiar e educacional, seja por influência dos pais ou de pessoas mais íntimas, seja de acordo com suas etapas de desenvolvimento, filiação a uma classe, religião ou outros agrupamentos sócio-culturais. Nesse sentido, o caráter se refere “às coerências ou traços característicos da cultura e personalidade em um grupo dado”, ou “à soma das modalidades comuns de sua cultura, mais ou menos distintas das de outras culturas”. (cf. KEESING, s.d.:72-73). É na sociedade, meio no qual a personalidade e o caráter são formados, que surgem os contadores de *causos* e, conseqüentemente, as influências e traços característicos da cultura de seus grupos.

O contador de *causos* faz parte de um habitat, de uma cultura e de uma sociedade, fato que concorre para o entendimento do papel desse sujeito, e (mesmo que, talvez, numa dimensão menor) ele carrega uma personalidade e um caráter formados, muitas vezes, dentro desses aspectos. Penso que essas questões, dentre outras, sendo do conhecimento

do contador, influenciam nas estratégias narrativas utilizadas por ele, na tentativa de manter as tradições, valores e costumes de seu povo. Se conhece sua cultura, sua sociedade, ele utilizará, no mínimo, sua capacidade de se comunicar, que, nesse caso, a mais importante será a linguagem.

Essa função do *causo*, especificamente, relaciona-se ao aspecto normativo da cultura, ou seja, às normas de comportamento que representam expectativas, valores, objetivos, ideais ou normas de vida. No entender de Keesing (s.d.:82),

Os seres humanos são inveterados caçadores de normas. A sociedade apresenta ao indivíduo o que ele *deve* fazer, as condutas que são consideradas *normais*, corretas, desejáveis, em sua tradição cultural particular. Por sua vez, o comportamento real do indivíduo tende a se aproximar dessas normas, especialmente no grau em que elas são “apreciadas”, ou afetivamente (emocionalmente) apontadas como “boas”, destacadas como objetivos conativos (ação) e ideais cognitivos (pensamento) por serem “corretas”, sustentadas por compulsão ou “sanção” como sendo “esperadas”, “lícitas”. (grifos do autor).

O homem é um ser que fala. “Sob certos aspectos importantes, o homem é um animal *sui generis*. Isso transparece acima de tudo em sua precisa capacidade de comunicação simbólica, especialmente pela linguagem, e assim em sua capacidade de aprender e acumular experiência (cultura)” (KEESING, s.d.:93).

É através da linguagem que ele se vê capaz de interagir com o outro e, contar *causos* é uma forma de interação, de estabelecer normas, valores, objetivos e ideais. De acordo com Adriano Duarte Rodrigues¹⁸, professor na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, “do ponto de vista antropológico, a narrativa é uma dimensão fundamental da linguagem do homem” (PROPP, 2003: 21). O autor ainda acrescenta: “...os contos populares jogam com uma espécie de cumplicidade cultural secundária e encantam na medida em que neles identificamos e sobre eles projectamos arquétipos profundos que a narrativa conta sob o pretexto duma intriga factual, variável” (PROPP, 2003: 24)

Para Keesing (s.d.:85), “as premissas, os valores e outras tendências de motivação e integração do comportamento, comuns a um povo, são geralmente (e talvez mesmo sempre) passíveis de expressão em palavras e frases de sua língua”. Segundo o autor, existe uma grande quantidade de provérbios, histórias, máximas religiosas e outros

¹⁸ Adriano Duarte Rodrigues é o autor do Prefácio à Edição Portuguesa da obra de Propp (1928), intitulada *Morfologia do Conto*.

elementos lingüísticos com os quais, em determinadas situações, são aplicadas as normas de motivação e avaliação de uma cultura às crianças e aos adultos, o que confirma a função dos *causos* apontada acima.

A antropologia, tomada em seu sentido literal como “conhecimento do homem”, será cara ao tratarmos o lugar da sociedade no homem e não do lugar do homem na sociedade. Afinal, o homem é um ser social; ele (“eu”) não existe sem o outro (“tu”); ele se dá a conhecer a partir da vida em comum.

1.3 A contribuição dos *causos* para uma conduta socialmente organizada

A palavra “etnometodologia” origina-se de uma concepção teórica dos fenômenos sociais, ao contrário do que muitos pensam, ao entendê-la como uma metodologia específica da etnologia ou uma nova abordagem metodológica da sociologia. A etnometodologia deve ser entendida como uma corrente teórica das ciências sociais, cujo trabalho é elaborado a partir da análise microsocial.

A etnometodologia busca estudar e compreender as atividades cotidianas; por se apresentar como uma prática social reflexiva, procura explicar os métodos de todas as práticas sociais, analisar as crenças e os comportamentos do senso comum como os constituintes necessários de “toda conduta socialmente organizada”. Em outras palavras, através da etnometodologia é possível analisar os procedimentos (métodos) através dos quais os indivíduos realizam diferentes operações em sua vida cotidiana. (COULON, 1995:33).

Se o comportamento se adquire pelo aprendizado social, de forma que os acontecimentos repercutam sobre a sociedade, fazendo com que os indivíduos pensem e se recordem em comum, e se, como disse anteriormente, em uma comunidade os *causos* podem ser considerados como um veículo para se manter a cultura, crenças e costumes, valendo-se da memória coletiva, podemos dizer, então, que o *causo* contribui para uma conduta socialmente organizada.

Segundo Coulon (1995), “a etnometodologia é definida como a ‘ciência’ dos ‘etnométodos’, isto é, procedimentos que constituem ‘o raciocínio sociológico prático’ -

expressão forjada por Harold Garfinkel, fundador da corrente e 'inventor' da palavra". (Op cit, 1995:15).

Garfinkel tinha um particular interesse no estudo das atividades práticas, principalmente, do raciocínio prático e, para Albert Ogien¹⁹ (p.70, apud COULON, 1995:17),

o modo de conhecimento prático 'é essa faculdade de interpretação que todo indivíduo, erudito ou não, possui e põe em ação na rotina de suas atividades práticas cotidianas. (...) Procedimento regido pelo senso comum, a interpretação é considerada como indissociável da ação e igualmente como partilhada pelo conjunto dos atores sociais. (...) O modo de conhecimento erudito não se distingue em nada do modo de conhecimento prático quando se leva em consideração que estão confrontando a um problema de elucidação similar: nenhum deles tem possibilidade de se desenrolar fora do domínio de uma 'linguagem natural' e sem colocar em jogo uma série de propriedades indiciais que lhes são aferentes.

Os etnometodólogos consideram o mundo como um objeto de percepções e ações do senso comum, "e têm como objetivo a busca empírica dos métodos que os indivíduos utilizam para dar sentido e, ao mesmo tempo, construir suas ações cotidianas: comunicar, tomar decisões, raciocinar" (COULON, 1995:17), o que de forma alguma possa conotar um abandono da atitude científica, pois esta, foi reivindicada por Garfinkel desde 1952.

"Segundo H. Garfinkel, os fatos sociais não se impõem a nós, contrariamente ao que afirma Durkheim, como uma realidade objetiva: os fatos sociais não devem ser considerados como coisas, mas como construções práticas. Entre uma regra, instrução ou norma social, e sua aplicação pelos indivíduos abre-se um imenso campo de contingências: aquele engendrado pela prática que nunca é pura aplicação ou simples imitação de modelos preestabelecidos. O fato social não é um objeto estável, mas o produto da atividade continua dos homens que colocam em ação *savoir-faire*, procedimentos, regras de conduta, em suma, uma metodologia empírica que dá sentido a essas atividades e cuja análise constitui, segundo H. Garfinkel, a verdadeira tarefa do sociólogo" (COULON, 1995:17).

Em sua obra "Studies in Ethnomethodology", (1967:vii), Garfinkel define os estudos etnometodológicos como aqueles que analisam "every-day activities as member's methods for making those same activities visibly-rational-and-reportable-for-all-practical-purposes, i.e., "accountable", as organizations of commonplace everyday activities".

Coulon (1995:25), na leitura que fez de H. Garfinkel, assevera que este, ao tratar da estrutura social e da personalidade dos atores em relação as suas práticas, entende que:

O ator não é somente esse ser incapaz de julgamento que se limitaria a reproduzir – sem ter consciência disso – as normas culturais e sociais que, previamente, teria interiorizado. A análise das "condutas cientificamente racionais" dos atores impede-nos de ver seus caracteres "razoáveis".

¹⁹ OGIEN, Albert. **Positivité de la pratique**. L'intervention en psychiatrie comme argumentation. Tese de doutorado de 3º ciclo. Université de Paris VIII, 1984.

Por outro lado, ainda segundo este autor, as normas não estariam de modo algum em condições de determinar a ação. O conhecimento intersubjetivo não se apóia em tais regras, da mesma forma que a comunicação não se apóia em um acordo prévio sobre o sentido das palavras.

Enfim, em vez de considerar a reflexibilidade como um obstáculo para a manutenção e compreensão da ordem social, H. Garfinkel transforma-a em primeira condição.

Nesse sentido, seria possível revelar as regras e procedimentos seguidos pelos atores, ao se analisar suas atividades práticas, o que torna de suma importância “observar como os atores do senso comum produzem e tratam a informação nas trocas e como utilizam a linguagem enquanto recurso; em suma, como fabricam um mundo “razoável” a fim de poderem viver nele.” (COULON, 1995:26).

A etnometodologia, como pontuado anteriormente, considera as crenças e os comportamentos dos indivíduos, como “os constituintes necessários de ‘toda conduta socialmente organizada’”. Segundo Coulon (1995:37), nas “abordagens microsociais, a ordem social não é considerada como uma estrutura monolítica que determina nossas ações; pelo contrário, trata-se de uma comunicação interativa”. Porém, mesmo que pareça paradoxal, “é através do exame da ordem microsocial que temos oportunidade de apreender os fenômenos macrosociais”.

A análise da conversação, corrente etnometodológica²⁰ de abordagem microsocial,

mostra como colocamos em ação, em nossa cotidianidade mais banal, nossa competência e conhecimento aprofundado e detalhado da estrutura social. Ao descrever e analisar os procedimentos que utilizamos para exhibir, no âmbito social, nossa competência de membro-comum-da-sociedade que nos permite a comunicação com nossos semelhantes, a análise de conversação indica o elo que é possível construir entre as abordagens micro e macrosociais. (COULON, 1995: 41).

É nesse sentido que os procedimentos de constituição do *corpus* (gravação e transcrição das interações naturais), como do *causo*, por exemplo, é de suma importância, pois, sendo indutiva, “a análise conversacional parte dos dados e recusa as categorizações prévias que o analista poderia efetuar: ao contrário, ela pretende pôr em relevo as categorizações efetivamente realizadas pelos participantes das interações”. (Charaudeau &

²⁰ Em estudos derivados da análise do discurso, dentre outros, “a *análise conversacional* é utilizada para designar modos de análise das trocas verbais autênticas” e tem sua origem na lingüística, diferentemente da corrente etnometodológica, cuja origem está na sociologia. Além disso, elas se distinguem em seus métodos. Segundo Charaudeau & Maingueneau (2004:40), a primeira, tem uma “abordagem dedutiva, fundada na delimitação de unidades e de categorias para as quais se procura formular as regras de encaixamento e de composição para a análise do discurso” e a segunda, uma abordagem indutiva, fundada na localização de regularidades e de recorrências na construção colaborativa e ordenada das trocas produzidas em situação para a análise conversacional”.

Maingueneau, 2004:41). Segundo Schegloff²¹ (1992 *apud* COULON, 1995:41), “a interação verbal é uma forma de organização social”. Para o autor, ela “organiza as interações entre os indivíduos, coordena seus comportamentos e está na base de instituições sociais mais elevadas”.

Essa proposição deixa clara a importância de se verificar a relação entre linguagem e sociedade, o que contribui, assim como os estudos apontados nas seções anteriores deste capítulo, para o entendimento das estratégias narrativas analisadas no capítulo 4 deste trabalho.

1.4 O Causo na relação entre linguagem e sociedade

Ao tratar das propriedades características dos procedimentos interpretativos do indivíduo, Cicourel²² (1972 *apud* COULON, 1995:21), cita como uma das propriedades o fato de a própria linguagem ser reflexiva. Em outras palavras, a linguagem é vista como um elemento constitutivo de todos os quadros sociais. Nas palavras de H. Garfinkel, “por um lado, os membros consideram-na como um indício de que “tudo vai bem”; por outro, é para eles um utensílio indispensável para descrever e tornar compreensíveis suas atividades e os cenários em que se desenrolam”.

A socialização do homem, segundo Cicourel, “passa necessariamente pela aquisição desses ‘procedimentos interpretativos’”, os quais, aliados a seus traços reflexivos, “fornecem, em permanência, instruções aos participantes de tal modo que se possa dizer que os membros programam suas ações recíprocas à medida em que a ação se desenrola” (CICOUREL, 1972 *apud* COULON, 1995:23).

Assim, o caráter interpretativo da interação social será caro à observação da produção e do trato da informação nas trocas dos atores do senso comum e de como utilizam a linguagem enquanto recurso. A concepção de interação social, neste caso, não poderá conceber o ator como um agente determinado por um sistema de normas, mas, sim,

²¹ SCHEGLOFF, Emanuel. Repair after Next Turn: The last structurally provided defense of intersubjectivity in conversation. In **American Journal of sociology**, 97, nº 5, março de 1992, p.1295-1345.

²² CICOUREL, Aaron. **Cognitive Sociology**: Language and Meaning in social interaction, Nova York, Free Press, 1972. 192p.

como aquele que age pelas relações que estabelece com o outro e que contribui na identificação de seu papel social, o que penso valer para o contador de *causos*.

A interação, de acordo com Coulon (1995:28), “é concebida como um processo de interpretação”. Segundo o autor, é pela interação que os atores se comunicam e prosseguem suas trocas, interpretando a respectiva linguagem e atos. Nesse sentido, “o contexto deixa de ser um simples quadro passivo da ação para vir a ser interpretado” (COULON, 1995:28).

Para Schütz²³, fundador da fenomenologia social, “a linguagem cotidiana esconde todo um tesouro de tipos e características pré-constituídos, de essência social, que abrigam conteúdos inexplorados” (In. COULON, 1995: 11). O mundo social é o da vida cotidiana²⁴ e esta é a vida de todo homem“, portanto, dos contadores de *causos* e de seus ouvintes.

1.5 Considerações parciais

Como pudemos ver, contar histórias é um antigo costume da humanidade, das mais diversas culturas, e de grande importância na formação ética, moral e cultural dos indivíduos, principalmente para os que pertencem a comunidades de linguagem oral. Os *causos* proporcionam uma ação padronizada das pessoas, embora na correria da vida atual isso já tenha se perdido um pouco. Sua função, como dito, é resgatar narrativas cotidianas passadas e transportá-las para um universo atual, pois, assim, de geração em geração, mantêm viva a cultura de suas comunidades.

São os contadores de *causos*, figuras tidas como sábias, que fazem dessa tradição languageira na cultura popular uma forma de trocar experiências, de manter a tradição e os valores culturais; que se valem da memória coletiva ao retomarem algo vivido, dito por

²³ SCHÜTZ, Alfred. *Lê chercheur et lê quotidien*, Paris, Méridiens – Klincksieck, 1987. 286p.

²⁴ No entender de Heller (2000:19), “o ‘amadurecimento’ para a cotidianidade, começa sempre ‘por grupos’ (em nossos dias, de modo geral, na família, na escola, em pequenas comunidades). E esses grupos *face-to-face* estabelecem uma *mediação* entre o indivíduo e os costumes, as normas e a ética de outras integrações maiores. O homem aprende no grupo os elementos da cotidianidade (por exemplo, que deve levantar e agir por sua conta; ou o modo de cumprimentar, ou ainda como comportar-se em determinadas situações, etc.)...”

alguém ou lido em algum lugar; afinal, o homem é um ser social e suas lembranças estarão sempre repletas de outras pessoas.

O mais importante é deixar claro que a *cultura* será entendida neste trabalho como um comportamento adquirido através do aprendizado social, da experiência adquirida e acumulada pelos contadores de *causos* e transmitidas socialmente, dentre outras, por intermédio da linguagem. É pertinente reafirmar que é a linguagem que faz com que o homem se veja capaz de interagir com o outro, e contar *causos* é uma forma de interação, de estabelecer normas, valores, objetivos e ideais. Além disso é o caráter interpretativo da interação social que nos permite observar como o homem utiliza a linguagem enquanto recurso; como é possível agir através das relações que ele estabelece com o outro e que contribui na identificação de seu papel social.

Enfim, através do estudo das teorias não-lingüísticas acredito poder afirmar que os *causos* contribuem na organização da sociedade, e que esta se dá, dentre outras, através da linguagem. Portanto, torna-se de suma importância o estudo das teorias lingüísticas, visto que para interagir com o outro, principalmente com a intenção de manter a tradição, crenças e costumes, provavelmente o contador utilizará estratégias para que seu projeto de dizer (encantar, ensinar, amedrontar etc.) se efetive. Esse será o foco do próximo capítulo.

CAPÍTULO 2: MINHA MÃE CONTAVA UM CAUSO... A RESPEITO DAS TEORIAS TEXTUAIS E DISCURSIVAS DA NARRATIVA

Entre todos os materiais, porém, é somente a
linguagem que pode produzir a ilusão da vida,
isto é, criar personagens vivos, sensíveis,
pensativos, que falam e também se calam.
(Käte Hamburger, 1975:42)

No capítulo 1, procurei discutir o *causo* na organização da sociedade, ou seja, sua relação com a história, as crenças, as tradições e os costumes – o que significa começar a entender a função comunicativa desse gênero. Esclarecidas as contribuições advindas da Sócio-filosofia, Antropologia e Etnometodologia, neste capítulo, são as teorias textuais e discursivas que estarão em foco. Porém, não se pode falar de texto ou prática discursiva sem se falar de língua e linguagem e, nem mesmo, deixar de se falar sobre o gênero que tal texto ou prática discursiva institui. Para se investigar qualquer objeto lingüístico, os aspectos relativos à própria natureza constitutiva da linguagem deverão ser considerados, ou seja, tomando como pressuposto que a linguagem é uma atividade humana, é necessário considerar seu estatuto interativo, sócio-histórico e cognitivo. Desse modo, através dos estudos de Labov e Waletzky (1967), Propp (2003), Reuter (2002) e Todorov (1971), sobre a narrativa e sua configuração estrutural, de Genette (1995), sobre o discurso da narrativa; e a partir das abordagens sócio-interacionistas de Bronckart (2003) e outros, farei a seguir um estudo das concepções lingüísticas; dos princípios epistemológicos fundamentais para o entendimento e análise do *corpus*.

2.1 Concepção de Linguagem e Língua: uma abordagem sócio-interacionista

Como vimos no cap.1, os contos (assim como os *causos*) estão enraizados em antigas narrativas míticas e sua permanência se deve à transmissão oral feita pelos contadores, sejam eles “natos” ou “profissionais”, um hábito que em nossa cultura era voltado tão somente para o público infantil e que, agora, também se direciona aos adultos,

contribuindo para, dentre outros, resgatar valores e modos de conduta aceitáveis em nossa sociedade.

É através da troca de experiências que as narrativas são resgatadas e transportadas para o universo atual, pois têm, também, uma dimensão utilitária. Essa tradição, que acontece através da troca de experiências, como vimos em Havelock (1996), necessita de um arquétipo verbal, de algum tipo de enunciado lingüístico que descreva, reforce e conserve o padrão de conduta geral. Ao tomar uma forma lingüística, a partir de repetidos exemplos, o ouvinte vai percebendo quem é e como deve se comportar. E assim, vai-se reavivando e mantendo aquecidos os valores e crenças, pois é através da memória da comunidade que as tradições são mantidas. Este é o papel do *causo*, assumido neste trabalho: um meio através do qual a memória pode se fazer conhecer e manter as tradições.

A linguagem existente na base de todas as culturas e se configura como uma das formas de se descrever a sociedade. O indivíduo que conhece sua cultura e sua sociedade se valerá da linguagem para se comunicar e, também, transmitir valores e costumes. A linguagem torna o homem capaz de interagir com o outro e o *causo* é uma forma de interação, visto que é a partir da e na linguagem que se dão as interações. É nesse sentido que a narrativa pode ser considerada uma dimensão fundamental da linguagem do homem. O homem é um ser social que não existe sem o outro, por isso a interação verbal é uma forma de organizar a sociedade.

Bronckart (2003:13), ao expor o quadro teórico do interacionismo sócio-discursivo, retoma Vygotsky (1934/1985), Habermas (1987) e Ricoeur (1986), visando mostrar que é possível analisar as condutas humanas como “ações significantes” ou como “ações situadas”, resultantes da socialização entre sujeitos. De acordo com o autor, a linguagem é percebida em funcionamento nas “formações [relações] sociais” e é no processo de interação que as “condutas verbais” são consideradas como formas de ação; dito de outra forma, como ações de linguagem.

Uma ação linguageira define-se por uma série de comportamentos orientados por uma intenção, realiza-se em um espaço comunicativo, com características físicas (locutor/interlocutor, espaço/tempo) e sociais (papéis dos interlocutores, lugares sociais), implicando escolhas no sistema lingüístico-discursivo consideradas por seus produtores como pertinentes, no que diz respeito à representação da situação comunicativa, e eficazes, em relação a seu objetivo. Essas escolhas se materializam, ainda segundo o autor [Bronckart], em unidades vinculadas a formas discursivas histórica e socialmente definidas, que produzem um efeito de tipicidade. (MATENCIO, 2001: 61).

É, ainda, numa visão interacionista-social que Bronckart (2003:14) considera o estudo da linguagem em suas dimensões discursivas e textuais, pois “são as únicas manifestações empiricamente observáveis das ações de linguagem humanas”, além de manifestarem, de forma mais nítida, “as relações de interdependência entre as produções de linguagem e seu contexto acional e social”.

Assim, trazendo à baila as palavras de Aderaldo (2004:39-40),

toda e qualquer produção lingüística ou ação languageira (...) (*activité langagière*, nos termos de BRONCKART, 1991) deve ser encarada como uma atividade de linguagem – já que se está considerando aqui o trabalho lingüístico empreendido pelos falantes – e, ainda, como uma atividade situada, pois ocorre sempre em contextos sociais e históricos que lhe determinam.

Confirmando o já exposto no capítulo 1, de acordo com Bronckart (2003:22-23), foi graças às contribuições da antropologia (Leroi-Gourhan, 1964; 1965), da socioantropologia (Morin, 1977) e, sobretudo, pelas abordagens sociofilosóficas (Habermas, 1987; Ricouer, 1986) que a posição interacionista pôde ser revigorada. É o interacionismo levando a sério a *historicidade* do ser humano; desenvolvendo uma análise profunda das características estruturais e funcionais das organizações sociais, bem como das formas de interação semiótica²⁵.

É pela diversidade e pela complexidade das formas de organização e das formas de atividade que a espécie humana é caracterizada, fazendo emergir um modo de comunicação particular: a linguagem. É pela dimensão particular que a linguagem confere às organizações e atividades humanas, que estas são chamadas de sociais. A linguagem é, então, “primariamente, uma característica da atividade social humana, cuja função maior é de ordem comunicativa ou pragmática”. (BRONCKART, 2003:34).

Por ser um resultado da interação social, os signos e os textos nos quais se organizam dependem do uso e, por conseguinte, seus significados não são estáveis, mesmo porque a atividade verbal só se realiza no quadro de uma língua natural particular. Toda língua tem sua semântica própria, e é através desta que se constroem os mundos

²⁵ Segundo Bronckart (2003:23), é na teoria original dos fatos sociais elaborados por Durkheim e nos trabalhos sociológicos e psicossociológicos de Bourdieu (1980) e Moscovici (1961) que o interacionismo se nutre para a realização da análise das estruturas e dos modos de funcionamento sociais; e é nas descrições das estruturas e das unidades das línguas naturais, fornecidas pela lingüística estrutural, que o interacionismo dos sistemas semióticos buscam subsídios para uma primeira análise (já que nessa corrente os fatos de linguagem não são considerados como traços de condutas humanas socialmente contextualizadas), preferindo, portanto, as abordagens que integram as dimensões psicossociais.

representados, sendo que parte das variações entre as culturas humanas se dão mediante a diversidade das semantizações desses mundos.

As comunidades verbais, porém, não são sociologicamente homogêneas; “são atravessadas por organizações diversas, complexas e hierarquizadas, no quadro das quais, permanentemente se desenvolvem relações de força e conflitos entre grupos sociais com interesses divergentes” (BRONCKART, 2003:36), o que caracteriza múltiplas formações sociais. Isso significa que o funcionamento da língua está diretamente relacionado com os objetivos e interesses particulares dentro de cada uma das formações sociais, o que gera modalidades particulares de funcionamento. Essas modalidades foram chamadas por Foucault (1969) de Formações Discursivas²⁶, e de acordo com Bronckart (2003:37):

Focault mostrou que essas formações discursivas (...) são mecanismos que, no próprio movimento que gera modalidades particulares de organização dos signos e que chega a formas variadas de 'discurso' (...), moldam os conhecimentos (objetos, conceitos, estratégias, etc.) dos membros de uma mesma formação social de uma forma particular.

Podemos dizer, então, que além do atravessamento dos níveis de organização social, a linguagem é atravessada, também, pelo caráter histórico. E é a natureza sócio-histórica da atividade languageira que a faz ser co-construída pelos diversos sujeitos que a produzem, visto que é na e pela linguagem que se dá o espaço de interação entre eles. Nessa perspectiva, podemos ver na linguagem um lugar de interação humana, do agir de acordo com o social.

Assim, a linguagem, neste trabalho, é concebida como processo de interação entre interlocutores, sendo o contexto ideológico, histórico e social de suma importância na situação comunicacional em que essa linguagem se efetiva. Como já disse, é pela linguagem que nos constituímos enquanto sujeitos e estabelecemos relações, causamos efeitos pretendidos e provocamos comportamentos que queremos desencadear, e essa, me parece, é uma intenção, também, do contador ao narrar *causos*.

Isso me leva a pensar no dialogismo bakhtiniano, ou seja, na “interação verbal que se estabelece entre o enunciado e o enunciatário no espaço do texto”. A interação é mediada pela língua, e esta é um fenômeno gerado pela linguagem. Este fenômeno,

²⁶ Esse tema será tratado na seção 2.3.1 deste capítulo, sob a perspectiva do interdiscurso e utilizado como base para a análise do corpus na seção 3.3.2.1 do cap. 3, momento em que tratarei das vozes.

segundo Bakhtin (2000), é realizado através “da enunciação²⁷ das enunciações”, pois, para o autor:

a verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas lingüísticas, nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social de interação verbal, realizado através da enunciação das enunciações. A interação verbal constitui, assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN, 2000:123).

Se, como entende o autor, a língua se caracteriza como a materialização da linguagem, ela é também dialógica, é um sistema em uso, ou seja, a nossa maneira de falar está diretamente ligada ao nosso interlocutor.

Ao abordar linguagem e língua vimos que elas estão intrinsecamente relacionadas e é nessa relação que surge a necessidade de discorrer, ainda numa perspectiva sócio-interacionista, sobre texto e discurso, o que farei nas seções 2.2 e 2.3, respectivamente.

2.2 A relação texto/ produção de sentido

De acordo com Koch (2002:25), desde o seu início até os dias atuais, o texto foi concebido, em um primeiro momento, como sendo uma unidade lingüística superior à frase, sucessão ou combinação de frases, cadeia de pronominalizações ininterruptas, cadeia de isotopias e complexo de proposições semânticas.

Ainda segundo a autora (2002:25-26), na pragmática, o texto passou a ser encarado de três maneiras: i) como uma seqüência de atos de fala (teorias acionais), ii) como fenômeno primariamente psíquico (vertentes cognitivistas), e iii) como parte de atividades mais globais de comunicação, que vão muito além do texto em si, já que este constitui apenas uma fase desse processo global (orientações advindas da teoria da atividade verbal).

Para a Lingüística Textual, cuja “definição provisória” proposta por Marcuschi (1983:12-13), é “...o estudo das operações lingüísticas e cognitivas reguladoras e controladoras da produção, construção, funcionamento e recepção de textos escritos ou

²⁷ Ducrot (1976:18) afirma que “a enunciação será para nós a atividade languageira exercida por aquele que fala no momento em que fala, sendo, portanto, por essência histórica, da ordem do acontecimento e, como tal, não se reproduz nunca duas vezes idêntica a si mesma”. Essa é a noção a qual me alinharei, pois o indivíduo que produz o enunciado não é necessariamente a instância que assume a responsabilidade por ele, isto é, a enunciação é considerada, por Ducrot, independentemente de qualquer autor.

orais”, o texto é tratado como sendo:

... um ato de comunicação unificado num complexo universo de ações humanas. Por um lado deve preservar a organização linear que é o tratamento estritamente lingüístico abordado no aspecto da coesão e, por outro, deve considerar a organização reticulada ou tentacular, não linear portanto, dos níveis de sentido e intenções que realizam a coerência no aspecto semântico e funções pragmáticas. (KOCH, 2002:27). (grifos da autora).

Assim, é possível dizer que um texto só se constitui, só funciona plenamente, como tal no momento de interação, ou seja, quando “os parceiros de uma atividade comunicativa global, diante de uma manifestação lingüística, pela atuação conjunta de uma complexa rede de fatores de ordem situacional, cognitiva, sociocultural e interacional, são capazes de construir, para ela, determinado sentido” (KOCH, 2002:30). Tal concepção reafirma o fato de o sentido não estar no texto, mas se construir a partir dele, no momento da interação.

Considerando-se o texto como resultante de um evento de interação é ele que concretiza o discurso²⁸. Esses eventos de interação, segundo Matencio (2001:59-60):

... materializam-se por meio de práticas discursivas, ou seja, através de modos de emergência e de difusão do dizer de uma dada formação social (institucional), e atividades discursivas, isto é, formas de atualização dos recursos lingüísticos, por meio das estratégias discursivas mobilizadas pelos sujeitos falantes para a (e na) produção textual. Por isso mesmo, os textos são também a cristalização de um ou mais gêneros, já que atualizam as práticas discursivas que configuram um discurso.

Nesse sentido, é possível pensar que os eventos de interação são a atualização de práticas que mobilizam certas atividades de linguagem, selecionadas pelos interlocutores de acordo com seus propósitos. Para Matencio (2001: 62), “os textos materializam atividades lingüístico-discursivas, são o objeto material resultante de um evento de interação, são um momento de condensação e de manifestação de um conjunto de conhecimentos prototípicos (individuais e sociais) sobre como interagir nos eventos”.

O texto seria, então, uma co-produção de locutores e/ou interlocutores. São os interlocutores que, com base nos conhecimentos compartilhados a respeito do mundo, de si mesmos e da própria linguagem, negociam a natureza e o significado do texto. Em outras palavras, em uma atividade de produção textual, os interlocutores mobilizam vários sistemas de conhecimentos que têm representados na memória, os quais ocorrem a partir de um

²⁸ É importante lembrar que todo fenômeno no nível da interação vem de dois níveis: do computacional e do contexto, portanto, considero, aqui, que para tal asserção já esteja pressuposto que existe um nível computacional que precede o do contexto.

conjunto de estratégias de processamento de caráter sociocognitivo e textual, quais sejam: o lingüístico, o enciclopédico e o interacional (cf. KOCH, 2002).

Na acepção de Koch (2002:32), o conhecimento lingüístico “compreende o conhecimento gramatical e o lexical, sendo o responsável pela articulação som-sentido”. O conhecimento enciclopédico (ou de mundo) “é aquele que se encontra armazenado na memória de cada indivíduo...”. O conhecimento sócio-interacional “é o conhecimento sobre as ações verbais, isto é, sobre as formas de *inter-ação* através da linguagem” (grifo da autora).

As estratégias de processamento textual se subdividem em: cognitivas – consistem em *estratégias de uso* do conhecimento, como, por exemplo, as inferências, que permitem, em determinados contextos, gerar uma informação nova a partir de uma anteriormente dada; sócio-interacionais – socioculturalmente determinadas, visam a estabelecer, manter e levar a termo uma interação verbal, como, por exemplo, as relativas à realização dos diversos tipos de atos de fala; e textuais – são as escolhas textuais que os interlocutores realizam, desempenhando várias funções e tendo em vista a produção de determinados sentidos (cf. KOCH, 2002).

A construção de um texto é, portanto, um processo muito complexo e requer uma gama de atividades, realizadas com vistas à produção de sentidos. E se é o texto que materializa o discurso, penso ser possível comungar com Aderaldo (2004:42), ao dizer que “a legitimação de um discurso ocorre, invariavelmente, através de processos de divulgação e consumo de sentidos e, sobretudo, a partir de situações concretas de interação, em eventos de interação”. Vejamos mais de perto o que o que nos dizem alguns autores acerca desse conceito.

2.3 O conceito de discurso

Apesar da complexidade da definição e das várias concepções que envolvem o discurso, embasada na teoria sócio-interacionista, acredito que o discurso é uma forma de ação e manifesta-se, como já dito, através do texto, materialidade lingüística. É, portanto, pertinente ressaltar as palavras de Koch (2000: 21-22) ao se referir ao discurso como sendo:

atividade comunicativa de um locutor, numa situação de comunicação determinada, englobando não só o conjunto de enunciados por ele produzidos em tal situação - ou os seus e os de seu interlocutores, o caso do diálogo - como também o evento de sua enunciação. O discurso manifesta-se linguisticamente por meio de textos (...).

Embora o conceito de texto e discurso sejam distintos, estão relacionados intimamente, pois, sendo prática social, segundo Koch (2000), o discurso envolve uma situação de comunicação e como tal prevê a ação de um locutor e de um interlocutor. Assim, na interação que se estabelece para a construção de sentido, o texto é a ligação existente entre o locutor (autor) e o interlocutor (ouvinte/leitor).

O discurso é entendido por Fairclough (2001:91), como um modo de ação do indivíduo sobre o mundo e sobre os outros, e sua contribuição está na “constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e o restringem”. Com efeito, entendo que o discurso seria, então, uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de (re)significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado.

Nesse sentido, é possível dizer que o discurso traz em si toda uma formação ideológica, reproduz e transforma a sociedade, pois, com base em Fairclough (2001), o discurso contribui para a representação e transformação da estrutura social. Para tal, em se tratando de causos populares orais, julgo pertinente retomar a definição de discurso, segundo a terceira fase da chamada Análise do Discurso Francesa, em que este é tido como uma “rede textual polifônica”, a qual marca um sujeito que não se estabelece a partir de um “Eu” centralizador, mas, sim, como parte “de um corpo histórico-social no qual interage com outros discursos de que se apossa ou diante dos quais se posiciona (ou é posicionado) para construir sua fala” (BRANDÃO, 1998:54).

Assim, a noção adotada neste trabalho é a de que o discurso se relaciona com a heterogeneidade, comungando com Bakhtin (1990) ao asseverar que nenhum discurso se identifica com uma só voz. Ele é determinado por várias vozes que se cruzam simultaneamente no espaço dialógico de forma a contribuir para a representação e transformação da estrutura social.

Para que melhor se entenda essa noção, tratarei, na seção seguinte, das questões relacionadas ao discurso polifônico (Bakhtin) e ao interdiscurso (Foucault, Pêcheux).

2.3.1 Discurso polifônico e interdiscurso: a heterogeneidade mostrada e a constitutiva.

Foi Bakhtin quem tratou pela primeira vez do problema dos fenômenos que chamaram atenção para o caráter essencialmente interativo da linguagem que estabelece as diferentes instâncias enunciativas instauradas no texto, ou seja, do dialogismo e da polifonia.

Segundo Barros (1994), “Bakhtin concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso”. A linguagem, de acordo com a visão bakhtiniana, é vista como uma possível mediação entre sujeitos, de forma a construírem, social e historicamente, sua experiência sobre o mundo, no mundo. Sem a linguagem e sem a interação que se pode estabelecer a partir dela não seria possível, ao sujeito, se reconhecer na relação com o outro.

Na versão de Bakhtin, a interação verbal é dialógica, ou seja, a dialogia dada da linguagem é, a um só tempo, constituída e constitutiva da interação. Ela acontece num contexto e numa situação, que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário; o *eu* e o *tu*, no texto. O sujeito é constituído por vozes sociais, o que o torna um sujeito histórico e ideológico. Histórico, por ser marcado espacial e temporalmente; e ideológico, porque sua fala, ao ser produzida a partir de um determinado tempo e espaço, torna-se um recorte das representações de um tempo histórico e de um espaço social. Assim, “como ser projetado num espaço e num tempo e orientado socialmente, o sujeito situa o seu discurso em relação aos discursos do outro” (BRANDÃO, 1998:49)²⁹.

Authier-Revuz³⁰ (1982), segundo Brandão (1998:50), indica algumas formas de heterogeneidade (heterogeneidade “mostrada”, para Charaudeau & Maingueneau (2004)), indicadoras da presença do outro, quais sejam:

²⁹ Dessa forma, é possível afirmar que todo texto possui um caráter histórico, no sentido de revelar os ideais e as concepções de um grupo social, numa determinada época e num dado espaço, e que, se o sujeito é ideológico, a linguagem, jamais é ideologicamente neutra, mas um tecido de muitas vozes. Em suma, dentro de cada enunciado ou discurso a voz do *eu* não é única, há também a presença da voz do outro, seja ela explícita ou implícita. No entanto, é preciso deixar claro que não se pode negar que existe um aparelho formal da enunciação. Daí o fato de Benveniste (1995:286) utilizar o termo subjetividade, baseando-se no status lingüístico da “pessoa”, em que diz ser “na e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito, uma vez que, na verdade, só a linguagem funda, na sua realidade, que é a do ser, o conceito de ‘ego’”.

³⁰ AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité(s) montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. **DRLAV**, 26, Paris, 1982, p. 91-151.

- a) o discurso relatado: no discurso indireto, o locutor, colocando-se enquanto tradutor, usa de suas próprias palavras para remeter a uma outra fonte do “sentido”, no discurso direto, o locutor, colocando-se como “porta-voz”, recorta as palavras do outro e cita-as;
- b) as formas marcadas de conotação autonímica: o locutor inscreve no seu discurso, sem que haja interrupção do fio discursivo, as palavras do outro, mostrando-as, assinalando-as quer através de um comentário, uma glosa, um ajustamento, ou de uma remissão a um outro discurso, funcionando como “marcas de uma atividade de controle-regulagem do processo de comunicação”;
- c) formas mais complexas em que a presença do outro não é explicitada por marcas unívocas na frase. É o caso do discurso indireto livre, da ironia, da antífrase, da alusão, da imitação, da reminiscência em que se joga com o outro discurso (às vezes, tornando-o mais vivo) não mais no nível da transparência, do explicitamente mostrado ou dito, mas no espaço do implícito, do semidesvelado, do sugerido. Aqui não há uma fronteira lingüística nítida entre a fala do locutor e a do outro, as vozes se imiscuem nos limites de uma única construção lingüística.

Na heterogeneidade constitutiva, por sua vez, tem-se o domínio do discurso pelo interdiscurso (Authier-Revuz:1982). Nesse sentido, Charaudeau & Maingueneau (2004:262) recuperam Maingueneau³¹ (1984:30-31) para dizer que:

A definição da rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações desse discurso com seu Outro [...]. Disso decorre o caráter forçosamente dialógico de qualquer enunciado do discurso, a impossibilidade de dissociar a interação dos discursos e o funcionamento intradiscursivo.

Portanto um discurso, de certa forma, não é homogêneo, visto que, ainda de acordo com os autores (2004:261), “ele mistura diversos tipos de seqüências textuais, faz variar a modalização, os registros de língua, os gêneros de discurso etc.”

A heterogeneidade leva-nos ao termo “polifonia”, que deriva do grupo *polyphonia* – reunião de vozes ou instrumentos. O termo “polifonia”, é encontrado em diferentes contextos: na Lingüística, na Análise do Discurso e na Literatura. A primeira “se situa ao nível da língua, tornando-se, então, uma noção puramente abstrata”; a segunda “é um fenômeno de fala e, nesse sentido, concreto”; e a terceira, enfim, que permanece na tradição bakhtiniana, “diz respeito às múltiplas relações que mantêm autor, personagens, vozes anônimas (o “diz-se”), diferentes níveis estilísticos etc”. (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004:388).

Neste trabalho, a *polifonia* será considerada desde que no texto, ou seja, nos *causos*, se estabeleça um jogo entre várias vozes, e essa decisão foi tomada por comungar com o posicionamento de Charaudeau & Maingueneau (2004:388), qual seja, de que “nada parece impedir a colaboração de diferentes abordagens. Poderíamos imaginar um modelo modular em que a análise lingüística forneceria materiais à análise de discurso que, por sua vez, serviria às análises literárias”.

³¹ MAINGUENEAU, Dominique. **Genèses du discours**. Liège, Mardaga. 1984.

Ducrot introduziu a noção de polifonia nos estudos lingüísticos inspirado pelos trabalhos de Genette, e no qual há uma distinção entre aquele que vê e aquele que fala. Da mesma forma, Ducrot distinguiu o locutor dos enunciadores. “O locutor é aquele que, segundo o enunciado, é responsável pela enunciação. Ele deixa marcas em seu enunciado (...) O locutor é capaz de pôr em cena enunciadores que apresentam diferentes pontos de vista (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004:385). Noção compartilhada por Koch (2001:58), ao afirmar que o termo polifonia “designa o fenômeno pelo qual, num mesmo texto, se fazem ouvir ‘vozes’ que falam de perspectivas ou pontos de vista diferentes com as quais o locutor se identifica ou não”.

A presença de outra(s) voz(es) no texto pode ser reconhecida através de determinadas formas lingüísticas que funcionam como índices de polifonia, tais como: determinados operadores argumentativos, marcadores de pressuposição, uso do futuro do pretérito como metáfora temporal, uso de aspas, intertextualidade, ironia e discurso indireto livre (KOCH, 2001:58-60). A polifonia se constitui, também, através da dêixis, classificada segundo três domínios constitutivos da situação de enunciação: de pessoa (o falante, o destinatário e a audiência), de lugar (os advérbios “aqui” e “aí” e os demonstrativos “este” e “aquele”), de tempo (os mais usuais são os advérbios “agora” e “hoje”). Além da dêixis de pessoa, de lugar e de tempo, Maingueneau (1989) fala de dêixis discursiva, ou seja, é preciso considerar a situação que é pertinente para o gênero de discurso referenciado; a situação que constrói o próprio discurso e a partir da qual ele pretende enunciar, ou seja, sua cena de enunciação. Por estar me alinhando a uma noção de linguagem como atividade, é bom lembrar que tais processamentos não podem e não serão estudados isoladamente do contexto da situação, pois dele depende a construção dos sentidos.

Para Franchi (1992:11), “a linguagem se situa em relação ao seu uso social, aberta aos fatores que a condicionam e determinam na interação dos interlocutores, em suas relações com o mundo e a cultura”. Tais considerações podem ser utilizadas no entendimento de que *causos* orais são manifestações populares que fazem parte da vida daqueles que se reúnem para, através do *causo*, trocar experiências.

A narrativa dos *causos*, por exemplo, como dito no capítulo 1, tem por vezes uma dimensão utilitária, seja através de um ensinamento moral, de uma sugestão prática ou de uma norma de vida. Nesse sentido, os contadores são tidos como os homens sábios que

trazem na memória as histórias de várias gerações, e que, por sua vez, são contadas de geração em geração como forma de manter a tradição e os princípios familiares. Isso me leva a inferir que, se são várias gerações, implicam em vários contextos sociais e, conseqüentemente, valores históricos e ideológicos, os quais provavelmente marcaram as épocas em que os discursos foram produzidos. Quando são atualizados para os dias atuais, aquele que o faz, o contador, assegura a tradição, sua história e seus propósitos enunciativos.

Assim, os *causos* populares orais misturam informações lidas, vistas ou ouvidas e vivências acumuladas por várias gerações às experiências atuais. Heterogeneidade que acaba por revelar, na voz do contador, sua própria visão do processo histórico do qual figura. Na verdade, esses *causos* são, portanto, um conjunto de vozes advindas do contador, do ouvinte, da cultura popular, da experiência e da tradição, do mítico e do real. Vozes internas e externas ao texto; implícitas e explícitas.

Não fossem as relações entre discursos, não seria possível uma co-construção de sentido, por parte dos interlocutores do *causo*. Penso que, dentre outras, é no diálogo com o mundo e com os outros discursos que o *causo* popular oral mantém a troca de experiência, a cultura e os princípios morais. Isto porque, segundo Bakhtin (1990),

a interação, como um espaço fundamentalmente social e dialógico, afigura-se tanto constitutiva como mediadora dos processos de socialização e dos processos de identificação dos sujeitos, onde se instauram as relações de intersubjetividade. Nesse espaço, (sócio) cognitivamente, os sujeitos, na atividade de produção e recepção de textos, na construção de sentido(s), colocam em interface, subjetiva e socialmente, saberes construídos em suas experiências anteriores e projetam suas expectativas em relação a si próprios e aos seus parceiros e ao evento comunicativo em curso. (*apud* SILVA, 2002).

Por outro lado, isso nos remete ao funcionamento dos discursos estabelecidos pelos modos de enunciação, o qual aponta para distinções que se ligam a diferentes processos de significação, ou seja, de que o sentido é determinado pelo uso. Essa diferença entre um uso e outro, acarretando em diferentes sentidos, é da ordem do que, em análise de discurso, chamamos de Formação Discursiva (FD). (cf. ORLANDI, 1989:129).

O que se quer dizer é que determinada palavra ou expressão pode ter um significado em um discurso e outro significado, completamente diferente, em outro. Fato que incide sobre a semântica, pois, de acordo com Pêcheux (1990), “as palavras ‘mudam de sentido’, quando passam de uma formação discursiva a outra”. Nesse sentido, é importante ressaltar

que as FD's definem "o que pode e o que deve ser dito em uma situação dada a partir de uma conjuntura dada" e que estão, no discurso, diretamente ligadas às formações ideológicas.

Em determinada situação de fala, o sujeito se posiciona diferentemente em função da relação que mantém com as formações ideológicas e em função de seu "lugar", o que significa que constituindo-se em uma FD diferente, suas palavras, também, terão significados diferentes. Segundo Charaudeau & Maingueneau (2004:24), "é nas formações discursivas que se opera o 'assujeitamento', a 'interpelação' do sujeito como sujeito ideológico".

Para Pêcheux (1988), o sujeito se manifesta no discurso de forma assujeitada, isto é, ele subordina-se ao Outro; em outras palavras, ele se apropria do discurso alheio, que, por sua vez, se reveste de determinada ideologia, transvestido de determinadas formações discursivas (escolhas). Embora encontremos na literatura de Pêcheux a divisão didática interdiscurso (como sendo o discurso Outro ou pré-construído – já dito) e o discurso transversal (como sendo o discurso de outro), estou considerando, aqui, uma visão mais ampla; um embricamento dessas duas categorias, posição que tomo considerando a seguinte fala:

O interdiscurso enquanto discurso-transversal atravessa e põe em conexão entre si os elementos discursivos constituídos pelo interdiscurso enquanto pré-construído, que fornece, por assim dizer, a matéria-prima na qual o sujeito se constitui como "sujeito falante", com a formação discursiva que o assujeita (PÊCHEUX, 1988:167).

O sujeito se insere em estruturas lingüísticas e históricas invariáveis a fim de quebrar a homogeneidade ali existente. Disso, a importância de se verificar a construção desse sujeito, no discurso, pois,

o sentido é assim uma relação determinada do sujeito – afetado pela língua – com a história. É o gesto de interpretação que realiza essa relação do sujeito com a língua, com a história, com os sentidos. Esta é a marca da subjetivação e, ao mesmo tempo, o traço da relação da língua com a exterioridade: não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia. Ideologia e inconsciente estão materialmente ligados. Pela língua, pelo processo que acabamos de descrever. (ORLANDI, 2003:47).

Em se tratando de *causos* populares orais, como vimos no cap.1, o sujeito contador de *causos* tem a função de manter as tradições. Portanto, a forma como ele se insere em

estruturas lingüísticas e históricas é tão importante quanto a forma como os locutores/enunciadores instituídos por ele se inserem, visto que o que se busca é a produção de sentidos. Analisar as vozes e o interdiscurso é, então, tentar entender melhor o funcionamento desse gênero; entender como ele tenta garantir a realização da função a que se presta, o que será feito na seção a seguir.

Antes de passar para a próxima seção reafirmo que adoto como perspectiva teórica central neste trabalho o interacionismo sócio-discursivo, por oferecer subsídios à pesquisa que pretendo empreender. Ao tomar a noção de Linguagem e língua nessa abordagem estarei comungando com a idéia de que a interação, a cultura, a experiência e os aspectos situacionais interferem na organização da sociedade, pois o homem é um ser social e não existe sem o outro; e é a linguagem que o torna capaz de interagir. Nesse sentido, o *causo* é uma forma de interação, de uma ação de acordo com o social. E sendo a linguagem um produto da interação social, os textos, ou eventos (como postula essa teoria e reafirma a Lingüística Textual) nos quais ela se organiza dependem do uso, pois o sentido não está nele, mas se constrói nele, no momento da interação. Enfim, embasada na teoria sócio-interacionista aceito o discurso como forma de ação, manifestada através do texto, e relacionado com a heterogeneidade, pois se identifica com várias vozes, fato que, como se verá, é recorrente no *corpus* em análise.

2.4 Breve conceito de gênero e tipo textual

A questão dos gêneros e tipos textuais³² (ou discursivos) tem sido uma constante preocupação e, por conseguinte, a cada dia vem sendo mais discutida, tanto com relação às noções, quanto aos critérios de classificação e ordenação das configurações e funcionamento dos diferentes gêneros textuais. No entender de Silva (1999:92), a noção de “gênero textual” (discursivo) “reporta ao funcionamento da língua em práticas comunicativas reais e concretas, construídas por sujeitos que interagem nas esferas das relações humanas

³² Silva (1999) em *Gênero discursivo e tipo textual*, utiliza a expressão “gênero discursivo” para não romper o tratamento terminológico de seu texto, no entanto, deixa claro que, a seu ver, a diferenciação entre “gênero discursivo e gênero textual é somente de ordem terminológica, e não conceitual. Por assumir esse posicionamento é que utilizarei, neste trabalho, a expressão “gênero textual”.

e da comunicação”. A noção de “tipo textual”, por sua vez, “remete ao funcionamento da constituição estrutural do texto, isto é, um texto, pertencente a um dado gênero discursivo, pode trazer na sua configuração vários tipos textuais” (SILVA, 1999:101).

Para que se obtenha maiores esclarecimentos acerca do gênero do *corpus* desta pesquisa (os *causos* populares orais) e do(s) tipo(s) textual(is) que o constitui(em), abordarei a seguir tais questões e apontarei a posição que assumo a esse respeito.

A questão do gênero é uma temática que interessou aos antigos filósofos e que, ao longo dos tempos, tem ressaltado as preocupações dos diversos estudiosos da linguagem. À medida que os estudos lingüísticos vão avançando, a noção de gênero se modifica. Atualmente, para o entendimento de tal conceito é preciso adotar as teorias advindas da Análise do Discurso, da Lingüística Textual e do interacionismo sócio-discursivo, porém, é na literatura clássica que encontramos a origem do que se considera, hoje, como gênero³³.

À época clássica já havia uma preocupação em reunir textos de acordo com uma tipologia geral, a partir das especificidades e diferenças que apresentavam entre si. O conceito tradicional de gênero, assim, refere-se à noção de “gêneros literários” [o lírico, o épico e o dramático], classificação rígida e estável que, por apresentar tal natureza, não dá conta dos diversos gêneros produzidos não só atualmente, como à época. (ADERALDO, 2004:45).

Entretanto, o processo de produção textual não se dá de maneira pré-determinada, pois os gêneros são criados por diferentes sujeitos, com variados propósitos e possuem as mais variadas formas. Todorov³⁴ (1980: 46, *apud* PINHEIRO, 2002:264) afirma que “um ‘texto’ de hoje (também isso é um gênero num de seus sentidos) deve tanto à ‘poesia’ quanto ao romance do século 19, do mesmo modo que a ‘comédia lacrimajante’ combinava elementos da comédia e da tragédia do século precedente”. Isso nos revela o fato de um gênero poder originar-se de outros gêneros; de não desaparecerem, e, sim, serem reformulados ou substituídos por novas formas genéricas. No entanto, nem a concepção

³³ “Os estudos de Genette (1998, *apud* PINHEIRO, 2002: 262) traçam uma linha histórica da concepção de gênero partindo de Aristóteles e Platão, os quais apontavam três formas genéricas fundamentais de texto: o lírico, o épico e o dramático. Tal divisão se fez fundamentada no modo de representação da realidade que se projetava nos textos literários da época. Aristóteles, entretanto, já propunha subdivisões para a classificação anterior, em função dos propósitos da enunciação e das especificidades de conteúdo dos textos. (...) Todorov (1980, *apud* PINHEIRO, 2002: 262) aponta Blanchot como um dos que se opôs à visão tradicional de gêneros, defendendo a tese de que não se devia fixar aos textos lugares e formas determinadas, já que “*um livro não pertence a um gênero, mas à literatura*”. Apesar de tal avanço, o autor acaba operando com a noção tradicional de gênero, pois considerava a literatura como tal, gênero único por excelência”. (ADERALDO, 2004:45).

³⁴ TODOROV, **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

clássica nem a contemporânea sustentam as diversas possibilidades de produção de um texto.

Como disse, há uma diversidade de estudos, resultando numa variedade de abordagens sobre a questão dos gêneros; há uma busca incessante por uma classificação dos discursos, já que vivemos cercados por uma heterogeneidade de textos.

Segundo Matencio (2004:3-4),

...há os defensores de que os gêneros são formas regulares de atualização das práticas discursivas, ou seja, são “contratos” sociais de interação; há os que acreditam que os gêneros seriam espécies de “modelos mentais” de produção e recepção de textos; há, ainda, os que defendem a concepção de que os gêneros seriam estruturas textuais (materiais, portanto), com maior ou menor flexibilidade.

Dessa forma, os estudiosos da linguagem, em particular os lingüistas, na busca da cientificidade, tentam objetivar, categorizar e classificar seu material de análise. Nessa tentativa, Marcuschi (2002:19) observa que, por serem resultantes de práticas discursivas, os gêneros são profundamente vinculados à vida cultural e social de seus usuários; que “mesmo apresentando alto poder preditivo e interpretativo das ações humanas em qualquer contexto discursivo, os gêneros não são instrumentos estanques e enrijecedores da ação criativa”.

As ações de linguagem se concretizam discursivamente dentro de um gênero textual como um processo de decisão. Nas mesmas condições contextuais³⁵, para um mesmo referente, os discursos produzidos podem apresentar características diferentes, portanto um gênero não pode ser visto, comungando com Marcuschi (2002), como uma forma fixa, acabada, pois que implica uma dimensão heterogênea, ou seja, “uma dimensão dialogal que um gênero estabelece com outro no espaço do texto” (BRANDÃO, 2002:38).

O que pretendo evidenciar, enfim, é que os gêneros são inúmeros, há uma pluralidade de discursos circulando em nosso cotidiano ou que fazem parte de nossa cultura; que por estarmos inseridos em um contexto histórico-social e nos valermos de uma

³⁵ Refiro-me aqui, e no decorrer deste trabalho, como define Van Dijk (2000), “ao conjunto de todas as propriedades da situação social que são sistematicamente relevantes para a produção, compreensão ou funcionamento do discurso e de suas estruturas”. Um contexto sociognitivo, em que duas ou mais pessoas, para se compreenderem, necessitam que seus conhecimentos – lingüístico, enciclopédico, estilístico, sociointeracional, procedural etc. – sejam, no mínimo compartilhados.

prática de linguagem, estaremos a todo o momento fazendo surgir mais e mais novos gêneros. Como observou Bakhtin (1990:279),

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa”.

“Fruto de trabalho coletivo, os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia” (Marcuschi, 2002:19). Dessa maneira, “quando dominamos um gênero textual não dominamos uma forma lingüística e sim uma forma de realizar lingüisticamente objetivos específicos em contextos particulares”. (MARCUSCHI, 2000:4).

Marcuschi (2002:23), de forma sintética, elenca os seguintes pontos sobre os gêneros textuais:

- 1) são realizações lingüísticas concretas definidas por propriedades sócio-comunicativas;
- 2) constituem textos empiricamente realizados cumprindo funções em situações comunicativas;
- 3) sua nomeação abrange um conjunto aberto e praticamente ilimitado de designações concretas determinadas pelo canal, estilo, conteúdo, composição e função;
- 4) exemplos de gêneros: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete (...).

Por comungar com as idéias de cunho sócio-interacionista, esclareço que a noção de gênero adotada neste trabalho é aquela assumida por Marcuschi (2002:19), qual seja, como entidades sócio-discursivas e formas de ação social, que, embora ordenem e estabilizem as atividades comunicativas diárias – o que explica a sua regularidade, são caracterizados como eventos textuais altamente maleáveis dinâmicos e plásticos.

Porém, é preciso levar em conta que os gêneros, uma vez socializados, não podem ser considerados somente em sua forma, mesmo porque, segundo Marcuschi (2005), “forma textual não é um gênero. Só sei que uma carta é carta se ela atender aos propósitos de uma carta”³⁶. É, então, fundamental que se perceba os fins a que tal texto se destina, pois como posso falar em gênero se parece-me que os propósitos a que um texto se presta, sua função, tem um valor maior que a forma?

³⁶ Fala do Prof. Dr. Luiz Antônio Marcuschi, na abertura do 1º Encontro Mineiro de Análise do Discurso, realizado no período de 22 a 24 de junho de 2005, na Faculdade de Letras da UFMG.

Como disse na introdução deste trabalho, acredito que as estratégias narrativas no *causo* estão nos mecanismos textuais e enunciativos, de maneira que o mais importante é a relação existente entre a forma e a função. Não a forma como um todo, esta estrutura aparente que se estuda na carta, propaganda, telefonema, etc., pois podemos ter gêneros diversos aproximados não pela forma, mas pelos efeitos de sentido³⁷ que esses gêneros pretendem evocar. E isso pode ser percebido através das vozes, das modalizações (aspectos tratados no cap. 3), enfim, de uma gama de mecanismos que prevêem, acima de tudo, a função a que se presta tal gênero, naquele momento da enunciação.

Na verdade não temos limite para as funções, ou seja, uma vez que consideremos os gêneros definidos por funções não teremos limites para ele, pois as funções são ilimitadas. Teóricos e estudiosos do assunto têm tratado esse tema como uma classe aberta, mas será aberta demais se nos atermos apenas em diferenciar um formato de outro, pois não terão um fim. Nesse sentido, proponho trabalhar com o gênero entendendo-o, também, como função, ou seja, penso poder considerar que (tomando a fala de Marcuschi apontada anteriormente) os gêneros são determinados pelas funções a que se prestam. Se assim o entendermos, uma combinação de funções já permitiria um número grande de construções, as quais, hoje, são chamadas de gênero X ou Y.

Em se tratando do “gênero” *causo*, fica mais fácil entender porque trabalhar as estratégias narrativas em relação à função a que esta prática se presta, neste trabalho, manter as crenças, valores e costumes de uma comunidade. Quando se pensa em contar um *causo*, acredito que o contador não o faz pensando que se trata de uma prática socialmente aceita e institucionalizada, mas que tem uma função. Esta função pode não ser para manter uma tradição, mas para provocar o riso, amedrontar, etc., porém não deixará de ser um *causo*.

Eu conto um *causo*, fábula, lenda ou parábola, por exemplo, em função do meu interlocutor: se for criança conto, normalmente, uma fábula ou uma lenda, mas não, necessariamente, uma parábola, pois ela é um pouco mais complicada de ser interpretada. Do mesmo modo, posso contar uma fábula em função do conteúdo temático, do tipo de assunto que está sendo discutido. Se for um tópico de cunho moral, ético ou estético, por

³⁷ A expressão “efeitos de sentido”, no universo das discussões deste trabalho, remete à idéia básica de que o “sentido do discurso é o seu efeito de sentido”, isto é, o que se produz na ordem da significação, pelo fato de ter acontecido um determinado enunciado em determinadas condições de enunciação”. (Cf. POSSENTI, 2001) .

exemplo, dificilmente contaríamos uma parábola, mas um *causo* ou fábula, pois, certamente, atenderia a esse propósito.

A questão do tipo textual, por sua vez, tem trazido uma certa confusão terminológica e conceitual, provocando uma divergência entre os autores, sem contar que são, por vezes, confundidos com gêneros. Este é, também, um ponto relevante para a caracterização do *corpus* aqui em análise, portanto, faz-se pertinente expor as idéias dos autores e a posição por mim assumida sobre o tipo textual.

A preocupação dos teóricos está em “precisar a que realidades do domínio da linguagem a noção de gênero discursivo se refere, e, ao fazê-lo, acabam, por extensão, fornecendo elementos que possam delimitar a noção de tipo textual (SILVA, 1999:92). Noção essa que assume vários e diferentes valores, “conforme o *corpus* utilizado na análise e os princípios tipológicos propostos pelas tipologias, bem como as teorias da linguagem das quais essas derivam” (SILVA, 1999:88).

Há tipologias, como as elaboradas por Fávero & Koch (1987) e Van Dijk (1983), as quais, guardadas as diferenças e propósitos, apontam cinco tipos textuais nomeados tradicionalmente por narração, dissertação (expositivo), argumentação, descrição e injunção; por Marcuschi (2002), a narração, argumentação, exposição, descrição e injunção; por Bronckart (2003), a narração, descrição, argumentação, exposição e diálogo; e por Silva (1999), a narração, descrição, dissertação/argumentação (em um mesmo bloco) e injunção. Essas tipologias compõem a organização do texto, ou, nas palavras de Bakhtin (*apud* SILVA, 1999:101), constituem a estrutura composicional do texto segundo os padrões do gênero”.

No *causo*, por exemplo, podem aparecer em sua estrutura composicional vários tipos textuais, tais como: a narração, para relatar os acontecimentos, os fatos e a progressão das ações dos personagens; a descrição, para caracterizar ou dizer como são os personagens, as ações praticadas por elas e o cenário em que as ações estão se realizando (essas tipologias serão vistas no cap.3).

Para avançar um pouco mais nessa discussão, em concordância com Silva (1999:101), acredito ser pertinente tratar os tipos textuais como modo enunciativo de organização do discurso no texto; modo este que assume “uma função específica e variável na constituição do texto, em razão da finalidade comunicativa que este engloba”. Nesse sentido, nas seqüências narrativas do *causo*, por exemplo, a ordenação cronológica dos episódios tende a ser mais dominante que em textos jornalísticos; na descrição o fluxo da narrativa é suspenso para focalizar, em detalhes, os personagens, suas ações, o cenário, etc., diferentemente de uma bula, em que a descrição é modalizada, dentre outras, para enumerar de modo objetivo os elementos ou aspectos que compõem o objeto descrito (Cf. SILVA, 1999:102).

Para Bakhtin, alguns textos produzidos na e pela sociedade, pertencentes aos gêneros discursivos, possuem esquemas globais relativamente convencionais que organizam a macroestrutura (plano semântico/tema) do texto. E são esses esquemas, ou superestruturas, como pondera Van dijk, que contribuem para caracterizar o tipo textual atualizado no texto. (SILVA, 1999:103).

Faz-se pertinente ressaltar que os modos discursivos, ou tipos textuais, assumem formas e funções variáveis e específicas, de acordo com a natureza do gênero a que pertence o texto, o que assegura nos *causos* (como se verá no cap. 3) estruturar-se, com maior ou menor destaque, a partir de seqüências narrativas, descritivas e dialogais.

Um outro ponto a ser abordado, nesta seção, refere-se aos “domínios discursivos”, os quais, assevera Marcuschi (2000:107), são “caracterizados como instâncias sócio-pragmaticamente definidas e institucionalmente vinculadas a situações da realidade das práticas diárias”. Segundo o autor, é de acordo com o domínio discursivo que integram e a modalidade lingüística (oral ou escrita) em que se instanciam que os gêneros podem se agrupar, conforme quadro a seguir:

QUADRO 1

Gêneros textuais do “domínio discursivo” ficcional

DOMÍNIO DISCURSIVO	GÊNEROS			
	MODALIDADE DA LÍNGUA			
	ESCRITA		ORAL	
Ficcional	Poemas Diários Contos (<i>causos</i>) Mito Peça de teatro Lenda Parlendas Fábulas Romances Dramas Crônicas	Fadas, caipira, natal etc...	Fábulas Contos (<i>causos</i>)	Fadas, caipira, natal, etc...

FONTE (recortada e adaptada): Marcuschi, 2000:107.

Levando em consideração a distinção entre gênero e tipo textuais, a noção de domínio discursivo e a modalidade lingüística em que se instanciam, penso que os *causos*

populares configuram-se como um gênero do domínio ficcional, que se centram no tipo textual narrativo e que se originam e se transmitem, principalmente, por intermédio da língua falada.

Enfim, um texto singular ou empírico, ou seja, uma unidade concreta de produção de linguagem, “pertence necessariamente a um gênero, composto por vários tipos de discurso³⁸” (BRONCKART, 2003:77), e apresenta os traços das decisões tomadas pelo produtor individual em função da sua situação de comunicação particular. Os textos seriam, então, a atualização de gêneros, e essa atualização, como já se disse, se dá num evento de interação.

É por tudo isso que, embora eu acredite que no *causo* haja traços lingüísticos, textuais e discursivos regulares, que possibilitam uma caracterização do *causo popular oral* como um gênero textual, neste trabalho, é preciso entender o gênero, também, como função.

Nesse sentido, isto é, pensando na função dos *causos*, a Teoria dos Atos de fala, também, se mostra uma entrada pertinente na tentativa de encarar o *causo popular oral* como mantenedor da cultura e dos costumes familiares, o que veremos a seguir.

2.5 A interação social nos *causos*: um olhar pragmático

Além de interagirmos, também agimos por meio da linguagem, portanto: “‘dizer’ é, sem dúvida, transmitir ao outro certas informações sobre o objeto de que se fala, mas é também ‘fazer’, isto é, tentar agir sobre o interlocutor e mesmo sobre o mundo circundante” (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004:72).

Justifica-se, então, a pertinência em se analisar os atos de fala, pois, como mantenedor da cultura e dos costumes, o *causo popular oral* pretende agir sobre o outro. Numa perspectiva interacionista, considerando os enunciados como atos, o contador ao instaurar um locutor que realiza os atos, não apenas age sobre o outro, mas tenta também levá-lo a reagir, ou seja, “o dizer não é somente fazer, mas também fazer fazer”.

³⁸ O que Bronckart (2003: 77) diz ser “tipo de discurso” deve ser entendido, aqui, como “tipo textual”, aspecto que será discutido no capítulo 3.

Alinhando-me à noção de que os contratos regulam as atividades do dia-a-dia, são eles que possibilitam a vida em comunidade, além de disciplinar nossa relação com o outro (MARI, 2002).

Contar *causos* nunca caiu de moda, principalmente para os que vêm nessa tradição linguageira a possibilidade de promover o intercâmbio dos valores da comunidade. Como vimos no cap. 1, em tempos difíceis, como os em que vivemos, as pessoas começam a sentir a necessidade de rever e confirmar esses valores e os *causos* são uma fonte inesgotável de procedimentos éticos e morais. Porém, a cultura e os costumes estão mudando.

Só para ilustrar, Dona Florentina³⁹, por exemplo, ao contextualizar um de seus *causos*, deixa claro que no tempo de sua avó “*a semana santa era uma semana santa MESmo... uma semana de MUIta reflexão... uma semana de muita pieDAde... as pessoas ficavam mesmo com MUIta vontade de encontrar com Deus, né?... [...] ninguém fazia nada...*” As próprias palavras de Dona Florentina reafirmam as mudanças e, portanto, a necessidade de resgatar os costumes. Nessa passagem, pressupomos⁴⁰ que a semana santa hoje é outra, que não se respeita mais essa semana como naquele tempo (antigamente). Ao afirmar que era uma semana de MUITA reflexão, MUITA piedade, MUITA vontade de encontrar com Deus, sentir MUITO forte a presença de Deus, hoje nada é tão “muito” assim. Além disso a urbanização, a revolução tecnológica, o corre-corre do dia-a-dia impedem que não se faça nada porque é um dia santo. Como deixar, por exemplo, de lavar roupa ou fazer quaisquer outras atividades domésticas?

É nesse momento que os *causos* acontecem, porém, é preciso que o contador e o ouvinte instituem um contrato, um acordo ficcional. Dessa forma, o ouvinte sabe que o que estará sendo narrado é uma estória imaginária/fantástica (ou não), mas, nem por isso, mentirosa. Isso é o que torna o contrato a base da produção narrativa dos *causos*.

Assim, entendo a necessidade de explicitar, primeiramente, algumas questões acerca do contrato, sem ter, entretanto, a pretensão de longas incursões acerca de tais

³⁹ Dona Florentina é (re)conhecida como uma contadora de *causos* da cidade de Itabirito-MG.

⁴⁰ De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2004:404) “**Em lógica**, os **pressupostos** de um enunciado são geralmente identificados às condições que permitem a esse enunciado receber um valor de verdade. Segundo Martin (1976:38-40), a **pressuposição**... [se dá] da seguinte forma: a proposição *p* pressupõe a proposição *q*, se *q*, que é necessariamente verdadeira se *p* é verdadeira, mantém-se necessariamente verdadeira mesmo quando *p* é negada (exemplo: ‘Pedro impediu Maria de partir’, que pressupõe /Maria tentava partir/)” (grifos do autor).

questões, visto que serão caras ao entendimento do processo de construção do sentido.

Da leitura que Mari (1995) faz de Charaudeau (1994), tem-se que todo contrato deve estar circunscrito a três tipos de dados. Os dados a que Charaudeau se refere são: a) finalidade do ato empreendido pelo sujeito falante; b) a identidade dos parceiros; e c) o meio utilizado para exprimir a informação.

Seguindo essa linha de raciocínio poder-se-ia dizer que os parâmetros apontados por Charaudeau (1994, citado por MARI, 1995) fazem parte do gênero abordado, ou seja, tendo a finalidade de manter a cultura e os costumes de um povo, os contadores se valem dos *causos* como o meio utilizado para exprimir a informação/ensinamento à seus parceiros, quais sejam: as pessoas da comunidade ou, no mínimo, os familiares.

Para este último parâmetro, Mari (1995) aponta o seguinte desdobramento: a identidade dos parceiros, vista do ponto de vista da instância de produção e de recepção. O contador, em relação à produção, se submete a três fatores de dificuldades: a) de ordem quantitativa (em razão do tempo e espaço); b) de ordem qualitativa (em razão da confiabilidade das fontes); e c) ainda de ordem qualitativa (em razão de um espaço de atuação, tendo em vista um público próprio). Essas restrições são admitidas por Mari (1995:43) como condições inerentes ao cumprimento de contratos, para o que ele explica: “qualquer atividade de produção se mostrará comprometida com a extensão daquilo que se produz, com a natureza da produção e com o alcance que se pretende obter, em relação à concorrência”.

Segundo Mari (1995), o problema maior está na extensão desses mesmos critérios, dessas mesmas categorias para validar a recepção.

Ainda que a necessidade de interpretar tenha se tornado algo corrente e natural nas atividades de um cidadão – nas circunstâncias em que nos conduzimos dia-a-dia seria impossível sobreviver sem interpretar –, parece ser essa extensão natural o fator de maior desconcerto para aqueles que buscam justificar o que um cidadão comum faz, quando interpreta, em qualquer nível. (MARI, 1995:44).

Essa é uma das questões relativas ao *causo* popular oral enquanto mantenedor da cultura e dos costumes familiares. Ao se contar um *causo*, o contador pretende provocar uma ação no ouvinte, ou seja, uma atitude/atividade perlocucional, portanto, é de fundamental importância a interpretação/significação que o ouvinte atribui ao que foi ouvido.

A idéia de que a linguagem seria uma forma de ação e não de representação da realidade, foi colocada por Austin e tida como uma de suas principais contribuições referente

aos Atos de fala. Na verdade “o sentido de um enunciado não pode ser estabelecido apenas através da análise de seus elementos constituintes. Ao contrário, são as condições de uso do enunciado que determinam o seu significado” (SILVA, 2004).

Os três tipos distintos de ação lingüística propostos por Austin são: a) Ato locucionário (enunciado com determinado sentido ou referência; b) ato ilocucionário (o falante atribui a esse conteúdo proposicional uma determinada força: a realização de uma afirmação, oferecimento, promessa, ordem, num determinado contexto); e c) ato perlocucionário (o falante exerce certos efeitos sobre o ouvinte por meio do enunciado).

Searle – discípulo de Austin – propôs a seguinte tipologia dos atos de fala:

- i) assertivo: compromete o falante com a verdade expressa na proposição (dizer, asseverar);
- ii) diretivo: compromete o interlocutor ao tentar levá-lo a fazer algo (pedir, mandar, ordenar);
- iii) comissivo: compromete o falante com uma ação futura (prometer, ameaçar);
- iv) expressivo: expressa um estado psicológico (agradecer, congratular);
- v) declarativo: muda o estado institucional, tende a se apoiar em instituições extralingüísticas (excomungar, declarar guerra, condenar, demitir)

Searle recebeu muitas críticas⁴¹ em relação a essa tipologia, dentre elas, a simultaneidade dos atos – locucionários, ilocucionários e perlocucionários – que, entretanto, é um fato a ser relevado em relação aos *causos*, visto que o enunciado produz no interlocutor certos efeitos, ainda que não aqueles que o locutor tinha em mente, pois a interpretação depende de crenças mútuas contextuais.

É nesse ponto que retomaremos o contrato, pois para que a interação se estabeleça é necessário que o alocutário saiba as condições pré-estabelecidas, isso porque, como já disse, há uma tradição languageira na cultura popular que se dá através da troca de experiências. Tais experiências, além de repassadas de geração a geração, através de *causos*, são também reelaboradas tanto por aqueles que as contam quanto por quem as escuta, mantendo assim, as tradições. Segundo Burke (1995:41), a língua “é uma força

⁴¹ Algumas das críticas referem-se ao fato de que: a) falta na tipologia proposta uma gama de atos de fala usados no dia a dia, b) Searle separa expressões linguísticas (sentenças) do seu uso no contexto (enunciado), c) o autor não levou em conta que todo ato de fala é simultaneamente locucionário, ilocucionário e perlocucionário, o que faz com que um enunciado seja dotado de determinada força.

ativa na sociedade, um meio pelo qual indivíduos e grupos controlam outros grupos ou resistem a esse controle, um meio para mudar a sociedade ou para impedir a mudança, para afirmar ou suprimir as identidades culturais”.

Nesse jogo, como afirma Searle (1981:26), “falar uma língua é executar atos de fala”. Portanto, é na relação entre o locutor e o *dizer* que os atos locucionários, ilocucionários e perlocucionários contribuem para que através da língua se mantenha a cultura e os costumes familiares.

O contrato, no entanto, não tem exclusividade sobre o locutor, antes, ele é, na recepção, um espaço de restrições e de estratégias. Em outras palavras, “o leitor não é livre ao construir uma interpretação (restrições), mas dispõe de algum espaço de manobra para um reajuste singular de sua leitura (estratégias)”. (MARI, 1995:47).

Na estrutura narrativa do texto, em seu processo de enunciação, aspectos como a identidade dos locutores, as condições de produção, as finalidades, etc. é que contribuem para a totalidade do sentido que o ouvinte/leitor atribui ao texto.

É certo que em qualquer texto existem limites para que o sentido seja construído e que é a língua que fornece as restrições que impõe a interpretação, mas não temos domínio sobre a mente do outro. Assim, embora qualquer predição sobre a interpretação seja arriscada, os atos de fala têm muito a contribuir para o entendimento do processo de significação entre locutores e alocutários (como se verá na seção 3.3.1.1 do capítulo 3, ao abordar a macroestrutura social).

Se, como disse anteriormente, os *causos* orais são manifestações populares que fazem parte da vida daqueles que se reúnem para, através do *causo*, trocar experiências, os atos de fala são estruturas sociais responsáveis pela hierarquização estrutural dos contextos em que essas experiências são socializadas.

2.6 Linguagem, História e Discurso na Obra Literária

Destacadas as noções de linguagem, língua, texto e discurso, necessário se faz relacionar a linguagem e literatura, visto que o *causo* é tido como um gênero textual pertencente ao domínio literário.

Vimos, no capítulo 1, a relação entre linguagem e sociedade. Foi possível perceber

que a linguagem é um elemento constitutivo de todos os quadros sociais, o que possibilita a interação entre os sujeitos. Aqui, trataremos da relação entre literatura e linguagem. Questões oriundas da Antiguidade contribuirão para um melhor entendimento e realização das análises lingüísticas propostas neste trabalho.

Começemos, então, pela definição de literatura e linguagem literária, proposta por Coelho (1976:XIX): Literatura “é uma experiência ou vivência humana transformada em arte pela Palavra, e como tal, é uma forma peculiar de conhecimento”. A linguagem literária e a científica são vistas por alguns autores, dentre eles Coelho (1976:14), como as diferenciações básicas da linguagem tida como culta. Segundo a autora, a linguagem literária é “aquela que busca expressar estilisticamente a beleza, a emoção ou a verdade essencial de uma realidade ou experiência” e a linguagem científica é a “mensagem verbal (...) que busca transmitir informações, idéias ou mais especificamente um conteúdo, seja de que natureza for...”. Como não há nenhuma função lingüística em estado puro, o que classifica uma linguagem como literária ou não é a intencionalidade do texto.

Ao tratar das funções da literatura, Coelho (1976:31) assevera que as múltiplas funções da literatura podem ser agrupadas em duas correntes: as que exercem uma função estética ou não utilitária, seriam aqueles que visam atingir a emoção ou apenas divertir o leitor (poesia, teatro, romances...); e as que exercem uma função ética ou utilitária, seriam aquelas que buscam ensinar, aliciar ou convencer (oratória, ensaística, crítica literária, literatura moralizante...). Assim como a classificação da linguagem, não é o gênero literário que decide a função da obra, mas a intencionalidade essencial que a orienta.

Tomo as palavras de Horácio, in Coelho (1976:31), para falar das duas funções básicas da literatura, tal como a conhecemos desde a Antiguidade Clássica até os dias atuais: ensinar e divertir:

Os poetas querem ser úteis ou deleitar,
Ou – ao mesmo tempo – dizer da vida que é agradável e útil.
(...)
Ficção cujo fim é alegrar deve se aproximar da verdade.
(...)
Tem todos os votos quem mistura o útil ao agradável,
E – ao mesmo tempo – deleita e instrui o leitor.

Para que se entenda melhor a origem dessas funções (segundo as lições de Horácio), vale lembrar que na Antiguidade greco-latina a literatura se confundia com a gramatiké dos gregos, cuja significação era ‘a arte pragmática da leitura e da escrita’. E foi

do pragmatismo da leitura e da consciência de que a arte imitava a vida real que surgiu a função imediatista e utilitária da arte. Hoje, são múltiplas as interpretações sofridas pelo fenômeno literário e, conseqüentemente, as funções também.

Dentre elas temos: a função lúdica, a cognitiva, a libertadora do 'eu' e a pragmática. Esta última nos interessa sobremaneira, pois, além de ser a mais importante, atribui à literatura uma finalidade prática ou utilitária. Suas intenções pragmáticas podem ser: "a) convencer um auditório de alguma coisa (oratória sacra e profana), b) ensinar ou esclarecer um problema (conferências, ensaios, etc.), c) atrair adeptos para uma ideologia (literatura engajada a serviço da política ou da religião), d) difundir um elenco de valores morais ou sociais, aceitos por determinada sociedade" (COELHO, 1976:32). Essa última nada mais é que a função primeira do *causo*, assumida e já mencionada no capítulo I deste trabalho.

Se as funções da literatura são passíveis de uma definição, aparentemente, tranqüila, o mesmo não acontece em relação ao conceito de gênero literário, pois que "tem sofrido múltiplas variações históricas desde a Antiguidade Helênica até os nossos dias, e permanece como um dos mais árduos problemas da estética literária" (COELHO, 1976:39). Apesar das tantas transformações, há uma série de elementos estruturais que concorrem para a determinação do gênero em uma obra. A manutenção da tripartição (obras líricas, épicas e dramáticas) estabelecida pelos gregos, permanece até hoje, não mais por sua linguagem metrificada ou por seus princípios estéticos, mas, sim, por sua obediência à presença de dois fatores essenciais: "a *maneira* usada para a imitação (ou representação) da realidade, o *objeto* dessa imitação ou a faceta daquela realidade, escolhida para a transfiguração artística" (COELHO, 1976:40) (grifo do autor).

Os grandes gestos em direção ao Ideal, a contemplação interior, o relacionamento cotidiano com o próximo e a consciência crítica são as atitudes assumidas pelo homem na luta por sua auto-afirmação. É segundo essas atitudes que nascem os diferentes gêneros, dentre eles o *causo* (em se comparando ao conto). Nele, valendo-me das palavras de Coelho (1976:45):

o contador⁴² se volta para o mundo exterior, focalizado como o espaço das relações humanas, do homem situado no dia-a-dia em face da comunidade, reagindo a todos os problemas suscitados por esse relacionamento com o 'Outro', com o 'Tu' que, somado ao 'Eu', resulta no 'Nós', que constitui o mundo social.

⁴² No texto original consta "escritor"

A determinação de cada forma literária depende de uma inter-relação de três fatores: a natureza da linguagem em que está vazada; a estrutura do seu contexto verbal; e a faceta da realidade escolhida pelo escritor/contador. Da caracterização geral dos gêneros e suas formas correspondentes – poesia, teatro e ficção – interessa-nos a ficção, cuja definição é: “narrativa escrita em prosa literária (...), estruturada em longos ou breves capítulos (ou partes) e que, segundo Littré, procura excitar o interesse pela pintura das paixões, dos costumes ou pela singularidade das aventuras” (COELHO, 1976:49). Porém, a autora ainda acrescenta que o sujeito não só vê e interpreta o mundo das relações sociais calcado na realidade, ele, também, a constrói com elementos da imaginação e da fantasia.

A obra literária, sob uma perspectiva mais geral, é ao mesmo tempo uma história e um discurso. “Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real” (TODOROV, 1971:213). Sendo história, poderia ter sido narrada oralmente por uma testemunha ou relatada por um filme, por exemplo. Porém, da perspectiva do discurso, a história é relatada por um narrador a um leitor/ouvinte. Nesse sentido, segundo Todorov (1971:214), “não são os acontecimentos relatados que contam mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los”.

A história, no entender de Todorov (1971:215), é “uma convenção, ela não existe ao nível dos próprios acontecimentos. (...) A história é uma abstração pois ela é sempre percebida e narrada por alguém, não existe ‘em si’”. A história não pertence à “vida”, mas a um universo imaginário que só conhecemos, por exemplo, através de um livro.

Pensando-se na narrativa como discurso, Todorov (1971:234) propõe separar os procedimentos do discurso em três grupos: “o *tempo da narrativa*, onde se exprime a relação entre o tempo da história e o do discurso; os *aspectos da narrativa*, ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador; e os *modos da narrativa*, que dependem do tipo de discurso utilizado pelo narrador para nos fazer conhecer a história”.

Tais procedimentos serão abordados na seção 2.7.1.3 ao tratar do discurso da narrativa no *causo*, antes, proponho, através da história, esclarecer o que chamo de “*causo popular oral*”.

2.7 O *causo*

Para tentar entender a origem dos *causos* e, por conseguinte, dos contadores, busquei na literatura grega as manifestações poéticas que durante séculos de transmissão foram de caráter oral. Dentre elas, a mais estudada e discutida refere-se à poesia épica de Homero⁴³, reconhecido por alguns estudiosos como sendo um aedo e poeta oral⁴⁴. Além dele, Heríodo também foi um aedo conhecido.

Trago à baila a questão dos aedos (ou dos rapsodos), pois vejo uma relação interessante entre eles e os contadores. O aedo, cantador (na épica cantada), era um educador dos gregos, e era visto como vinculado a uma corporação ou à corte de um príncipe, adquirindo um prestígio considerável. Para Hartog (2005), “o aedo é o distribuidor da glória e o ordenador da memória do grupo”. O rapsodo, recitador (na épica recitada), não cantava, mas, com um bastão⁴⁵ na mão, recitava levantando a voz. Eles tinham uma memória⁴⁶ extraordinária e se encontravam relacionados a um texto falado, que, supõe-se, em épocas antigas constituía um valioso patrimônio de algumas famílias e grêmios, embora tal dependência dos textos não seja absoluta.

Assim são os contadores, natos ou profissionais: não cantam como o aedo, mas, como os rapsodos, deixam suas marcas na prosódia. Em outras palavras, eles interpretam, ou, como dizem os franceses, *discuse* (falam dramaticamente). A memória⁴⁷ dos contadores, também, é invejável e seu prestígio se encontra exatamente no seio da sociedade, lugar de onde os *causos* são tomados.

⁴³ “A importância de Homero na literatura grega é enorme. Ele é considerado o primeiro poeta, o primeiro *aedo*. Platão, séculos depois de Homero, ainda dizia que Homero educou a Grécia. Quer dizer, a influência da tradição oral Homérica foi muito forte em toda a cultura grega”, analisa a professora de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo), Filomena Hirata, citada por Brasil (2005).

⁴⁴ Não entrarei, aqui, nas questões relacionadas à existência ou não de Homero, para o que muitos críticos afirmam ser apenas um “nome”. Cito-o, apenas, no intuito de buscar a origem dos *causos* e, conseqüentemente, de seus contadores.

⁴⁵ De acordo com Souza (2005), o bastão ou “cetro feito com ramo de loureiro representa o símbolo do poder entre os aedos e rapsodos. O portador do cetro de loureiro, o aedo, ‘é o senhor da Palavra eficaz e atuante’ (Torrano, 1995, p.27) transmitida pelas Musas tornando-se apto a cantar, como elas, o mundo dos deuses e dos homens, assim como o presente, o passado e o futuro”.

⁴⁶ Na literatura grega, só a Memória (Mnemosýne) é capaz de resgatar os acontecimentos esquecidos e revelá-los às suas filhas, as Musas. Estas, por sua vez irão transmiti-los a seus legítimos representantes no mundo dos homens, os aedos. (cf. SOUZA, 2005).

⁴⁷ Refiro-me, aqui, à “memória” biológica, física, neural.

Homero, tinha em suas poesias um parâmetro ético-político que se sustentava entre o heroísmo guerreiro e a confrontação com a verdade dos deuses; já o tom da poesia hesiódica, por exemplo, era moralizante, religioso e didático. As poesias tinham a pretensão de narrar trechos verdadeiros, e eram cantadas, em geral, nos círculos da classe alta de cavaleiros sendo, mais tarde, convertidas em patrimônio da comunidade. Assim, também, o é o *causo*: possui um tom moralizante, religioso e didático, visto que contado com a função de manter as tradições, mas, diferentemente das poesias gregas, os *causos* não estão vinculados a uma classe social específica. Quanto à questão da verdade ou mentira, como já discutido na introdução deste trabalho, não entrarei nesse mérito.

Os discursos dos aedos desempenham um papel importante no relato. Todavia, o traço principal constitui o papel dominante de elementos típicos. Dentre estes se encontra o adjetivo típico, que se repete mais de uma vez, e as cenas características, tais como os preparativos, a partida, os casamentos e os funerais. Trata-se de uma arte artesanal, em que, como assevera Siles (2005), o mestre transmite ao discípulo ou, como ocorre com frequência, o pai ao filho, o que se assemelha ao *causo* (ponto já abordado no capítulo 1).

Homero resgatava e recriava para sua época as leis, os costumes e as tradições do tempo passado. Hesíodo, por seu lado, além do passado, falava dos acontecimentos vivenciados por ele mesmo, em seu próprio tempo, e ainda do futuro. Assim como os aedos, o contador tem o dom de “cantar” o passado, o presente e o futuro. Os *causos* são resgatados do passado, atualizados para o presente, muitas vezes tratam de situações ditas acontecidas pelos próprios contadores, o que confere uma maior veracidade ao que está contando, e também “canta” o futuro, visto que a moral contida nos *causos*, na verdade, configura-se sempre em ensinamentos em relação ao futuro (não faça/aja/fale X, senão acontecerá Y)⁴⁸.

Além das questões abordadas acima, outra se faz importante em minha investigação: a palavra grega *mythos*. O primeiro sentido do termo em grego é de discurso, narrativa. Inclusive o verbo que vem daí é o verbo normal antigo, em Homero, que significa falar, narrar. Então, numa primeira aproximação, mito é uma narrativa qualquer, como afirma Brandão⁴⁹, citado por Brasil (2005).

⁴⁸ Essa questão será melhor abordada durante a análise feita no capítulo 4.

⁴⁹ Jacyntho Lins Brandão é professor de Língua e Literatura da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais).

Penso, então, ser possível dizer que, trazendo traços da literatura grega, os *causos* são discursos, narrativas que, assim como os poemas de Homero, “têm a função social de reunir o saber, os padrões de comportamento, as informações que interessam à vida em todos os sentidos” (BRASIL, 2005).

O que me proponho a fazer nas seções seguintes é tentar esclarecer o que vem a ser narrativa, como se dá sua configuração estrutural, e dentro desta estrutura, verificar o funcionamento do tempo, aspecto, modo e voz no discurso da narrativa, pontos de suma importância na análise que será feita no capítulo 4, sobre as estratégias narrativas no *causo* popular oral.

2.7.1 A narrativa

As narrativas, sejam elas dos mitos e lendas ou de todas as narrativas cotidianas da vida familiar, dos romances literários, etc., sempre tiveram seus espaços reservados não só em nossa cultura brasileira como em várias outras. Ao fazer um estudo dessas narrativas – para poder compreendê-las e interpretá-las – foi possível encontrar uma variedade de teorias e, também, grandes diferenças entre elas. “Algumas dessas teorias devolvem-nas à história, outras tratam de abordá-las de um ponto de vista sociológico ou psicanalítico, outras ainda estudam as formas e as funções da gênese das narrativas pela criança etc.” (REUTER, 2002:9). Isso sem falar nos que estudam as condições de recepção das narrativas, ou, até mesmo, as narrativas em si mesmas.

Neste trabalho, como dito anteriormente, valho-me não só das teorias sócio-filosóficas, antropológicas e etnometodológicas, como, também, das teorias lingüísticas, a fim de analisar as estratégias narrativas utilizadas pelos contadores de *causos*. Nesse sentido, o trabalho abordará as narrativas como objetos lingüísticos, que apresentam formas e princípios de composição comuns, mas que, vistos em sua produção e sua recepção, podem provocar efeitos de sentidos diferentes, e através desses efeitos, auxiliar o contador a manter as crenças e os costumes de sua comunidade.

Do ponto de vista da abordagem narratológica, podemos analisar os *causos* pelo viés de sua construção formal, dos conteúdos apresentados; já pelo ponto de vista de suas

relações com a enunciação, poderíamos pensar no que eles revelam sobre sua época, como são percebidos, quais efeitos de sentido podem provocar, com qual intenção etc. Necessário se faz, porém, observar que é importante para a análise proposta levar em conta a organização do texto; estar ciente de que muitas vezes o sentido de um enunciado dificilmente poderá ser reconstruído fora de sua relação com a enunciação; e que a enunciação deixa sempre traços⁵⁰ no centro do enunciado.

Antes de prosseguirmos, é importante esclarecer que no estudo das narrativas, não se pode confundir ficção e referente, autor e narrador e, também, leitor e narratário. Segundo Reuter (2002:17), a ficção pode ser definida como “a história e o mundo construídos pelo texto e existentes apenas por suas palavras, suas frases, sua organização etc.” e o referente seria o não-texto, ou seja, “o mundo real (ou imaginário) e nossas categorias de apreensão do mundo que existem fora da narrativa singular, mas às quais esta se remete”. No entanto, o autor explica que não é fácil manter essa divisão, pois toda palavra ou toda história, por referir ao nosso universo, só pode ser compreendida em relação a ele e às nossas categorias de apreensão do mundo.

Outro ponto são as narrativas comuns, como por exemplo a dos *causos*, que desejam ser realistas ou, no mínimo, baseadas no real, no que realmente teria acontecido. Retomo aqui a questão da realidade: Koch (2003:77) pondera que para Blikstein o que “julgamos ser a realidade [legítimo/verdadeiro] não passa de um produto de nossa percepção cultural”, ou nas palavras de Reuter (2002:18) “trata-se de *efeitos do real*, produzidos por meio do texto, mediante diversos procedimentos”. O autor ainda coloca que a noção de ficção não mantém “nenhuma relação com categorias, tais como verdadeiro/falso, real/imaginário etc. Da ficção de uma narrativa se dirá, portanto, que a história é verdadeira ou falsa, real ou imaginária etc”.

Quanto ao autor, Reuter (2002:19) afirma ser “um ser humano que existiu ou existe, em carne e osso, no nosso universo” e que o narrador “aparente ou não – só existe no texto e mediante o texto, por intermédio de suas palavras”. Embora Reuter esclareça que o narrador é um enunciador interno, ou seja, aquele que conta a história (no texto), falarei mais detalhadamente sobre esse assunto na seção 2.8.1.3.4 deste capítulo, ao tratar das

⁵⁰ Tem-se como traços da enunciação o jogo dos pronomes, o sistema dos tempos, a escolha dos indicadores de tempo e lugar, as marcas de subjetividade ou dos valores, etc. e serão abordados no cap.3 deste trabalho, ao se analisar as estratégias narrativas.

vozes.

Sobre o leitor, Reuter (2002:20) diz que, assim como o autor, “é um ser humano que existiu, existe ou existirá, em carne e osso, no nosso universo” e o narratário, “aparente ou não – só existe no texto e mediante o texto, por meio de suas palavras ou daquelas que o designam”.

Esclarecidas as diferenças entre ficção e referente, autor e narrador e, também, leitor e narratário, podemos voltar a questão da organização da narrativa. Os níveis de análises apontados – ficção, narração e produção do texto (assim como as categorias diferenciadas acima) serão retomados ao tratarmos do discurso da narrativa, na seção 2.8.1.3, mas antes, vejamos o que mais fala Reuter (2002) sobre esses níveis.

Para o autor (2002:21-22), a ficção, que como veremos é também conhecida como *diegese*, “remete aos conteúdos reconstituíveis, que são postos em cena: o universo espaço-temporal, a história, as personagens...”; a narração “remete às escolhas técnicas – e de criação – que organizam a produção da ficção, seu modo de apresentação: o tipo de narrador, o tipo de narratário, a perspectiva escolhida, a ordem adotada, o ritmo etc”; e a produção do texto “remete às escolhas lexicais, sintáticas, retóricas, estilísticas, por meio das quais a ficção e a narração se realizam”.

Esses níveis, embora possuam certa autonomia, estão em constante interação, e suas distinções podem permitir especificar os fenômenos textuais ou apontar características dominantes. Para que se possa entender melhor o que se propõe nesta seção, com relação as noções propostas, escolhi um caso contado pelo Sr. Jovelino, da cidade de São Bartolomeu/MG em 23/jul/2004 para uma breve exemplificação:

- Tinha um home que ele tinha três fio: uma chamava Perna, ôta Barriga, ôto chamava Braço. Aí, todos três crescero, casaro, mudaro e chegava assim numa estrada, dividia a estrada no arto, em cima, as três incruziada: ia pra casa duma fia, ia pra casa do fio, ia pra casa da ôta fia. Quando fêis uns dois
- 05 mês, a muié falô:
 – Ô marido, os fio num parecero. Vão passíá na casa deles?
 Falô: – Vão
 Aí, chegô num arto, em cima, falô:
 – Aqui nóis tem que vê. Pra onde nóis vão?
- 10 Falô:
 – Vão lá na casa do Braço? – Vão.
 Chego lá, quando o Braço viu que dispontô, longe...
 – Ô muié, tira esse feijão do fogo que tá cuzinhano, põe fava aí que os véi evém lá.
- 15 Tratô deis de fava os três dia. Falô:
 – Muié, aqui tá bom não. Vão imbora.
 () Chegô no arto ôta veiz, falô:

- Agora vão na casa da... na casa da... Barriga (dêxa eu vê se é isso mesmo. Não) na casa da Perna.
- 20 Chegô lá, quando a Perna viu, falô:
 – Ô marido, papai e mamãe vem lá. Tira essa carne que tá cozinhano () vai lá na horta, panha... põe na... vão fazê um mingau de côve pra eis.
 Ficô lá uns dois dia só, falô:
 – Muié, o negócio tá bão não. () Agora vamo na casa da Barriga. ()
- 25 Quando a Barriga viu que eis dispostô no arto:
 – Ô marido, tira esse feijão que tá cozinhano, põe carne pra cuzinhá. Papai e mamãe vem lá. Coitado, ô! Tem treis mêis ques num vem cá.
 Tirô, pôs pá cuzinhá, recebeu e ficô carne treis mêis. () Ih! Ficaro muito sastifeito. No dia qu'eles fôro imbora, chegaro nas três incruziada, no arto, ele, uuu..., u home, a muié falô:
- 30 – A praga que eu rogo, a Perna e o Braço travaia toda a vida pra Barriga cumê.
 Intão a praga pego nós tudo. A perna e o braço travaia pra barriga cumê.

A ficção neste *causo* é muito simples. Três filhos se casam e seus pais vão visitá-los. Durante a visita, a mãe percebe quem são seus filhos e na volta para casa resolve rogar uma praga nos que a trataram mal. Nesse *causo*, assim como nas fábulas, a dimensão da parábola está acima do realismo, ou seja: há poucas indicações de tempo e lugar – talvez por seu caráter abstrato –, e seres inanimados são símbolos de condutas e tipos humanos (braço, perna e barriga como nome dos filhos).

A narração, a partir de um conjunto de escolhas de exposição, vai revelando suas características: a ordem cronológica é respeitada; há um resumo de ações (por exemplo na linha 02: “*Aí, todos três crescero, casaro, mudaro...*”); elipse do que aconteceu durante os dias de estadia em cada casa, poucas palavras; escolhas lexicais (predominância do discurso direto (linha 6: “*Ô marido, os fio num parecero. Vão passiá na casa deles?*”), mediadas pelo relato do narrador (linha 28: “*Tirô, pôs pá cuzinhá, recebeu e ficô carne treis mêis*”). No corpo do *causo*, o narrador é pouco aparente, embora seja possível reconstruí-lo como onisciente (ele sabe tudo o que aconteceu; conhece os sentimentos dos pais – linhas 28 e 29: “*Ih! Ficaro muito sastifeito...*”); o narratário, também, não é explícito. Em compensação, na “moral da história” – linha 33 – o narrador aparece explicitamente (discurso em “nós”), dirigindo-se ao(s) narratário(s) designado(s) por “você(s)” (já que “nós” caracteriza, no mínimo, “eu” e “você”), porém, na linha 18 já há uma revelação do narrador (discurso em “eu”); e há uma moral a ser extraída. No entanto, assim como na ficção, o narrador e o narratário são constituídos somente pelos signos textuais, pois, nem o Sr. Jovelino nem as pessoas em geral estão sob os nossos olhos.

A criação/produção do texto revela, dentre outras, características próprias da fábula, tanto como gênero (história e moral) quanto pelo léxico, tempos verbais e outros. São esses

níveis que, de acordo com Reuter (2002:26), “permitem categorizar os fenômenos textuais”. Essas questões poderão ser melhor observadas na análise feita no capítulo 4.

2.7.1.1 Da configuração estrutural da narrativa

Segundo Jolles (s.d.:13), a missão da ciência da Literatura é estética, histórica e morfológica, ou seja, “a ciência literária procura interpretar os fenômenos literários segundo a sua beleza, o seu sentido e a sua forma”, fazendo-os serem compreendidos em sua totalidade.

No Séc. XVIII a investigação era estética acarretando na teoria dos gêneros literários. Os representantes dessas escolas realizavam pesquisas sobre as leis e os efeitos estéticos de certas categorias, consideradas gêneros principais e, dentro desses, buscavam delimitar e determinar alguns subgêneros, embora não faltassem censuras a tal método.

Nessa época, os teóricos de estética tentavam se adaptar ao espírito moderno da teoria da Arte herdada da antiguidade, e, “ao fazê-lo, empenharam-se em definir certas noções de gêneros e estabelecer o significado estético desses gêneros e da própria Literatura”. (JOLLES, s.d.:14).

Como homem, o poeta era um produto da raça, do meio, do tempo, da hereditariedade, das circunstâncias econômicas ou de outras circunstâncias...” (...) Expliquemos o homem – dizia-se –, consideremo-lo filho de seus pais, neto de seus avós, criatura de sua época, engendrado por um meio e exposto à influência das circunstâncias; decomponhamo-lo ainda em sua psicologia e vejamos como esse todo condicionado rege os acontecimentos exteriores – teremos então esclarecido a gênese de suas obras. Assim, pensou-se durante algum tempo que essas obras não tinham outro sentido senão ser a expressão, lograda por um talento incomum, de todas as condições histórico-culturais que haviam convergido numa individualidade. (JOLLES, s.d.:16).

Para o autor (s.d.:20) Caso e Conto fazem parte do que ele considera “formas que não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela ‘escrita’, talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora façam parte da arte...”. Não se pode deixar de esclarecer, no entanto, que esta visão foi abordada por André Jolles, em seu trabalho monográfico – “Formas Simples” – um ano depois da publicação da obra de Propp, intitulada “Morfologia do Conto”, cuja abordagem já desconsiderava o conto como uma substância simples indecomponível.

Embora o interesse dedicado aos problemas das formas artísticas, folclóricas e outras fosse enorme, Propp, nos anos vinte, “foi o único a aprofundar o estudo da forma do conto e a evidenciar-lhe a estrutura” (MÉLÉTINSKI, 2003:233). Sua obra é modelo de análise estrutural - primeiramente dos textos folclóricos e mais tarde de outros textos narrativos -, além de uma influência considerável nos trabalhos de semântica estrutural.

Depois de Propp, vários foram os estudiosos desse tema. Dentre eles podemos citar, Labov e Waletzky (1967), Van Dijk (1984, 2000), e Bronckart (2003). Através desses autores, foi possível caracterizar a estrutura textual em três partes (separadas por questões metodológicas): a superestrutura, a macroestrutura e a microestrutura. O estudo detalhado de cada uma dessas partes será abordado nos capítulo 3 deste trabalho.

2.7.1.2 As categorias de pessoa, espaço e tempo na análise das narrativas

As línguas e a linguagem inscrevem-se num espaço real, num tempo histórico e são faladas por seres situados nesse espaço e nesse tempo.

Como dito na seção 2.3.1, o discurso é ‘um todo de significação’, portanto, constituído pela enunciação. Para enunciar o sujeito precisa ter certas competências, assim como, ao enunciar, estabelecer contratos com o enunciatário.

Trago a baila Fiorin (1996:32), para elencar as competências necessárias para o sujeito enunciar:

- i) lingüística (“competência básica para produzir um enunciado: o falante deve conhecer a gramática (...) e o léxico de uma língua...”);
- ii) discursiva (“engloba uma competência narrativa...”);
- iii) textual (“que concerne ao saber utilizar a semiótica-objeto em que o discurso será veiculado...”);
- iv) interdiscursiva (“diz respeito à heterogeneidade constitutiva do discurso”);
- v) intertextual (“se refere às relações contratuais ou polêmicas que um texto mantém com outros ou mesmo com uma maneira de textualizar...”);
- vi) pragmática (“concerne aos valores ilocutórios dos enunciados”); e
- vii) situacional (“diz respeito ao conhecimento referente à situação em que se dá

a comunicação e ao parceiro do ato comunicativo”).

Quando se produz um enunciado, o estatuto de verdade do texto é determinado pela "convenção fiduciária" (Fiorin, 1996:35) estabelecida entre enunciador e enunciatário. Essa convenção/acordo apresenta dois aspectos: o primeiro diz respeito a como o texto deve ser considerado do ponto de vista da verdade ou mentira e da realidade ou ficção, ou seja, quais procedimentos determinam esses estatutos, visto que podem variar de cultura para cultura ou de grupo social para grupo social⁵¹; O segundo aspecto aponta para como devem ser entendidos os enunciados, ou seja, através das marcas discursivas é possível perceber se o enunciado X deve ser interpretado como X ou como não-X. Na verdade, podemos fazer com o texto um contrato enunciativo de identidade e um de contraditoriedade, pois são eles que determinam se entenderemos o enunciado como foi dito ou ao contrário. (Fiorin, 1996:35).

Manar Hamad⁵², citado por Fiorin (1996), propõe considerar o conjunto enunciativo que envolve todas as marcas de enunciação constantes no texto como uma totalidade estrutural. Nesse sentido, Fiorin (1996:36) conclui que teríamos dois conjuntos no texto-objeto: “A *enunciação enunciada*, que é o conjunto de marcas, identificáveis no texto, que remetem à instância de enunciação” (pronomes pessoais, demonstrativos, possessivos, adjetivos e advérbios apreciativos, dêiticos espaciais e temporais); e “o *enunciado enunciado*, que é a seqüência enunciada desprovida de marcas de enunciação”.

“O enunciador pode, em função de suas estratégias para fazer crer, construir discurso em que haja um desacordo entre essas duas instâncias” (FIORIN, 1996:39) [enunciado e enunciação] e esse conflito se dá entre a enunciação enunciada e o enunciado enunciado.

Por fim, Fiorin (1996:40) recupera Courtès⁵³ (1989:49) para dizer que há enunciados que são um simulacro da enunciação, ou seja, a *enunciação reportada* “corresponde a um simulacro (...) da relação entre enunciador e enunciatário”, criando diferentes efeitos de sentido, diferentemente da enunciação enunciada, que “é a maneira pela qual o enunciador

⁵¹ Esse aspecto é ilustrado por Fiorin (1996:35) com base em nossa cultura. Segundo o autor, histórias que contenham o frame ‘história de pescador’ são mentira; com o protocolo ‘Era uma vez...’ são irreais; de santos e de cristo a verdade ou ficção depende se o sujeito é crédulo e, também, da religião que segue, etc.

⁵² HAMAD, Manar. L’ énonciation: procès et systèmes. Langages. Paris, 70:35-46. 1983.

⁵³ COURTÈS, Joseph. **Sémantique de l’énoncé**: applications pratiques. Paris: Hachette, 1989.

impõe ao enunciatário um ponto de vista sobre os acontecimentos narrados” (FIORIN, 1996:40). Vejamos:

...Quando féis uns dois mês, a muié falô:
 – Ô marido, os fio num parecero. Vão passíá na casa deles?
 Falô: – Vão
 Aí, chegô num arto, em cima, falô:
 – Aqui nós tem que vê. Pra onde nós vão?...

Nesse exemplo de enunciação reportada, os elementos correspondentes da enunciação são simulados pelos actantes que falam, pelo espaço e pelo tempo. “Com efeito, o narrador dá a palavra a outrem, que passa a dizer *eu*; o fato passa-se num momento anterior ao momento da enunciação, mas no texto há um conjunto de reflexões que parecem feitas no instante do ato enunciativo” (FIORIN, 1996:41).

Nesse contexto, vejamos como as categorias de pessoa, de espaço e de tempo (instâncias de instauração do sujeito, para Fiorin, 1996; dêixis para Koch, 2002), serão importantes para a análise do *causo* popular oral.

Dentre as categorias citadas, a de pessoa é fundamental para que a linguagem se torne discurso. Nesse sentido o “eu” se refere a algo que é somente lingüístico e não a um indivíduo ou conceito. Nas palavras de Benveniste (1995), o “eu” se refere ao “ato de discurso individual em que *eu* é pronunciado e designa seu locutor”. Como a pessoa enuncia num determinado lugar/espaço e num determinado tempo, isso quer dizer que o “sujeito” é tomado como ponto de referência para a organização dessas categorias. Com efeito, tanto espaço quanto tempo, então, dependem do “eu” que neles se enuncia. (cf. FIORIN, 1996:41-42).

A *debreagem* e a *embreagem* são os mecanismos de instauração de pessoas, espaços e tempos no enunciado. Quanto a *debreagem*, Fiorin (1996:43-) assevera que pode ser *actancial*, *espacial* e *temporal*, e cada uma ainda pode ser *enunciativa* ou *enunciva*⁵⁴. A *enunciva* é “aquela em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado (ele), o espaço do enunciado (algures) e o tempo do enunciado (então)” (FIORIN, 1996:44), porém, é no primeiro tipo de *debreagem*, *enunciativa*, que acredito seja mais recorrente nos *causos*, vez que “é aquela em que se instauram no enunciado os actantes da enunciação (*eu/tu*), o

⁵⁴ Essa distinção entre enunciativo e enuncivo é calcada sobre a distinção entre discurso e história operada por Benveniste (1995).

espaço da enunciação (aqui) e o tempo da enunciação (agora)” (FIORIN, 1996:43-44).

Por entender que o *causo* é um discurso do domínio literário, torna-se importante que eu fale da debreagem interna, freqüente nesse discurso e na conversação ordinária (GREIMAS E COURTÊS⁵⁵, 1979:80, citado por FIORIN, 1996:45). É quando um actante, já debreado, seja ele da enunciação ou do enunciado, torna-se instância enunciativa, e opera, portanto, uma segunda debreagem.

Essas instâncias subordinam-se umas às outras: o *eu* que fala em discurso direto é dominado por um *eu* narrador que, por sua vez, depende de um *eu* pressuposto pelo enunciado. Em virtude dessa cadeia de subordinação diz-se que o discurso direto é uma debreagem de segundo grau. Seria de terceiro se o sujeito debreado em segundo grau fizesse outra debreagem. Embora esse processo possa ser teoricamente infinito, é quase impossível, por razões práticas, como a limitação da memória, que ele ultrapasse o terceiro grau e é muito difícil que vá além do segundo. (FIORIN, 1996:45-46) (grifos do autor).

A debreagem interna é somente em diálogos e serve, dentre outras, para criar um efeito de sentido de realidade; temos a impressão de que é a própria personagem quem está falando, por conseguinte, estaríamos ouvindo exatamente o que ela disse.

Quanto à embreagem, sendo contrária a debreagem, ela expulsa a pessoa, o espaço e o tempo do enunciado da instância de enunciação. Em outras palavras, a embreagem neutraliza as categorias de pessoa, espaço e tempo.

Em suma, a debreagem, embreagem, enunciação enunciada, enunciação reportada, enunciado enunciado, enunciativo e enuncivo constituem-se em um conjunto de universais da linguagem. São as maneiras de expressar esses universais que favorecem o caráter particular de cada língua ou linguagem.

Todos esses mecanismos produzem efeitos de sentido no discurso. Não é indiferente o narrador projetar-se no enunciado ou alhear-se dele; simular uma concomitância dos fatos narrados com o momento da enunciação ou apresentá-los como anteriores ou posteriores a ele; presentificar o pretérito; enunciar um *eu* sob a forma de *ele*, etc.

A interpretação dos termos pertencentes à categoria de pessoa, de espaço e de tempo é mais complexa que a dos demais elementos da língua. (...) cada verbo de ação, por exemplo, pertence à língua e só pode passar a discurso se é atribuído a uma pessoa, num dado tempo e num determinado lugar. Dessa forma, pessoa, espaço e tempo transformam a língua em discurso. (FIORIN, 1996:54) (grifos do autor).

Essa abordagem de Fiorin, segundo ele (1996:303), foi calcada na tradição: “o que é autorizado pelo sistema existe”. No entanto, o autor faz questão de lembrar “que o discurso,

⁵⁵ GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÊS, Joseph. **Sémiotique**: dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1979 v.1.

sendo da ordem da História, pode mudar o sistema”, questão a ser abordada na próxima seção.

2.7.1.3 Considerações sobre o Discurso da narrativa⁵⁶

Maria Alzira Seixo, orientadora da obra de Genette (1995:9), intitulada “Discurso da narrativa”, pontua que através dessa obra pretendeu-se iniciar o estudo da análise estrutural e semiológica da narrativa literária. Segundo Seixo, considera-se um problema desse tipo de análise a relação que mantém com o romance – categoria específica da morfologia dos gêneros literários – e com o conceito de texto – o qual nos últimos anos desenvolveu-se na teoria literária, tornando-se central em toda a sua reflexão (GENETTE, 1995:10).

No trabalho de Genette há uma delimitação de conceitos que definem a perspectiva adotada, começando por dizer que *História*, *narrativa* e *narração* são níveis de consideração de um mesmo objeto a que ele chama de “realidade narrativa”.

Segundo Seixo, in Genette (1995:12),

...Se é o discurso dessa realidade narrativa que está em jogo, o plano da história, isto é, a organização funcional e seqüencial do texto, será posto de parte assim como, portanto, qualquer observação quanto ao sentido diegético dos elementos que compõem essa organização; é a narrativa *enquanto discurso* e não a narrativa *enquanto história* que está aqui em causa [refere-se a obra de Genette]. (grifo do autor).

O termo “narrativa” [*récit*] possui, de acordo com Genette (1995:23-24), três noções distintas, o que pode causar confusão, trazendo dificuldades e ambigüidade no processo de análise, a saber:

Num primeiro sentido, “*narrativa* designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos”, sendo este, hoje, o uso mais comum (GENETTE, 1995:23); num segundo sentido, “*narrativa* designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso”, conceito menos difundido (GENETTE, 1995:23-24); e num terceiro sentido, “*narrativa* designa, ainda um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas

⁵⁶ Título da obra de Gérard Genette (1995), configura-se um trabalho que “foi apresentado em parte no seminário da École Pratique des Hautes Études em 1970-71 e decorre basicamente da consideração do segmento narrativo (seus processos e efeitos) de *À la Recherche du temps perdu*”. (SEIXO in GENETTE, 1995:11).

aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o acto de narrar tomado em si mesmo”, conceito, aparentemente, o mais antigo (GENETTE, 1995:24).

Em geral, a teoria da narrativa tem se preocupado pouco com os problemas da enunciação narrativa, priorizando, quase que integralmente, o enunciado e seu conteúdo. Isso justifica a escolha de Genette, ou seja, estudar a narrativa como discurso narrativo (perspectiva adotada por Todorov, como visto na seção 2.6), tido em literatura como *texto* narrativo (GENETTE, 1995:24-25).

Retomando a questão da realidade narrativa, Genette (1995:25) denominou *história* como sendo “o significado ou conteúdo narrativo”; *narrativa* como sendo “propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si”; e *narração* como sendo “o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar”.

Visto que este trabalho se propõe a analisar as estratégias narrativas no *causo* popular oral, dentre os níveis propostos acima, o discurso narrativo é o que mais se aproxima do que se pretende, pois é o único que nos proporciona fazer uma análise textual, “que é por sua vez o único instrumento de estudo de que dispomos no campo da narrativa literária, e, especialmente, da narrativa de ficção” (GENETTE, 1995:25).

Citando as palavras de Genette (1995:26-27),

É a narrativa, e apenas ela, que aqui os informa, por um lado, sobre os acontecimentos que relata, e, por outro lado, sobre a actividade que supostamente a traz a lume: dito de outro modo, o nosso conhecimento desta e daqueles não pode senão ser indireto, inevitavelmente mediatizado pelo discurso da narrativa, dado que aqueles são o próprio objecto desse discurso e esta deixa aí traços, marcas ou indícios assinaláveis e interpretáveis, tais como a presença de um pronome pessoal na primeira pessoa que denota a identidade da personagem e do narrador, ou a de um verbo no passado que denota anterioridade da acção contada em relação à acção narrativa, sem prejuízo de indicações mais directas e mais explícitas.

A narrativa, o discurso narrativo, só existe enquanto se conta uma história (e esta por sua vez, assim como a narração, só existe por meio da narrativa) e porque é proferido por alguém, do contrário não seria um discurso. “Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere” (GENETTE, 1995:27). Segundo Genette (1995:28), “toda narrativa é uma produção lingüística que assume a relação de um ou vários acontecimento(s)”, nesse sentido, os campos de estudo da narrativa devem perpassar pelo tempo e modo, os quais funcionam ao nível das relações entre história e narrativa, e pela voz, a qual designa ao mesmo tempo as

relações entre narração e narrativa e entre narração e história. Todorov (1971) acrescenta, ainda, o aspecto, o qual funciona no nível da percepção do narrador em relação a história.

2.7.1.3.1 O tempo da narrativa: ordem, duração e frequência

Uma das funções da narrativa é “cambiar” um tempo num outro tempo, ou seja, o tempo da história e o tempo da narrativa, traço característico da narrativa oral, e esta, segundo Genette (1995:32-33), não pode ser atualizada, “senão num tempo que evidentemente é o da leitura [escuta] (...) O texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura [escuta]”.

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indirecto (GENETTE, 1995:33).

(...)

Quando um segmento narrativo começa por uma indicação como: “Três meses antes, etc.”, tem que se ter em conta ao mesmo tempo aquilo *depois* de que essa cena vem na narrativa, e aquilo *antes* de que se supõe que veio na diegese: um e o outro, ou, melhor dizendo, a relação (de contraste ou de discordância) entre um e o outro é essencial ao texto narrativo, e suprimir essa relação por eliminação de um dos termos, não é ater-se ao texto, mas matá-lo de boamente (GENETTE, 1995:34).

Antes de falar sobre as relações temporais possíveis, é pertinente fazer uma distinção, proposta por Todorov (1971), entre a temporalidade da história e do discurso⁵⁷: na primeira, o tempo é pluridimensional, e é possível haver o desenrolar de muitos acontecimentos ao mesmo tempo. Já na segunda, o tempo é, de certa forma, linear, e os acontecimentos aparecem seqüencialmente. Porém, não se pode deixar de lembrar que muitos autores se valem da deformação temporal para criar uma estética desejável. Lev Vygotski, citado por Todorov (1971:235), nos oferece uma boa reflexão sobre esse aspecto:

Imaginemos uma ameaça e em seguida sua realização: um assassinato; obter-se-á uma certa impressão se o leitor é posto primeiramente ao corrente da ameaça, depois conservado na ignorância quanto à sua realização, e enfim se o assassinio

⁵⁷ O termo discurso, quando referido a Todorov, deve ser entendido como narrativa, conforme exposto na seção 2.6 acima.

não é relatado a não ser após este suspense. A impressão será entretanto completamente outra se o autor começa pela narrativa da descoberta do cadáver, e então somente, em uma ordem cronológica inversa, narra o assassinio e a ameaça..

Nesse sentido, diz Todorov (1971:235) que nesta passagem (uma das principais características da teoria formalista) “a natureza dos acontecimentos conta pouco, só importa a relação que mantêm (no caso presente é uma sucessão temporal)”. Seria como nos romances policiais: um começa pelo final da história contada até chegar ao seu início; o outro, relata primeiro as ameaças, para, somente nos últimos capítulos, chegar aos cadáveres.

Porém, essas colocações referem-se à disposição temporal no interior de uma só história, mas as narrativas literárias mais complexas contêm diversas histórias, revelando-nos um aspecto diferente do tempo da narrativa.

A ligação das histórias pode se dar de muitas maneiras e, segundo Todorov (1971:236), o conto popular e coletâneas de novelas conhecem já duas delas: o *encadeamento* e o *encaixamento*. O primeiro apenas justapõe as diferentes histórias, ou seja, uma começa quando a outra termina e é a semelhança na construção de cada uma que assegura a unidade. O segundo é quando se inclui uma história no interior da outra.

Ainda com relação ao tempo, temos o tempo da enunciação e o tempo da percepção, temporalidades diferentes das abordadas acima, pois estas pertencem ao plano da história e aquelas, dos personagens.

Voltemos às diversas relações temporais para entendermos melhor as colocações feitas por Todorov (1971). Dentre as possíveis estão as antecipações subjetivas e objetivas (*prolepse*), e as retrospectões subjetivas e objetivas (*analepse*). A primeira refere-se a toda “manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior” e a segunda, “toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está” (GENETTE, 1995:38). A *anacronia* seria quaisquer formas de discordância entre a *prolepse* e a *analepse*.

Essas relações temporais se encontram no nível micro-narrativo, ou seja, são percebidas através das relações sintáticas (contém as posições). Já no nível da macro-estrutura, são percebidas através das relações entre o tempo da história e o da narrativa e

dos encaixes narrativos (X conta que Y conta que...), o qual, segundo Genette (1995:45), “dá ao narrador tempo de colocar a voz⁵⁸”.

As noções de retrospectção ou de antecipação, “que fundam em “psicologia” as categorias narrativas da analepse e da prolepse, supõem uma consciência temporal perfeitamente clara, e relações sem ambigüidade entre o presente, o passado e o futuro” (GENETTE, 1995:77). Porém, nem sempre é isso que acontece. Na verdade, “a própria freqüência das interpolações e o seu cruzamento recíproco confundem freqüentemente as coisas de uma maneira que chega a ser sem saída para o ‘simples’ leitor, e mesmo para o mais resoluto dos analistas” (GENETTE, 1995:77).

Mas, a anacronia demonstra apenas um dos traços constitutivos da temporalidade narrativa, pois, segundo Genette (1995:83), “as distorções da duração contribuem tanto quanto as distorções da ordem cronológica para a emancipação dessa temporalidade”. São os fatos de ordem, ou de freqüência, que se transpõem do plano temporal da história para o plano espacial do texto sem nenhum problema, ao que não se pode dizer da duração, onde se encontram as maiores dificuldades de análise.

Dizer que um episódio A vem ‘depois’ de um episódio B na disposição sintagmática de um texto narrativo, ou que um acontecimento C é aí contado ‘duas vezes’ são proposições cujo sentido é óbvio, e que se podem claramente confrontar com outras asserções tais como ‘o acontecimento’ A é anterior ao acontecimento B no tempo da história’, ou ‘o acontecimento C não se dá senão uma vez’. A comparação entre os dois planos é aqui, pois, legítima e pertinente. Em contrapartida, confrontar a ‘duração’ de uma narrativa à da história que conta é uma operação mais escabrosa, pela simples razão de que por nada se pode medir a duração de uma narrativa (GENETTE, 1995:85-86).

A isocronia (ponto de referência, ou grau zero), em matéria de ordem, é a coincidência entre sucessão diegética e sucessão narrativa, porém, o máximo que se pode afirmar de um segmento narrativo, em relação a uma igualdade ao segmento fictício, ou seja, de haver uma isocronia rigorosa entre narrativa e história, “é que reporta tudo o que foi dito, real ou ficticiamente, sem lhe acrescentar nada; mas não restitui a velocidade a que essas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos da conversação” (GENETTE, 1995:86). No entender do autor (1995:86), “não existe, pois, na cena dialogada mais que uma espécie de igualdade *convencional* entre o tempo da narrativa e o tempo da história”.

Nesse sentido, aceitarmos uma coincidência entre narrativa e história seria

⁵⁸ A questão da Voz será tratada com mais detalhes na seção 2.7.1.3.4 deste capítulo.

admitirmos que a narrativa isócrona teria uma velocidade igual, de forma que a relação duração de história e de extensão de narrativa permanecesse constante. No entanto, como assevera Genette (1995:87), “uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem *anisocronias*, ou, se preferir (como é provável), sem efeitos de *ritmo*”. E é na freqüência narrativa (ou simplesmente repetição) que pode-se perceber, nas palavras de Genette (1995:112), “um ritmo propriamente inaudito”, o qual dá à temporalidade narrativa uma nova cadência, um aspecto da temporalidade narrativa conhecido pelos gramáticos sob a categoria de *aspecto*.

O que se quis ressaltar com a freqüência é o fato de que um acontecimento não apenas se produz. Ele, também, se reproduz ou se repete. A “repetição” seria, na verdade, em cada ocorrência, uma construção isenta de especificidades, de modo a conservar o que é comum a mesma classe, ou, como diz Genette (1995:114), uma “abstração: ‘o sol’, ‘a manhã’, ‘nascer’”. É o que se pode chamar de “acontecimentos idênticos” ou simplesmente “recorrentes”, considerados apenas em suas semelhanças.

É preciso lembrar que um enunciado além de produzido pode ser reproduzido ou repetido várias vezes no mesmo texto, mas a identidade e a repetição serão apenas abstrações, visto que nem materialmente (fônica ou graficamente) nem idealmente (lingüísticamente) as ocorrências serão idênticas, pois existe uma co-presença e uma sucessão que diversifica os enunciados. (GENETTE, 1995:114).

Genette (1995:114) assevera que:

entre as capacidades de “repetição” dos acontecimentos narrados (da história) e dos enunciados narrativos (da narrativa) estabelece-se um sistema de relações que se podem *a priori* reduzir a quatro tipos virtuais, por simples produto das duas possibilidades oferecidas de parte a parte: acontecimento repetido ou não, enunciado repetido ou não.

O que o autor aborda é a possibilidade de se dizer, esquematicamente, que uma narrativa, qualquer que seja, pode *contar uma vez aquilo que se passou uma vez*: “ontem deitei-me cedo”; *contar n vezes aquilo que se passou n vezes*: “segunda-feira deitei-me cedo, terça-feira deitei-me cedo, quarta-feira deitei-me cedo etc.”; *contar n vezes aquilo que só se passou uma vez*: “ontem deitei-me cedo, ontem deitei-me cedo etc.”⁵⁹; por fim, *contar*

⁵⁹ A questão das variantes estilísticas, possíveis nestes casos (cedo, cedinho...), ou de pontos de vista, serão tratadas no item 2.7.1.3.3 desta seção.

uma única vez aquilo que se passou n vezes: “todos os dias” ou “toda a semana” ou, ainda, “todos os dias da semana deitei-me cedo”.

A respeito dessa última narrativa, Genette ressalta que foi nomeada pelos gramáticos como *iterativa* e que se trata “de um processo lingüístico inteiramente corrente, e provavelmente universal, ou quase universal, na variedade das suas formas” (GENETTE, 1995:116). Ele ainda acrescenta que a função clássica da narrativa iterativa está bastante próxima da descrição. Há, porém, que deixar claro que o fato de haver recorrência não define por si só um caso de iteração sob a sua forma mais rigorosa, pois a repetição tem que ser regular e obedecer a uma lei de frequência.

Até agora, por uma questão didática, vimos os fenômenos da ordem, duração e frequência separadamente. Portanto, é necessário se fazer uma exposição geral desses fenômenos, e, para isso, valho-me das palavras de Genette (1995: 153-154):

na narrativa tradicional, a analepse (caso de *ordem*) toma na maior parte das vezes a forma da narrativa sumária (caso de *duração*, ou de velocidade), o sumário recorre não raro aos serviços do iterativo (caso de *frequência*); (...) a silepse iterativa não é somente um facto de frequência: toca também na ordem (pois que sintetizando acontecimentos ‘semelhantes’ abole a sua sucessão) e na duração (porque elimina, ao mesmo tempo, os seus intervalos); e poder-se-ia ainda prolongar esta lista. Não é possível, portanto, caracterizar o teor temporal de uma narrativa senão considerando no seu conjunto todas as relações que vai estabelecer entre a sua própria temporalidade e a da história que conta. (grifos do autor) .

2.7.1.3.2 O aspecto na narrativa

No que se refere aos aspectos da narrativa, Todorov (1971:238) os entende como os “diferentes tipos de percepção, reconhecíveis na narrativa. (...) Mais precisamente, o aspecto reflete a relação entre um *ele* (na história) e um *eu* (no discurso), entre o personagem e o narrador”.

Os aspectos (palavra tomada por Todorov em uma acepção próxima de seu sentido etimológico, ou seja, “olhar”), podem ser de três tipos: i) narrador > personagem (a visão “por trás”), é a fórmula mais utilizada pela narrativa clássica. É quando o narrador sabe mais que seu personagem; ii) narrador = personagem (a visão “com”), forma mais difundida na época moderna, é quando o narrador sabe tanto quanto os personagens; e iii) narrador < personagem (a visão “de fora”), narrativas raras, é quando o narrador sabe menos que os

personagens.

2.7.1.3.3 O modo na narrativa

Se os aspectos da narrativa dizem respeito à maneira pela qual a história é percebida pelo narrador, os modos da narrativa concernem à maneira pela qual esse narrador a expõe e a apresenta. Os dois modos principais são a “representação” e a “narração”, que, de acordo com Todorov (1971:242), “correspondem, em um nível mais concreto, às duas noções que já encontramos: o discurso e a história”. Assim, aspectos e modos reportam à imagem do narrador, imagem fugitiva que “não se deixa aproximar e se reveste constantemente de máscaras contraditórias, indo desde a de um autor em carne e osso, à de um personagem qualquer” (TODOROV, 1971:247).

Curiosas as palavras de Genette (1995:159) ao considerar a categoria gramatical do “modo”, a princípio, não muito pertinente no teor do discurso narrativo. Para o autor :

...uma vez que a função da narrativa não é dar uma ordem, formular um desejo, enunciar uma condição, etc., mas , simplesmente, contar uma história, logo ‘relatar’ factos (reais ou fictícios), o seu modo único, ou pelo menos característico, só pode ser, em rigor, o indicativo, e desde logo está tudo dito sobre o assunto, a menos que se estique um pouco mais do que convém a metáfora lingüística.

Porém, as diferenças não se encontram apenas entre as afirmações, ordens, ou desejos, mas, também, no grau de afirmação, as quais se exprimem através das variações modais. Littré, citado por Genette (1995:160), definiu o sentido gramatical de *Modo* como sendo o “nome dado às diferentes formas do verbo empregadas para afirmar mais ou menos a coisa de que se trata, e para exprimir [...] os diferentes pontos de vista dos quais se considera a existência ou a acção”. Segundo Genette (1995), além de ser possível contar mais ou menos aquilo que se conta, pode-se contá-lo de vários pontos de vista. A categoria do *Modo narrativo* seria, então, a *representação*. Nas palavras de Genette (1995:160),

a ‘representação’, ou, mais exactamente, a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer (...) manter-se a maior ou menor *distância* daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo a que correntemente se

chama a 'visão' ou o 'ponto de vista', parecendo então tomar em relação à história (...) esta ou aquela *perspectiva*.

A *distância* e a *perspectiva* são as modalidades essenciais que regulam a informação narrativa, ou seja, o modo.

A distância, questão abordada por Platão em seu III livro da República, teve início na oposição de dois modos narrativos propostos por este filósofo: a *narrativa pura* e a *mimese* (imitação). A primeira seria no sentido de que o poeta, ao falar, não se preocupa em fazer-nos crer que não é ele quem fala, mas, sim, um outro. A segunda seria quando o poeta faz o possível para que o interlocutor se iluda, ao pensar que não é ele quem fala, mas uma personagem (em se tratando de falas pronunciadas).

Esses termos ressurgiram na teoria do romance, em fins do século XIX / princípio do século XX, porém sob os nomes de *showing* (mostrar) e *telling* (contar). Tais termos foram tratados por Bronckart (2003), ao se referir às operações constitutivas dos mundos discursivos, como sendo “expor” e “narrar”, respectivamente. Atendo-me ao primeiro termo, no entender do autor (2003:153), “as representações mobilizadas, desde que não se ancoram em nenhuma origem específica, organizam-se inevitavelmente em referência mais ou menos direta às coordenadas gerais do mundo da ação de linguagem em curso”. Nesse sentido, os fatos não são narrados, mas mostrados, ou, como nomeia Bronckart, são “expostos”. Dito de outra forma, “os fatos então são apresentados como sendo acessíveis no mundo ordinário dos protagonistas da interação de linguagem” (BRONCKART, 2003:153).

No entanto, segundo Genette (1995), do ponto de vista puramente analítico, a noção de *showing*, assim como a de imitação ou representação narrativa é ilusória. A menos que o objeto significado, ou seja, narrado, seja ele próprio linguagem. Para o autor (1995:162),

...contrariamente à representação dramática nenhuma narrativa pode “mostrar” ou “imitar” a história que conta. Mais não pode que contá-la de modo pormenorizado, preciso, “vivo”, e dar assim mais ou menos a *ilusão de mimese* que é a única mimesis narrativa possível, pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um facto de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar.

Para que não se recaia em questões, tais como: como fazer com que um objeto narrativo se conte sem que ninguém fale por ele?, Genette (1995) propõe uma distinção entre narrativa de acontecimentos e *narrativa de falas*.

A narrativa de acontecimentos, “qualquer que seja o seu modo, é sempre narrativa,

isto é, transcrição do (suposto) não-verbal em verbal” (GENETTE, 1995:163-164), ou seja, uma *imitação* utópica ou ilusória. Nela, a quantidade de informação narrativa e a ausência do narrador são fatores relevantes, pois *mostrar* deve ser apenas uma forma de contar, e essa forma consiste ao mesmo tempo em dizer o mais que puder sobre o fato narrado, mas dizê-lo o menos possível, ou seja, fazer esquecer que é o narrador quem conta. Nesse sentido, é possível pensar numa determinação temporal, visto que a quantidade de informação é inversa à velocidade narrativa; e, por outro lado, num fato de voz, ou seja, num grau de presença da instância narrativa. A narrativa quanto mais rica em informação, mais mimética será, e mais constante será a presença do narrador.

Diferentemente da narrativa de acontecimentos, a *narrativa de falas* seria uma *imitação* absoluta. Genette (1995:167), porém, ao citar uma passagem constante da última página de Sodoma e Gomorra, assevera que o narrador não conta a frase da personagem, e nem a imita. Ele, na verdade, a recopia, portanto, não se pode falar em narrativa.

Retomando a questão da distância narrativa, mediante o exposto, necessário se faz distinguir os três estados do discurso de personagem, a saber: i) o discurso *narrativizado* ou *contado*: é o mais distante e, geralmente, o mais redutor; ii) o discurso *transposto*: em estilo indireto, é um pouco mais mimético que o contado. A presença do narrador é sensível, e se dá na própria sintaxe da frase. Em estilo indireto livre, há uma economia da subordinação, acarretando em uma maior extensão do discurso. Porém, visto que a diferença essencial é o verbo declarativo, pode haver confusões entre o discurso pronunciado e o interior, ou entre o discurso da personagem e do narrador; e iii) o discurso *relatado* ou *reportado*: é a forma mais mimética, em que o narrador finge ceder literalmente a palavra à sua personagem. (GENETTE, 1995:169-170). É bom lembrar que essas formas não acontecem tão nitidamente isoladas no texto, pois como explica Genette (1995:173), é possível notar em texto proposto por Platão (ou pelo menos na sua tradução), “um escorregamento quase imperceptível do discurso contado para o discurso transposto, e do estilo indirecto para o estilo indirecto livre”.

Quanto ao segundo modo de regulação da informação, ou seja, a perspectiva narrativa, deve-se tomar cuidado para que não haja confusão entre *ponto de vista* (interior ou exterior) e voz (identidade do narrador). Assim, a proposta de Genette (1995:187) para uma tipologia dos três termos referentes ao ponto de vista é:

...o primeiro corresponde ao que a crítica anglo-saxônica chama a narrativa de narrador onisciente e Pouillon 'visão por trás', e que Todorov simboliza pela fórmula Narrador>Personagem (em que o narrador sabe mais do que a personagem, ou, mais precisamente, diz mais do que aquilo que qualquer personagem sabe); no segundo, Narrador=Personagem (o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe): é a narrativa de 'ponto de vista' segundo Lubbock, ou de 'campo restrito' segundo Blin, a 'visão com' segundo Pouillon; no terceiro, Narrador<Personagem (o narrador diz menos do que sabe a personagem): é a narrativa 'objectiva' ou 'behaviourista', a que Pouillon chama 'visão de fora'.

Enfim, o modo – devido a paradoxal coexistência de uma intensidade mimética e da presença do narrador; da dominância do discurso direto; e da concorrência de focalizações – por várias vezes foi ligado à presença do próprio narrador, à intervenção da fonte narrativa, ou seja, da voz. É dessa instância que se ocupará o item a seguir.

2.7.1.3.4 A voz na narrativa

Como visto anteriormente, para que todo e qualquer enunciado produza sentido é preciso que se considere o sujeito que o enuncia, assim como a situação em que o enuncia. O *eu* só se revela em relação a um *tu* (ele) e o passado da ação contada só existe em relação ao momento em que o sujeito a conta. O sujeito ao qual a voz está relacionada não é somente aquele que realiza ou sofre a ação, antes é, também, aquele que o relata e aqueles que participam da ação narrativa, mesmo que de forma passiva. Com efeito, ao retomar os termos de Benveniste, temos que a *história* não se dá sem uma parte de *discurso*, já que “mesmo a narrativa histórica, do tipo ‘Napoleão morreu em Santa Helena’, implica no seu pretérito uma anterioridade da história em relação à narração”. (GENETTE, 1995:211)

A narração é o termo denominado por Genette (1995:212) para se referir à instância produtiva do discurso narrativo, em se fazendo uma analogia com a enunciação – vista como a relação entre os enunciados e a sua instância produtiva. A abordagem dessa instância, a narração, encontra dificuldades ao reduzi-la às questões do 'ponto de vista' ou por identificarem o narrador com o autor e o destinatário da narrativa com o leitor da obra.

Uma situação narrativa, como qualquer outra, é um conjunto complexo no qual a análise, ou simplesmente a descrição, só pode distinguir retalhando-o num tecido de relações estreitas entre o acto narrativo, os seus protagonistas, as suas determinações espaço-temporais, a sua relação com as outras situações narrativas implicadas na mesma narrativa, etc.

Assim, segundo Genette (1995:214), o funcionamento da voz só será possível se ligado às categorias do tempo da narração, do nível narrativo e da pessoa. Em outras palavras, é preciso considerar as relações entre o narrador e a história que ele conta.

Em se tratando do tempo de narração, é possível contar uma história sem necessariamente relatar o lugar ou sua posição em relação ao lugar onde a conto, mas o mesmo não acontece em relação ao tempo. Ao contar precisamos situar o tempo em relação ao ato narrativo, visto que preciso contá-la num tempo presente, passado ou futuro. Com efeito, a narração pode, então, ser de quatro tipos: *ulterior* (posição clássica de narrativa no passado. Está na maioria das narrativas, bastando para tal empregar o tempo do pretérito), *anterior* (narrativa predictiva, geralmente no futuro, mas que nada proíbe que seja conduzida no presente), *simultânea* (narrativa no presente, contemporânea da ação. É o mais simples, devido à coincidência da história e da narração, fato que elimina a interferência e o jogo temporal) e *intercalada* (entre os momentos da ação. É o mais complexo por se tratar de uma narração de várias instâncias). (GENETTE, 1995:216).

Com relação aos desníveis encontrados na narrativa, Genette (1995:227) os define dizendo que “todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produto dessa narrativa”. E vai além: segundo o autor (1995:237-238), “as narrativas feitas por X a Y a propósito de Z vêm a ser o próprio entrelaçado da nossa ‘experiência’, grande parte da qual é de ordem narrativa”.

Pessoa: “A escolha do romancista não é feita entre as duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das suas ‘personagens’, ou por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa num texto narrativo pode, pois, reenviar para duas situações muito diferentes, que a gramática confunde mas a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por si mesmo, e a identidade de pessoa entre o narrador e uma das personagens da história (...). O termo ‘narrativa em primeira pessoa’ não se refere, muito evidentemente, senão à segunda dessas situações, dissimetria que confirma a sua impropriedade. Na medida em que o narrador pode a todo o instante intervir como tal na narrativa, toda a narração é, por definição, virtualmente feita na primeira pessoa...”. (GENETTE, 1995:243).

Assim, dois tipos de narrativa são distinguidas em relação ao narrador: uma em que o narrador não faz parte da história que conta (heterodiegético) e uma em que o narrador é também um personagem da história que conta (homodiegético). Genette (1995:244), porém, chama a atenção para o segundo narrador, pois a ausência é total mas a presença não. Segundo o autor, o narrador homodiegético pode ser o herói da narrativa ou ter uma

participação apenas secundária. Para a primeira variedade ele propõe chamar o narrador de autodiegético.

Embora a função primeira do narrador seja de narrar, de contar a história, o discurso do narrador pode assumir outras funções. Em analogia com as funções de linguagem de Jakobson, as funções do discurso narrativo teriam cinco aspectos, a saber: o primeiro é a história, cuja função é narrativa, e da qual nenhum narrador pode desviar-se; o segundo é o texto narrativo, cuja função é de regência. O narrador pode referir-se ao discurso metalinguisticamente para marcar a organização interna do texto; o terceiro é a situação narrativa, cuja função, em relação ao narratário – presente, ausente ou virtual – é de comunicação, ou, nos termos de Jakobson, ao mesmo tempo fática (verifica o contato) e conativa (age sobre o destinatário). Esses narradores voltados para o seu público, e interessados na relação que estabelecem com ele (mais do que com a narrativa), são chamados, por Rodgers⁶⁰ *apud* Genette (1995), de “contadores”. O quarto refere-se a orientação do narrador para ele próprio, e sua função seria testemunhal ou de atestação. Homóloga a função emotiva, de Jakobson, “dá conta da parte que o narrador, enquanto tal, toma na história que conta, na relação que mantém com ela”. O quinto, e último, refere-se as intervenções, diretas ou indiretas, do narrador a respeito da história, que podem se traduzir em um comentário autorizado da ação. É o que se poderia chamar de função ideológica do narrador (GENETTE, 1995:254-255). Vejamos este comentário sobre a obra “Recherche du temps perdu”:

...se a *Recherche du temps perdu* é por todos sentida como não sendo ‘já inteiramente um romance’, como a obra que, ao seu nível, fecha a história do gênero (dos gêneros) e inaugura, com alguns outros, o espaço sem limites e como que indeterminado da literatura moderna, ela o deve, evidentemente – e ainda desta vez a despeito das ‘intenções do autor’, e pelo efeito de um movimento tanto mais irresistível quanto foi involuntário – a essa invasão da história pelo comentário, do romance pelo ensaio, da narrativa pelo seu próprio discurso. (GENETTE, 1995:257-258).

Para concluir, Genette (1995) coloca em foco a questão do papel do destinatário, a quem ele chama de narratário e afirma ser uma personagem ativa e com função variável. O narratário extradiegético, uma das dimensões da instância narrativa, se confunde com o leitor virtual e indefinido, assim como pode, também, fingir não se dirigir a ninguém, no entanto, “não pode, evidentemente, nada contra o facto de uma narrativa, como todo o

⁶⁰ RODGERS, B. G. **Proust's narrative techniques**. Genebra:Droz, 1965.

discurso, se dirigir necessariamente a alguém, e conter sempre em foco o apelo ao destinatário” (GENETTE, 1995:259). Segundo Genette (1995:260), para Proust “o verdadeiro autor da narrativa não só é quem conta, mas também, e por vezes muito mais, quem a escuta. E que não é necessariamente aquele a quem é dirigida: há sempre gente ao lado”. (grifo do autor).

Devo ressaltar que o tempo, o aspecto e o modo abordados acima, no que se refere aos procedimentos do discurso, estão relacionados à estrutura literária, ou, no dizer de Todorov (1971), à “ordem”. Em determinados momentos

a ‘vida’ torna-se parte integrante da obra: sua existência é um elemento essencial que devemos conhecer para compreender a estrutura da narrativa. É somente neste momento de nossa análise que a intervenção do aspecto social se justifica: acrescentemos que ela é também de fato necessária. O livro pode parar porque estabelece a ordem que existe na realidade” (TODOROV, 1971:253).

Assim, muitas vezes a narrativa não é apenas a exposição de uma ação, mas a história do conflito entre duas ordens: a do livro e a do seu contexto social.

Uma questão importante de ser abordada refere-se às evidências. A indicação das evidências por meio das quais o narrador fez seus julgamentos é uma das formas que ele tem de indicar o seu comprometimento ou descomprometimento com a verdade (PALMER, 1986 *apud* BASTOS *et al*, 2001:115). No *causo*, a evidencialidade pode ser revelada lingüisticamente através das falas (utilizando-se o discurso direto, por exemplo), em outras palavras, da polifonia (“*heterogeneidade discursiva*”, segundo Bakhtin (2000 [1977])), cuja noção refere-se às várias vozes introduzidas pelo locutor do discurso. Assim, faz-se necessário esclarecer a questão do “locutor do discurso”, para que não se recaia sob mal entendidos durante a análise:

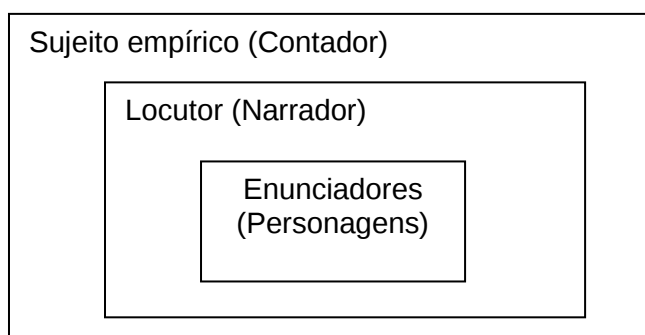
Ducrot (1984), ao discutir a polifonia, propõe uma distinção entre as figuras do sujeito falante – ser empírico que enuncia fisicamente o enunciado –, do locutor – ser do discurso, instância a qual é imputada a responsabilidade pelo enunciado – e do enunciator – construído no e pelo discurso, podendo representar outras vozes que se fazem presentes nos textos além das do locutor. (ADERALDO, 2004:140).

Neste trabalho, assumo a distinção proposta por Ducrot, fazendo, porém, apenas uma alteração lexical: em lugar de “locutor”, tomo como ser do discurso o “narrador” e não a denominação “contadores”, no entender de Rogers (1965), de forma a evitar uma confusão com o ser empírico.

Nos *causos*, considero como sujeitos empíricos Dona Florentina, Dona Maria Paula e Senhor Jovelino, que são o resultado da experiência com outros discursos, com as interações verbais – heterogêneos. Estes, por sua vez, instauram o Narrador/Locutor e os personagens/enunciadores (vozes discursivas) que se desdobram, revelando outras vozes: mítica, da experiência, dos costumes morais, do discurso religioso, da tradição. O Narrador manifesta-se no texto com a voz responsável pelo discurso. Segundo Ducrot (1987:182), Locutor “é um ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade desse enunciado. É a ele que refere o pronome ‘eu’ e as outras marcas da primeira pessoa”. Neste trabalho, como já mencionado, o chamarei de Narrador – pela função discursiva a qual se presta esta instância responsável pelo texto, no caso do gênero textual em pauta (o *causo*). É ele, o Narrador, quem cria os enunciadores/personagens que, no texto, manifestam suas perspectivas.

ESQUEMA 1

O processo de instauração das vozes



2.8 Considerações parciais

A partir da revisão teórica acima, acredito ter ficado claro que para se fazer um estudo acurado das estratégias narrativas foi preciso lançar mão da construção de um quadro teórico multifacetado, se se considera que foram trazidos conceitos de diferentes correntes lingüísticas e campos disciplinares para tal composição. Tal escolha, embora possa ser vista com ressalvas aos olhos de muitos estudiosos, me parece coerente à

medida que assumo, com Possenti (1996:73), que “qualquer teoria do discurso deve tentar explicitar o papel dos fatores propriamente lingüísticos, dos fatores pragmáticos e dos fatores históricos, já que todos são relevantes para a análise dos textos ou discursos...”.

Com efeito, ao assumir o interacionismo sócio-discursivo como perspectiva teórica central, aliado às teorias da narrativa, acredito poder dizer que o *causo* pode ser contemplado sob a ótica da narrativa por ser um objeto lingüístico que apresenta forma e princípio de composição comum, mas que tem, do ponto de vista de sua produção e recepção, a função social de manter e/ou resgatar crenças, valores e costumes da comunidade. Estudaremos a narrativa pelo viés de sua construção formal, de suas relações com a enunciação e de sua organização textual. Nesse sentido, as categorias analíticas que julgo pertinentes para a abordagem do *causo*, em se pensando nas estratégias narrativas que os contadores utilizam no intuito de fazer valer sua função social são: ordem, pessoa, espaço, tempo e aspecto, vozes e prosódia. Julgo pertinente esclarecer que não são apenas essas categorias intrínsecas da narrativa que são importantes; categorias como valores e costumes, por exemplo, que são dadas pela narração, também o são. Mesmo porque, sendo da ordem do social, os *causos* podem não fazer sentido algum em determinadas culturas.

Assim, o próximo capítulo compreenderá o estudo do *causo* no nível da superestrutura, da macroestrutura e da microestrutura. Esse capítulo visa esclarecer como os *causos* são organizados textualmente, ou seja, como se configura o “arranjo global”; os mecanismos de textualização, através do estudo da coesão verbal; e os mecanismos enunciativos, através das vozes e dos aspectos prosódicos.

CAPÍTULO 3: *LÁ BEM LONGE...* A ESTRUTURA NARRATIVA E TEXTUAL NO CAUSO POPULAR ORAL

As variações nas formas rituais de contar são muitas.
O objetivo de sua insistente repetição significa o
desejo de provocar a memória e seduzir cúmplices
para a arte de contar.
(Vera Felício, 1996:26)

Neste capítulo abordo a estrutura geral do *causo* popular oral, por considerar que todo texto é organizado em três níveis superpostos (BRONCKART, 2003) e, em parte, interativos, quais sejam: a infra-estrutura geral do texto (ou superestrutura), os mecanismos de textualização (ou macroestrutura) e os mecanismos enunciativos (ou microestrutura). Se se considerar que o discurso literário se vale de uma recepção “hiperprotegida” por seu público, é possível dizer que os contadores têm a faculdade de recorrer a estratégias de organização textual específicas (superestrutura). Portanto, neste ponto, focarei a organização de conjunto do conteúdo temático. Mas acredito que é através do texto e da forma de narrá-lo que é possível fazer com que uma comunidade ouça e assimile os valores e os modos de conduta. Portanto, a maneira como um contador de *causos* mobiliza determinados recursos expressivos ou estratégias lingüísticas para narrar histórias, os efeitos de sentido que tais recursos passam a exercer na interação, revelariam a forma como o contador deseja que se estabeleça a interação. Os efeitos de sentido resultariam do uso de estratégias textuais e interacionais, ou seja, dos mecanismos de textualização (macroestrutura textual) e dos mecanismos enunciativos (microestrutura textual). Nesse ponto, verificarei a existência de uma correlação entre as estruturas lingüísticas que o contador utiliza e os efeitos de sentido que essas estruturas podem evocar.

3.1 As noções de superestrutura, macroestrutura e microestrutura

A *superestrutura* descreve as formas globais de um discurso que, no entender de Van Dijk (2000:122-123), percebidas como esquemas, possuem “uma natureza fixa, convencional (e, deste modo, culturalmente variável)” para cada tipo textual⁶¹. Em outras

⁶¹ Van Dijk (2000) usa em lugar de “tipo textual” a expressão “tipo de texto”, modificada, aqui, pelo fato de o autor usar a expressão “tipo de texto”, também, para se referir à noção de gênero textual (seria uma espécie de tipos de textos identificáveis por características recorrentes).

palavras, a *superestrutura* refere-se à forma global de organização das macroestruturas (semânticas). O discurso narrativo também tem um esquema convencional, um “esquema de narrativa”, no qual os tópicos gerais ou o conteúdo global devem ser inseridos. Considerando-se que as informações estocadas na memória, pelo contador, são organizadas de acordo com a estrutura da narrativa, penso poder afirmar que os textos narrativos têm uma *superestrutura* constituída por uma *macroestrutura semântica*, denominação dada por Van Dijk (1984, 2000) às macroproposições responsáveis pela unidade de sentido global do texto.

Um discurso narrativo não é apenas um conjunto de sentenças, mas de seqüências ordenadas, “desde que seja significativa e represente certas estruturas de fato, por exemplo, episódios” (VAN DIJK, 2000:42), porém, não é somente a ordem das proposições, num discurso, que é condicionada por regras de significação: o conteúdo delas também o é. Nesse sentido, Van DIJK (*op cit.*:42) se refere à macroestrutura textual, ou nos termos de Bronckart (2003), aos mecanismos de textualização, como sendo uma representação abstrata da estrutura global do significado de um texto, que permite, aos ouvintes, a apreensão dos assuntos nele tratados. Assim, o significado não se limita apenas à relação semântica entre as frases, “mas decorre da conexão do conjunto de frases como um todo, que é o próprio texto” (GUIMARÃES, 2003:44).

Segundo Van Dijk (2000:123), “as superestruturas esquemáticas organizam macroestruturas temáticas, de modo bastante semelhante àquele como a sintaxe organiza o sentido de uma sentença”, o que nos permite dizer que a superestrutura impõe algumas limitações ao conteúdo do texto, determinando-lhe a ordem, mesmo que independente da macroestrutura. Assim, visto que não se pode inserir qualquer macroproposição em qualquer categoria esquemática, o falante se vê obrigado, durante o processo de construção textual, a selecionar, organizar e articular os tópicos, no intuito de garantir uma unidade de sentido que permita, ao ouvinte, estabelecer uma relação entre os mesmos tópicos (esse assunto será aprofundado e exemplificado na seção 3.2 deste capítulo).

Embora, nem sempre as relações semânticas entre os tópicos sejam marcadas lingüisticamente, durante o processo de produção do texto, “o sujeito vai marcando a chamada ‘superfície’ com indicações lingüísticas que, sinalizando a arquitetura semântica do discurso, facultam ao interlocutor o acesso à significação pretendida” (COSTA VAL,

1991:131). Essas indicações lingüísticas se dão no nível microestrutural, e são responsáveis pelas relações proposicionais estabelecidas ao longo da produção textual.

A microestrutura é compreendida por Van Dijk (2000) como o resultado das relações estabelecidas entre as proposições textuais. Nas palavras de Aderaldo (2004:113), “pode-se entender o nível microestrutural como sendo aquele que revela as estratégias de coesão textual, a partir de articulações significativas entre as sucessivas proposições que integram os enunciados do discurso”; e formulado a partir de relações entre as proposições textuais. Porém, é pertinente observar que, em termos cognitivos, tais termos se referem a operações mentais realizadas na produção e recepção de textos, e não a aspectos estritamente textuais.

Antes de entrarmos efetivamente nas questões relativas à estrutura geral dos *causos*, penso ser pertinente abrir um parêntese para falar das estratégias textuais relevantes encontradas nesse gênero.

A concepção de linguagem como atividade, adotada neste trabalho, me leva a procurar, na efetivação desta atividade, regularidades que deixem entrever a existência de um sistema de desempenho lingüístico. O texto é, então, um lugar privilegiado para a identificação das regularidades, pois possui em sua materialidade as marcas do processo “formativo-interativo”. No *causo*, as regularidades se manifestam “como tendências de estruturação, definidas pelo caráter sistemático de determinados processos de construção textual” (KOCH, 2002:83), seja através da recorrência, das marcas formais ou do preenchimento de funções interacionais.

As atividades de construção do texto falado, que apontam as funções interativas exercidas por tais atividades, serão tratadas neste trabalho como estratégias de processamento textual da narrativa. Entre as principais estratégias de processamento do texto falado, portanto, também, dos *causos* populares orais, temos a inserção e a reformulação.

No *causo* 5: “O sapatinho de ouro” (Anexo 1), a inserção parece ter uma macro-função cognitiva de facilitar a compreensão do ouvinte. Na passagem

(01) uma coisa que a mamãe contava que eu achava muito interessante... [(01a) que a minha mãe era assim... muito ciumenta, né?... ela tinha verdadeira PAIXÃO pelo meu pai... (01b) tinha loucura por ele, né?... tinha loucura por ele... e achava assim... ela tava sempre achando que ele tava traindo ela... (01c) pelo fato dela gostar muito ela sempre arranjava uma pessoa pra ele gostar... ele tava sempre (...) (01d) era Maria Maça... não sei mais o quê... até (...) tinha uma mulher que ela tinha implicância...

tinha implicância mas implicância... sabe?... (...) (01e) eu acho que ela também assim... ela também contava uns caso pra ele ouvir... pra meu pai ouvir (...) (01f) assim pra pô nele uma certa apreensão... ou sei lá...] ela contava um caso interessantíssimo...

a contadora suspende temporariamente o tópico em andamento e insere vários tipos de material lingüístico (recortado pelos “colchetes”), com o intuito de introduzir uma explicação ou justificativa, fazer alusão a um conhecimento prévio que, freqüentemente, constitui um pré-requisito para o pleno entendimento do assunto, apresentar ilustrações ou exemplificações ou introduzir comentários metaformativos. Na passagem, podemos observar que todos esses tipos de inserção acontecem no simples espaço do resumo. Em (01a), a contadora se viu na necessidade de *explicar* como era a mãe dela, ou seja, que ela era muito ciumenta, que tinha verdadeira paixão pelo marido, o que *justifica* em (01f), dizer que alguns *causos* que sua mãe contava, como, por exemplo, o *causo* em análise, era para colocar “uma certa apreensão” no marido. Interessante perceber que (01f) justifica (01a), mas se configura, também, uma explicação de (01e), ou seja, causar apreensão no pai explica o porquê de contar *causos* para ele ouvir. Já em (01b) a contadora faz um comentário metaformativo. Para ela, verdadeira paixão é sinônimo de “loucura” (em sentido conotativo), o que revela a dimensão do sentimento de sua mãe. Em (01c), a contadora faz alusão a um conhecimento do senso comum, e que se configura, no *causo*, um pré-requisito para o pleno entendimento do assunto, que é o fato de quando alguém tem uma paixão doentia por outra pessoa, sempre arruma alguém para dizer que é amante. Enfim, em (01d), a contadora exemplifica/ilustra, através de um nome próprio (Maria Maçã) e de uma expressão nominal definida (uma mulher que ela tinha implicância), as pessoas que sua mãe elegia como amantes de seu pai. Todas essas inserções, no processamento do texto, têm o objetivo de fazer o leitor perceber a relação do *causo* que a mãe contava com o ciúme que ela tinha do marido, e, conseqüentemente, a moral do *causo*.

A inserção ainda tem a função interacional de despertar ou manter o interesse do ouvinte e/ou criar uma atmosfera de intimidade ou cumplicidade, e uma dessas funções encontradas no *causo* em análise é servir de suporte para a argumentação em curso. Vejamos:

NAda que o deMÔnio fez deu resultado... o demônio vol... tava cabisBAixo mesmo... chateAdo mesmo... porque Não conseguiu, né?... fazê nada com o casal... já ia MUItto cabisbaxo embora quando (...) o demônio prende sua alma, né? (...) não queria perder mais uma... aí ele já ia muito cabisbaxo encontrô com uma velha...

A contadora mantém a interação e o interesse do ouvinte ao dizer que “o demônio prende almas e não queria perder mais uma” colaborando para a argumentação a respeito do estado em que o demônio se encontrava, ou seja, “muito cabisbaixo”, “chateado”, por não conseguir desmanchar o casamento do casal. Já na passagem a seguir:

que a mulher era muito boNlta... de seios FARTos... a mulher (...) seios FARTos... aqueles seios FARTos... muito bonita... GORda... muito roSAda... muito boNlta... e eu acho que era a imagem que ela queria pra ela, né?... com certeza... era a imagem que ela queria pra ela, né?... muito boNlta... e que MUlto boa esPOsa... e que MUlto cariNHOSA com o marido, né?...

a contadora expressa sua atitude perante o dito, ao fazer uma avaliação. Através dessa estratégia ela consegue criar uma atmosfera de intimidade com o ouvinte, ao fazer uma avaliação sobre sua própria mãe em relação à personagem do *causo*.

A reformulação retórica, outra estratégia de construção do texto, realiza-se em geral por meio de repetições e paráfrases, e tem a função cognitiva de reforçar a argumentação, além de facilitar a compreensão através da desaceleração do ritmo da fala, dando ao ouvinte um tempo maior para o processamento do que vai ser dito. É o que podemos perceber na seguinte passagem: “...muito boNlta... e que MUlto boa esPOsa... e que MUlto cariNHOSA com o marido, né?... uma mulher excelente...”

Como se pôde perceber, existe uma enorme complexidade no processo de construção do *causo* (texto falado) e uma gama de atividades que o contador realiza visando à produção de sentidos⁶²; afinal, disso depende alcançar seus objetivos, qual seja, através dos *causos* manter as crenças, valores e costumes de sua comunidade.

3.2 A superestrutura no *causo*

Para tratar da superestrutura dos *causos*, tomo, inicialmente, como base teórica os estudos de Van Dijk (1984, 2000). Segundo o autor, as noções de *parágrafo* ou *episódio* são discutidas em vários ramos da análise do discurso e são caracterizados, em seu entender “como seqüências coerentes de sentenças de um discurso, lingüisticamente marcados

⁶² A produção de sentidos é uma “atividade interativa” extremamente complexa. O produtor e o interpretador são, apropriando-se das palavras de Koch (2003:19), “‘estrategistas’, na medida em que, ao jogarem o ‘jogo da linguagem’, mobilizam uma série de estratégias – de ordem sociocognitiva, interacional e textual – com vistas à produção do sentido”. E é a capacidade de estabelecer mentalmente uma continuidade de sentidos, dentre outras, que faz com que o ouvinte construa a coerência dos *causos*.

quanto ao começo e/ou fim, e definidas, além disso, em termos de algum tipo de ‘unidade temática’” (VAN DIJK, 2000:99).

Atendo-me, apenas, ao episódio, considerado, aqui, como uma unidade semântica, tem-se que esta noção aparece não “apenas em uma teoria do discurso, mas também no discurso cotidiano”⁶³. Nesse sentido, o episódio pode ser concebido de duas formas: “em primeiro lugar, como uma parte de um todo, que tem começo e fim definidos, portanto, em termos temporais. Em segundo lugar, tanto a parte como o todo envolvem geralmente seqüências de eventos ou ações” (VAN DIJK, 2000:102), como, por exemplo, o tipo narrativo.

Considerado como unidade semântica do discurso, o episódio pode ser caracterizado como uma “seqüência de proposições” específicas e globalmente coerente, ou seja, deve “estar subsumida sob uma macroproposição mais global” (VAN DIJK, 2000:103). Nesse sentido, se o falante, para executar a tarefa de manter o discurso como uma unidade global de sentido, precisa, antes de mais nada, ter em mente o esquema referente à sua organização semântica (VAN DIJK, 1984), é a partir desse esquema cognitivo prévio que, segundo Van Dijk (2000:103), o falante articula suas macroproposições, ou seja, a unidade global de uma seqüência discursiva.

O autor (2000:30), ao tratar das estratégias esquemáticas, como dito anteriormente, assevera que “muitos tipos de discurso parecem exibir uma estrutura esquemática convencional, e, conseqüentemente, variável de acordo com a cultura, uma forma global que organiza a macroproposição (o conteúdo global do texto)”.

Assim, é possível dizer que, no entender do autor, os textos apresentam usualmente uma *superestrutura*, ou seja, um esquema convencional, específico a cada tipo de discurso, que, além disso, permite que o falante organize as suas macroproposições de uma forma hierarquicamente organizada. Nas histórias, por exemplo, tem-se a narrativa, e sua estrutura básica compreenderia categorias, tais como: *situação, complicação e resolução*.

Van Dijk (1984:233) assevera que, quanto mais convencional e mais comum a estrutura narrativa para o falante, mais fácil é a compreensão e a organização das

⁶³ De acordo com Van Dijk (2000:102), “essa noção intuitiva de episódio corresponde à noção de episódio em uma narrativa ou relato de tais ações ou eventos: fala-se de um episódio de uma novela ou de um livro didático sobre história, e o sentido de tal noção é semelhante ao episódio correlato no mundo: uma seqüência de sentenças (ou proposições expressas por tais sentenças) que denota esse episódio, portanto com um início e um fim marcados e certa unidade conceitual”. Assim como na análise do discurso, é essa noção intuitiva que será assumida neste trabalho.

informações arquivadas na memória. E este é um ponto importante no que diz respeito aos *causos*, já que devem ser passados de geração em geração para se garantir a manutenção da cultura, crenças e costumes. Os contadores, para reconstituir os fatos que ouviram, recontam os *causos* fazendo uso da memória (como abordado no capítulo 1), e para isso, apóiam-se em esquemas previamente determinados (nesse caso na *superestrutura*), a partir dos quais ele irá atualizar as informações estocadas em sua memória.

Os esquemas, segundo Van Dijk (2000:146), consistem de categorias típicas (se não no todo, ao menos em parte), sendo cada uma delas correspondente a uma seqüência específica de proposições ou sentenças do texto.

Bronckart (2003), em seus estudos acerca da infra-estrutura geral (super), indo além das considerações feitas por Van Dijk (1984, 2000), analisa-a sob três pontos: i) o plano geral do texto, ii) os tipos de discurso e os segmentos que ele comporta e iii) as articulações entre os tipos de discurso e as seqüências que nele aparecem⁶⁴. Segundo o autor, o plano geral do texto deve ser entendido como a organização do conteúdo temático (ou organização da diegese), o que confirma a posição de Van Dijk exposta na seção 3.1 e melhor detalhada no início desta seção.

Os tipos de discurso são entendidos como “formas de organização lingüística”. Nesse caso, o autor está falando, por exemplo, de narração (tipo principal do romance, novela, conto, etc.), discurso esse que é composto por segmentos e dentro deles encaixes. No *causo* teríamos o tipo narração e como encaixe o discurso interativo – tipo secundário no conto e expresso, por exemplo, pelos discursos diretos ou indiretos livres.

No que se refere às articulações entre tipos de discurso, tem-se, por exemplo, o encaixamento de segmentos de discurso direto num segmento de narração, mostrando a relação de dependência existente entre os segmentos. Um dos procedimentos que explicitam essa relação é o travessão, muito conhecido nos textos da modalidade escrita. Porém, como trabalho com o texto oral, esse procedimento não pode ser considerado. Valho-me, assim, dos chamados verbos de “*dizer*”, procedimento mais comum na modalidade oral.

⁶⁴ Essa divisão não implica em ocorrências em separado. Tais pontos acontecem concomitantemente no texto. A divisão, tal como proposta por Bronckart, ocorre apenas por questões didáticas.

Por fim, Bronckart (2003) trata as seqüências que eventualmente aparecem no plano geral do texto (seqüências narrativas, explicativas, argumentativas, etc.) como a dimensão característica da infraestrutura textual que organiza seqüencial e linearmente o conteúdo temático. No entender desse autor (2003:217), o que reafirma o que disse Van Dijk (2000), “o agente produtor do texto dispõe de representações ou de conhecimentos relativos a um dado tema, que estão estocados na memória em formas lógicas e/ou hierárquicas”, entendidas como macroestruturas. Tais conhecimentos, quando semiotizados em um texto, são reorganizados, inserindo-se em estruturas sintáticas básicas através de relações predicativas e/ou sintagmáticas que, por sua vez, são também organizadas na linearidade do texto, ou, como o autor prefere dizer, no “eixo do sucessivo”. Assim, “os conhecimentos macroestruturais disponíveis na memória são, no texto, transformados em diversas formas de organizações seqüenciais, que correspondem à superestrutura textual” (ADERALDO, 2004:64).

Adam⁶⁵, citado por Bronckart (2003:219), ao renunciar seqüências como a injuntiva e a poética, por exemplo, restringe-se a cinco tipos básicos: seqüência narrativa, descritiva, argumentativa, explicativa e dialogal, que combinadas em um texto, em várias modalidades, revelam ser da diversidade das seqüências e das modalidades de articulação “que decorre a heterogeneidade composicional da maioria dos textos” (*op cit.*:219).

Marcuschi (2002:27), ao analisar uma carta pessoal, mostra a variedade de seqüências tipológicas desse gênero, em que predominam descrições e exposições, e afirma que, de uma maneira geral, “há uma grande heterogeneidade tipológica nos gêneros textuais”. É importante ressaltar que, entendendo os tipos como seqüências rígidas presentes no texto, e não a textos propriamente ditos, os gêneros são “armaduras comunicativas gerais preenchidas por seqüências tipológicas de base” (MARCUSCHI, 2002:27). Portanto, “quando se nomeia um certo texto como ‘narrativo’, ‘descritivo’ ou ‘argumentativo’, não se está nomeando o gênero e sim o predomínio de um tipo de seqüência de base” (MARCUSCHI, 2002:27). Assim, os tipos textuais podem ser definidos por seus traços lingüísticos predominantes, os quais formam uma seqüência e não um texto. São essas seqüências amarradas como uma malha infraestrutural do texto que garantem a coesão textual. Com efeito, podemos dizer que o plano mais geral de organização textual se

⁶⁵ ADAM, J. M. **Les texts**: types et prototypes. Paris: Nathan, 1992.

dá na superestrutura textual, através das seqüências lingüísticas⁶⁶ que podem aparecer nos textos (seqüências narrativas, explicativas, argumentativas, dentre outras).

Expostas as teorias advindas de Van Dijk (1984, 2000) e Bronckart (2003), passemos à questão que, nesta seção, interessa-me, sobremaneira: as seqüências narrativas.

Segundo Bronckart (2003:219-220), a seqüência narrativa teve sua conceitualização iniciada na Poética de Aristóteles, passando pelos formalistas russos (Tomachevsky, 1925, 1965; Propp, 1928, 1965); em seguida pela escola francesa de narratologia (Brémond, 1973; Genette, 1969; Greimas, 1966), até chegar na sociolingüística americana (Labov e Waletzky, 1967). Para o autor “só se pode falar de seqüência narrativa quando essa organização é sustentada por um processo de intriga⁶⁷”, o qual consiste na seleção e organização de acontecimentos de modo a formar um “todo acional dinâmico”, que ao mesmo tempo encerra em si a idéia de “causalidade”:

à ordem cronológica dos acontecimentos se sobrepõe uma ordem interpretativa, que fornece causas e/ou razões aos diversos encadeamentos constitutivos da história. É essa dimensão interpretativa que confere à seqüência narrativa essa função de reconfiguração das ações humanas (...) (BRONCKART, 2003: 220).

Labov e Waletzky (1967:12-44), ao analisarem narrativas orais de experiência pessoal, em uma determinada comunidade americana, definiram o seguinte esquema padrão do tipo textual narrativo: i) *resumo*, estratégia utilizada pelo narrador, no intuito de despertar o interesse do seu interlocutor. Situa-se no início do texto, e é constituído, geralmente, de uma ou duas cláusulas que sintetizam toda a história; ii) *orientação*, introduz os personagens, assim como o espaço físico-temporal da ação; iii) *complicação da ação*, é o núcleo propriamente dito da narrativa, já que ela corresponde à intriga, elemento importante para que se possa falar em narrativa; iv) *resolução da ação*, indica o desenlace dos acontecimentos; v) *avaliação*, se caracteriza por suspender a ação da narrativa e traduzir a atitude do narrador em relação ao que se conta. As expressões de emoção do narrador e os comentários que faz, relativos ao acontecimento em si ou aos personagens, acontecem através da avaliação; e vi) *coda*, que, geralmente, aparece no final da narrativa, e atua como

⁶⁶ Matencio (2001: 111) chama a atenção para a questão da definição das seqüências, ao dizer que a definição deve levar em conta o fato de que as seqüências são, antes de tudo, unidades temáticas e funcionais, já que “a centralidade temática e a função da seqüência (...) viabilizam sua identificação e segmentação”.

⁶⁷ Para Bronckart a expressão intriga equivale a “trama”.

um mecanismo funcional que provoca a volta ao momento da enunciação, ou seja, ao fazer observações gerais ou mostrar a reação do narrador diante do fato narrado.

Porém, de acordo com os autores, alguns fatos devem ser observados:

a) a complicação e a resolução são componentes indispensáveis à narrativa e se constituem de orações narrativas, cuja ordem não pode ser alterada, uma vez que expressa uma cronologia que reflete a seqüência original dos acontecimentos, b) o resumo, a orientação, a avaliação e a coda não precisam, necessariamente, estar presentes na narrativa; c) não há uma ordem fixa para a avaliação, que, por vezes, serve para separar a complicação e a resolução ou, então, vem fundida à resolução; d) a avaliação, na verdade, costuma permear toda a narrativa, não se limitando a uma instância fixa entre a complicação e a resolução; e) a orientação também pode apresentar-se deslocada, permeando toda a narrativa, conforme os propósitos interlocutivos do falante. (GUIMARÃES, 2003:47).

Bronckart (2003:220), por sua vez, refere-se ao modelo de seqüência narrativa proposta por Labov e Waletzky (1967) como constituído de cinco fases de sucessão obrigatória, a saber: i) *situação inicial*, fase na qual um estado-de-coisas é apresentado; ii) *complicação*, fase em que se introduz uma perturbação e a criação de um estado de tensão narrativa; iii) *ações*, fase que reúne os acontecimentos desencadeados pela complicação; iv) *resolução*, fase na qual os acontecimentos que levam a uma redução efetiva do estado de tensão criado anteriormente são introduzidos; v) *situação final*, fase em que o equilíbrio obtido pela resolução é explicitado. O autor ainda acrescenta a essas cinco fases, tidas como principais, outras duas, cuja posição depende “diretamente do posicionamento do narrador em relação à história narrada” (BRONCKART, 2003: 221): vi) *avaliação*, fase na qual é proposto um comentário relativo ao desenrolar da história e cuja posição na seqüência parece ser livre; vii) *moral*, fase na qual se explicita a significação global atribuída à história, sendo apresentada, geralmente, no início ou no fim da seqüência.

Embora Bronckart (2003:222) fale de sete fases propostas por Labov e Waletzky, faz questão de tecer uma consideração com relação a este número. Para o autor, no gênero romance, e, aqui, incluo o gênero *causo*, as seqüências narrativas podem comportar um número ilimitado de fases, como, por exemplo, “a fase de ações recaindo em nova complicação, que desencadeia novas ações, chegando a uma situação final temporária (ou aparente) que se vê perturbada por nova complicação, que desencadeia outra série de ações, etc.”

Se no que diz respeito à sua natureza temática (tratar de assuntos ligados a ética, moral e bons costumes), o *causo* for caracterizado por tal definição, é possível notar que

nesse gênero a constituição da narrativa, também, se faz de forma peculiar. No *causo* há sempre um resumo ou apresentação de uma situação inicial, desenvolvida por complicações, encerrada por uma resolução final e, na maioria das vezes com uma moral. Porém, uma característica recorrente das seqüências narrativas no *causo* é o fato de que elas, regularmente, são entremeadas por avaliações, ou seja, pelos comentários do locutor. O fato de ser um relato é que contribui para a necessidade de ser crível aos ouvidos do ouvinte; o *causo* precisa ser atestado, até mesmo, por apresentar diversas avaliações segundo a ótica do locutor. Essas avaliações são de suma importância, pois, na maioria das vezes, são o índice central das atitudes e comportamentos que se deseja abordar. Penso que essa é a razão primeira para que na constituição superestrutural do *causo* encontremos diversas seqüências descritivas e dialogais articuladas às seqüências narrativas.

A funcionalidade das seqüências descritivas é definida por Bronckart (2003:235) da seguinte forma:

Como demonstra Adam, a **seqüência descritiva** também procede de decisões do agente-produtor orientadas pelo efeito que deseja produzir em seus destinatários: *fazer ver em detalhe* os elementos do objeto de discurso que não aparecem absolutamente necessários à progressão do tema e *guiar o olhar* do destinatário, de acordo com procedimentos espaciais, temporais e hierárquicos. Conseqüentemente, a organização das seqüências descritivas é menos condicionada pelas propriedades intrínsecas do objeto de discurso (tais como são hierarquizadas na memória do agente) do que pelo modo de apresentação convencional adotado por esse agente em função de seu objetivo e de sua representação dos destinatários (grifos do autor).

Tal definição é útil ao entendimento do uso e, sobretudo, da funcionalidade das seqüências narrativas no *gênero causo*. Como disse Aderaldo (2004:66), “o que é relatado e comentado deve ser comprovado, e esse ‘fazer ver em detalhe’ e, principalmente, fazer ver de forma ‘orientada’ possibilita ao locutor do texto que seu relato comentado seja atestado”. O objetivo do desencadeamento de uma seqüência descritiva no co-texto de uma seqüência narrativa “é situar ou fazer compreender melhor os elementos que estão em jogo nessa mesma narração (...). O objetivo de uma descrição inserida em uma seqüência narrativa é, portanto, relativo ao objetivo narrativo” (BRONCKART, 2003:235). Nesse sentido, é baseada nas *decisões interativas*, ou seja, uma decisão orientada por representações sobre os destinatários e sobre o fim que se persegue, que as seqüências têm o estatuto fundamentalmente dialógico.

Uma particularidade da seqüência descritiva é não ser, em relação à seqüência

narrativa, composta de fases que se organizam em uma ordem linear obrigatória. Porém, mesmo não sendo organizadas, elas se combinam e se encaixam em uma ordem hierárquica ou vertical. As seqüências descritivas, em sua forma prototípica, segundo Bronckart (2003:222-223), comportam três fases principais: i) *fase de ancoragem*, em que o tema da descrição é, mais freqüentemente, assinalado por uma forma nominal ou “tema-título”; ii) *fase de aspectualização*, em que os diversos aspectos do “tema-título” são enumerados; iii) *fase de relacionamento*, em que os elementos descritos podem ser assimilados a outros, por meio de operações de caráter comparativo ou metafórico. Entretanto, o protótipo da realização de seqüências descritivas, assim como acontece nas seqüências narrativas, seria também um modelo abstrato, já que sua realização efetiva em textos empíricos pode se dar de forma variada.

Quanto a seqüência dialogal, é importante ressaltar que sua concretização se dá, apenas, nos segmentos de discursos interativos dialogados, revelando-se uma seqüência de característica particular. Estruturados em turnos de fala, esses segmentos são, em se tratando dos discursos interativos primários⁶⁸, “diretamente assumidos pelos agentes-produtores envolvidos em uma interação verbal” e, no caso dos discursos interativos secundários, são “atribuídos a personagens postos em cena no interior de um discurso principal ou englobante” (BRONCKART, 2003:231).

A seqüência dialogal possui três níveis encaixados, propostos por Adam (1992) *apud* Bronckart (2003): i) *fase de abertura*, na qual os interactantes entram em contato; ii) *fase transacional*, em que o conteúdo temático da interação verbal é co-construído; e iii) *fase de encerramento*, que encerra a interação e que, assim como a abertura, tem um caráter fático.

A diversidade de tipos textuais imbricados ou co-ocorridos em um mesmo texto empírico é responsável pela ocorrência do fenômeno da heterogeneidade tipológica. Essa imbricação ou co-ocorrência pode se dar de duas maneiras: a partir do encaixamento de tipos distintos (ou seja, através de um conjunto de procedimentos (ou presença de marcas diversas – lexicais, morfossintáticas ou tipográficas) que explicitam a relação de dependência de um segmento em relação a outro) ou da fusão (conjunção de dois tipos em um mesmo segmento textual). No *causo* é mais recorrente a articulação desses tipos de

⁶⁸ Bronckart (2003:189) ao distinguir discurso interativo primário do secundário diz que o primeiro é assim chamado por se referir diretamente ao mundo ordinário dos interactantes, e o segundo, por remeter à personagem e/ou acontecimentos textualizados, nos segmentos de narração, de relato interativo e de indicações de encenação (teatro).

seqüências textuais através do encaixamento, pois a narração é entremeada por segmentos de discurso interativo (no discurso indireto, por exemplo, a integração do discurso interativo no discurso narrativo pode ser marcada, como já disse, por exemplo, pela presença dos verbos de dizer no discurso narrativo) que, na verdade, funciona como pano de fundo para que se possa, exatamente, aproximar o ouvinte do que se fala, proporcionando-lhe uma sensação de realidade dos fatos. Isso porque, quanto mais real pareça ser o *causo*, maior serão as chances de ele ser mantido na memória e, conseqüentemente, assumido e repassado os ensinamentos que dele fazem parte. Tal fenômeno é, inclusive, referendado pela própria funcionalidade desses tipos de seqüência, que em conjunto se prestam aos propósitos comunicativos do *gênero causo*.

Nos exemplos a seguir, a partir do modelo proposto por Labov e Waletzky (1967) e retomado por Bronckart (2003), tem-se uma amostra das fases da seqüência narrativa e de outras seqüências que a permeiam na superestrutura textual do *gênero causo*. A escolha por tal modelo se justifica uma vez que o corpus, aqui em exame, o *causo* popular oral, apresenta um padrão estrutural bem próximo ao das narrativas colhidas e estudadas por esses lingüistas. Vale ressaltar que nem todo texto narrativo é composto por todas as partes propostas por Labov e Waletzky, sendo, portanto, natural que algum *causo* não as contemple na íntegra.

No exemplo a seguir, extraído do *causo* de nº 3 (analisado, integralmente, no capítulo 4), podemos perceber as fases do protótipo da seqüência narrativa. Antes, porém, faz-se necessário dizer que, de acordo com Bronckart (2003), uma síntese configura-se no plano geral do *causo*. Como já dito, segundo o autor, o plano geral do texto deve ser entendido como a organização do conteúdo temático (ou organização da diegese) e, nesse sentido, o *causo* em análise pode ser apresentado a partir do seguinte plano geral:

- a) contextualização do *causo*;
- b) o rapaz manda o empregado preparar o cavalo;
- c) o cavalo some;
- d) o rapaz começa a xingar, a falar no capeta e o cavalo reaparece;
- e) o rapaz bate no cavalo com a vara de goiabeira;
- f) o rapaz amarra o cavalo na cruz da igreja e o cavalo desaparece;
- g) comentários sobre a moral do *causo*.

Ainda de acordo com Bronckart (2003), é no interior do plano geral do texto que se desenvolvem as seqüências, deixando claro que elas podem se organizar de modo mais complexo, de forma que as fases não precisam ter um número limitado. Além disso, uma mesma fase da narrativa pode ser entremeada por outras seqüências, tais como a descritiva ou a dialogal. Vejamos como isso ocorre no nosso exemplo.

a) **Resumo** - Seqüência narrativa

tem alguns casos que papai contava... [...] e que foram os antepassados dele que contavam pra ele... um caso que me chamava muita atenção... e que até hoje me chama muita atenção... ele me contava que tinha um::...

b) **Orientação** (Fase decomposta em uma fase de avaliação) - Seqüências narrativas e descritivas

tinha um rapaz que era... filho único... que ele só morava com a mãe... [...] era dono de terras né?... mas era um homem muito nervoso... [...] ele era uma pessoa irritadíssima mesmo... mas ele tinha dentro dele FÉ... [...] aos domingos ele gostava de ir a missa... [...] um certo dia ele tinha mandado que os empregado dele é:: preparasse o cavalo dele pra missa... [...] que ele morava fora da cidade... [...] na fazenda... e a missa era:: no lugarejo lá...

c) **Complicação** - Seqüências narrativas e dialogais

o cavalo de madrugada... sumiu... fugiu... o cavalo desapareceu... aí quando a mãe levantou... preparou o café e chamou... chamou o rapaz pra ir pra missa... ele falô... cadê meu cavalo?... o cavalo tá pronto... tá pronto aí... não... que não tá aqui... num tá... num tá... a mãe dele falô assim... o cavalo está aí sim... o fulano de tal preparou o cavalo pra você ir a missa... não que não está...

d) **Ação** - (Fase decomposta em duas fases sub-ordenadas: orientação e avaliação) - Seqüências descritivas e narrativas

e aí ele já começou a gritá... e xingá... e ficá muito bravo mesmo... [...] e a mãe dele ficava muito ansiosa com aquilo... mas tulerava... [...] porque era considerado como o gênio dele... aí a mãe falô com ele assim... ô meu filho procura direito... num tá aqui não mãe... se o caPEta aparecer eu vou nele... [...] aí... voltô... quando ele voltô na porta o cavalo tava prontinho... [...] o cavalo tava prontinho pra ele ir a missa... a mãe dele falô com ele assim... o cavalo chegou né?... ele falô assim... CHEgô...

e) **Nova complicação** (Fase decomposta em duas fases sub-ordenadas: ação e orientação) - Seqüências dialogais, descritivas e narrativas

falô com ela assim... a senhora que vê como é que eu vô pra missa?... foi na

horta.. apanhou uma vara de goiabeira... limpô a vara de goiabeira... esticô a vara de goiabeira e montô no cavalo... a mãe dele pensô... nunca mais eu vejo esse filho né?... [...] que ele chamô com muita vontade... intão veio... aí montô no cavalo... e começô a bater... com a vara de goiabeira... [...] ispanCAno o cavalo... [...] aí quando ele chegou numa curva... a:: uma voz gritô... traz pra cá... aí o cavalo respondeu ele... de que jeito... esse bate aTÉ discasCÁ... e ele... aí que ele bateu no cavalo mesmo...

f) **Resolução** - (Fase decomposta em uma fase de avaliação) - Seqüência narrativa

chegô na igreja... amarrô o cavalo no pé da cruz... que toda igreja do interior tem uma cruz na entrada... ele amarrô o cavalo no pé da cruz... o cavalo istorô... e desapareceu...

g) **Moral** - (Fase decomposta em duas fases sub-ordenadas: avaliação e orientação) - Seqüência narrativa

isso é verdade ou lenda, né?... foram os meus avós que contavam prus filhos... que contavam pra né?... e foi passando de geração em geração... [...] agente guarda que não deve chamá:: não deve falá nenhum nome feio... [...] não falá de que agente não dá conta né?... ele deu conta porque segundo a lenda... a vara de goiabeira tem poder né?... ela é abençoada... [...] mas agente pensa também que a fé dele também era muito GRAnde... então tudo é assim:: eu acho que é insinamento que eles contava pra gente num falá... não chamá pelo bicho, não é?

Vejamos no caso de nº 4: “A Sexta-feira da Paixão” como as seqüências e suas respectivas fases contribuem para a organização geral dos casos populares orais.

05

Minha mãe contava que:: que a vô dela, né?... que ela chamava a Vô Lanora... minha vovó Lanora contava que:: no tempo de:: dela... a semana santa era uma semana santa MESmo... uma semana de MUIta reflexão... uma semana de muita pieDAde... as pessoas ficavam mesmo com MUIta vontade de encontrar com Deus, né?... sentiam muito... muito forte a presença de Deus... então a sexta-feira pra eles... era:: era:: era o dia do senhor morto, né?... aí era um dia abençoAdo... ninguém cozinhava... ninguém varria... ninguém lavava... ninguém penteava cabelo, né?... ninguém fazia nada... nesses dias era fundamental para que a pessoa ficasse em jejum e oração... né?... então a vovó Lanora da:: da minha mãe contava que:: que

10

tinha uma vizinha... que ela estava de oração... teve uma vizinha que tava esfregando rôpa numa bacia... antigamente lavava a rôpa numa bacia, né?... que a vizinha tava esfregano rôpa na bacia... e que aí a:: a:: a vô da vovó Lanora... os pais da vovó Lanora contando que... ela falô assim... ô:: ô fulana... você tá lavano rôpa hoje... tá esfregano rôpa hoje... cê esqueceu que hoje é sexta-feira da paxão?... ela falô assim... a sexta-feira da paxão tá lá na iGREja... e

15

eu estou aQUI lavano a minha rôpa... e diz que a bacia encheu de sangue... na mesma hora a bacia encheu de sangue... foi preciso que o padre viesse pra interrâ o sangue... então na mesma hor... então assim... o insinamento que a gente vê disso é que a gente não deve abusá, né?... a gente não deve abusá... a gente pode até não acreditá... mas a gente não deve abusá do sagrado... o saGRado e o:: o sagrado é sagrado... o mistério é mistério, né?... já fala que é mistério é porque é mistério mesmo, né?

Temos no plano geral deste *causo* a história de uma mulher que, ao desafiar as leis da igreja, recebe um castigo. De acordo com as crenças da Igreja Católica, os fiéis têm que “guardar” a Semana Santa, e, principalmente, a Sexta-feira da Paixão. Neste dia não se deve fazer nada, sob pena de ser castigado. Ao insistir em lavar a roupa, neste dia, a bacia da mulher se enche de sangue.

Abrindo a *seqüência narrativa*, o texto apresenta uma *orientação* (linhas 01 a 09), ou seja, a origem do *causo* é um prenuncio do que pode acontecer (“*Minha mãe contava que:: que a vô dela, né?... que ela chamava a Vô Lanora...*”). Nela se situa o momento em que se inscreve o fato contado, representando a fase de “*situação inicial*” (BRONCKART, 2003).

A ela se funde um discurso indireto livre (“*minha vovó Lanora contava que*”), por integrar um discurso interativo em um principal, precedido de uma *avaliação* acerca do nome da bisavó da narradora (“Lanora”). A narradora retoma a voz da mãe, tal qual ela fazia no tempo em que lhe contou o *causo*, ao mesmo tempo em que revela a tradição deste *causo*: está sendo contado por ela o que foi contado à sua mãe por sua bisavó. Em seguida temos o encaixamento de uma *seqüência descritiva* (“*a semana santa era uma semana santa MESmo... uma semana de MULta reflexão... uma semana de muita pieDAde... as pessoas ficavam mesmo com MULta vontade de encontrar com Deus, né?... sentiam muito... muito forte a presença de Deus...*”), em que o tema-título “semana santa” é introduzido, e descrito por uma simples enumeração, não hierarquizada (“santa mesmo”, “de muita reflexão”, “de muita piedade”).

A narração do fato continua, explicitada pelo marcador conversacional “então”, e mais uma vez, é permeada por uma *seqüência descritiva*. Desta vez do tema-título “sexta-feira”, entendida, pelo contexto, como sendo a “sexta-feira da paixão” (“*então a sexta-feira pra eles... era:: era:: era o dia do senhor morto, né?... aí era um dia abençoAdo...*”). Essa é uma fase de ancoragem que desenvolve numa fase de aspectualização (“*ninguém cozinhava... ninguém varria... ninguém lavava... ninguém penteava cabelo, né?... ninguém fazia nada... nesses dias era fundamental para que a pessoa ficasse em jejum e oração...*”), pois, além do tema ser *descrito* em função do dia (“do senhor morto”, “abençoado”), a narradora sente a necessidade de *orientar* o ouvinte sobre o comportamento das pessoas neste dia (“não cozinhar”, “não varrer”, “não lavar”), e encerra essa *seqüência narrativa* com uma *avaliação*, fundamental, que dá ao texto exatamente o *tom de ensinamento*, ou seja,

que o comportamento era necessário para que, neste dia, as pessoas ficassem em jejum e oração.

Dando prosseguimento, a narração é explicitada, novamente, pelo marcador conversacional “então”. A narradora, antes de contar a história, propriamente dita, ressalta, mais uma vez que é sua bisavó quem contava (*“então a vovó Lanora da:: da minha mãe contava que:: que tinha uma vizinha...”*), uma *orientação*, que ao mesmo tempo em que informa os personagens (bisavó e vizinha), orienta o ouvinte, por meio de uma reformulação (*“que ela [vovó Lanora] estava de oração...”*), quanto ao fato de a bisavó ser uma das personagens, o que confere maior credibilidade ao fato ocorrido.

A *seqüência narrativa* inicial é retomada com uma *complicação* (linhas 09 a 11) (*“teve uma vizinha que tava esfregando rôpa...”*), entremeada por uma *orientação* sobre o lugar onde ela lavava a roupa (*“numa bacia...”*) e por uma *avaliação* (*“antigamente lavava a rôpa numa bacia, né?...?”*), o que revela o tempo da história em relação ao tempo da enunciação.

Na *ação* (linhas 11 a 23) que se desenvolve, em função do ato da vizinha (assinalada pelo marcador conversacional “aí”), a narradora introduz, por encaixamento, um discurso interativo do tipo direto (*seqüência dialogal*), marcado, duas vezes, pelo verbo de dizer “falô”: (*“ela falô assim... ô::: ô fulana... você tá lavano rôpa hoje... tá esfregano rôpa hoje... cê esqueceu que hoje é sexta-feira da paxão?...?”*), em que a vizinha relembra que dia era e acaba por se tornar uma *complicação*, gerando uma nova *ação*, na qual é respondida mal (*“ela falô assim... a sexta-feira da paxão tá lá na iGREja... e eu estou aQUI lavano a minha rôpa...”*).

Esse discurso, encaixado na narração, além de aproximar o ouvinte dos fatos narrados, como se estivesse presente naquele momento da enunciação, revela uma nova *complicação*, ao introduzir uma perturbação e criar uma tensão, neste caso, o que aconteceu depois que a vizinha desafiou as normas religiosas.

É, então, que a *seqüência narrativa* alcança sua fase de *resolução* (linhas 13 a 16). A resolução, que acontece com uma *avaliação* (*“e diz que”*), cujo entendimento, de acordo com o senso comum, revela o não comprometimento da locutora com o dito (já que não foi ela quem disse, e sim sua bisavó), explicita o castigo dado à vizinha (*“na mesma hora a bacia encheu de sangue...”*) por causa do não cumprimento das normas e crenças de sua comunidade. Castigo esse que, através de uma nova *avaliação* (*“foi preciso”*), teve como

consequência necessitar de um padre para enterrar o sangue (*“foi preciso que o padre viesse pra interrâ o sangue...”*).

No ultimo segmento da narrativa temos a moral. Ela acontece com uma volta ao momento presente da enunciação (*“o insinamento que a gente vê disso”*). Pode-se dizer que há o encaixamento de uma *explicação* na narração, a fim de se explicitar a significação global atribuída à história (*“é que a gente não deve abusá, né?... a gente não deve abusá...”*), articulada a uma *avaliação* (*“a gente pode até não acreditá...”*), para ressaltar a lição: não abusar do sagrado. Esse tema-título “sagrado”, por fusão, é explicado em relação a outro tema: “mistério” (*“o saGRAdo e o:: o sagrado é sagrado... o mistério é mistério, né?... já fala que é mistério é porque é mistério mesmo, né?”*), finalizando o *causo*.

3.3 Marcas de superfície: por uma análise das estratégias narrativas

Acredito que os *causos* sejam bons exemplos para explicitar princípios de análise lingüística, sendo vários os mecanismos lingüísticos responsáveis pela produção dos efeitos de sentido em *causos*, como, por exemplo, o fonológico, lexical, morfológico, sintático etc. É através desses mecanismos lingüísticos que os *causos* se efetivam; permitindo perceber que o texto está sempre inserido em seu contexto de produção, e que do contexto são os elementos que geram significados. Dessa forma, o sentido não está no texto; ele é, antes, a condição básica para que o leitor/ouvinte construa todo o significado.

Muitos *causos* funcionam na base de temas socialmente diversos, tais como: religião, política, racismo, instituições etc., o que permite perceber as manifestações culturais e ideológicas. São os valores e problemas da sociedade revelados através do funcionamento da língua, visto que essa, funciona sempre em relação a um contexto culturalmente proeminente e sempre relacionado a outros textos.

O *causo* faz parte da prática oral e, no ato de sua enunciação, o contador adequa-se a um interlocutor real, variando conforme o grupo em que se encontra, a hierarquia dos ouvintes ou na dependência dos laços sociais ou familiares. Isso porque “a enunciação humana mais primitiva, ainda que realizada por um organismo individual, é, do ponto de vista de seu conteúdo, de sua classificação, organizada fora do indivíduo pelas condições

extra-orgânicas do meio social” (BAKHTIN, 1990). Nesse sentido, o valor maior está na função a que ele se presta no momento da enunciação.

Segundo Koch (2002:7), “as teorias sócio-interacionais reconhecem a existência de um sujeito planejador/organizador que, em sua inter-relação com outros sujeitos, vai construir um texto, sob a influência de uma complexa rede de fatores”. Dentre eles, podemos citar a especificidade da situação, o jogo de imagens recíprocas, as crenças, convicções, atitudes dos interactantes, os conhecimentos (supostamente) partilhados, as expectativas mútuas, as normas e convenções sócio-culturais. Ou seja, a construção do texto exige a realização de uma série de atividades cognitivo-discursivas, e são certos elementos, propriedades ou marcas instituídas por essas atividades que, inter-relacionadas, serão responsáveis pela produção de sentido.

Foi visto no início deste capítulo que o *causo* popular, do ponto de vista da infraestrutura geral, se encaixa perfeitamente dentro de uma teoria sobre a estrutura narrativa. Qualquer narrativa teria que ter aquela estrutura. Porém, é preciso verificar, ainda, os mecanismos de textualização e os mecanismos enunciativos, pois acredito que as estratégias narrativas cabem dentro desses mecanismos. Estas estratégias são fundamentais para que o contador consiga atingir seu objetivo; para que o *causo* se mostre, verdadeiramente, como tendo, naquele momento, a função de manter a cultura, as crenças e os costumes da comunidade e alcançar o efeito de sentido desejado.

Qualquer que seja a diversidade e a heterogeneidade dos componentes da infraestrutura de um texto empírico, ele constitui um todo coerente, *uma unidade comunicativa* articulada a uma situação de ação e destinada a ser compreendida e interpretada como tal por seus destinatários. Essa *coerência* geral procede, de um lado, do funcionamento dos mecanismos de textualização e, de outro dos mecanismos enunciativos. (BRONCKART, 2003:259). (grifos do autor).

A análise dos mecanismos de textualização será pautada na formatação do enunciado, e dos mecanismos de enunciação na correlação entre o que é enunciativo (função) e o que é estrutural (forma), como reflexo da disposição dos locutores diante do fato. Dessa forma a análise lingüística, no geral, será pautada em “como” o contador fala para fazer valer a função a que o *causo* se presta e, por conseguinte, suas intenções. Assim, compreenderá a coesão verbal, o gerenciamento das vozes enunciativas e a prosódia, o que acredito deixar entrever porque o contador falou de uma forma ou de outra mediante suas intenções.

3.3.1 Os mecanismos de textualização

Os mecanismos de textualização são articulados à progressão do conteúdo temático, organizando os elementos constitutivos desse conteúdo em diversos percursos entrecruzados, o que contribui para o estabelecimento da coerência temática do texto.

Esses mecanismos são definidos no nível da unidade global que é o texto, sendo que as marcas lingüísticas que os realizam podem variar em função dos tipos de discursos específicos que esses mecanismos atravessam. (cf. BRONCKART, 2003:260).

As regras de organização geral do texto (ou mecanismos de textualização) são compostas por unidades que exercem uma função de conexão, sendo que algumas delas são regidas, também, pelas regras da micro- ou macrossintaxe, e outras, por não desempenharem função sintática definida, funcionam apenas como marcas de textualização.

Os mecanismos de textualização podem ser reagrupados, segundo Bronckart (2003:263), em três grandes conjuntos: a conexão (contribui para marcar as grandes articulações da progressão temática e é realizada pelos organizadores textuais), a coesão nominal (realizada pelas anáforas, introduz os argumentos e organiza sua retomada na seqüência do texto) e a coesão verbal (estabelece retomadas entre séries de predicados ou entre séries de sintagmas verbais).

No que se refere à conexão, nos diz Bronckart (2003:266) que:

As marcas de conexão pertencem às categorias gramaticais (partes do discurso) diferentes (advérbio, preposição, substantivo, conjunções coordenativas, subordinativas, etc.), elas se organizam eventualmente em sintagmas, também diferentes (sintagma nominal, sintagma preposicional); e assumem, eventualmente, funções específicas no quadro da micro- ou da macrossintaxe.

As ocorrências dos organizadores textuais dependem do tipo de discurso em que se inserem. Segundo Bronckart (2003:267), “alguns organizadores têm um valor mais temporal (*depois, súbito, antes que*); outros, um valor mais ‘lógico’ (*de um lado, ao contrário, porque*); outros ainda, um valor mais espacial (*no alto, desse lado, mais longe*)”. Se os organizadores estão diretamente relacionados aos discursos, temos, geralmente, nos discursos da ordem do Narrar, privilegiadamente, os com valor temporal; nos da ordem do Expor, os mais freqüentes são os lógicos, e em qualquer que seja o discurso, encontramos os espaciais (o

que não impede que alguns organizadores possam estar nos dois tipos de discurso, ou, até mesmo, não possuir valor semântico).

Sobre a coesão nominal, primeiramente temos que distinguir suas duas funções: a primeira, de introdução, marca a inserção de uma unidade de significação nova, em um texto, e é, geralmente, realizada por um sintagma nominal indefinido; a segunda; de retomada, reformula o antecedente no decorrer do texto, e é realizada, geralmente, pelas diversas anáforas pronominais ou por sintagmas nominais cujos determinantes são definidos.

Assim como na coesão, as escolhas das unidades anafóricas podem depender do tipo de discurso em que elas aparecem. As anáforas pronominais de terceira pessoa, por exemplo, são mais frequentes em discursos da ordem do Narrar, por colocarem em cena séries de personagens; ainda nesse tipo, nas seqüências descritivas, encontramos mais facilmente as anáforas nominais com determinante possessivo. Já nos discursos da ordem do Expor, são os pronomes de primeira, segunda e terceira pessoa que caracterizam os discursos interativos, sendo que esses pronomes possuem um valor dêitico e um valor anafórico. Vejamos, por exemplo, uma passagem do *causo* 3: “A fé e a vara de goiabeira” e uma do *causo* 5: “O sapatinho de ouro”, respectivamente:

() ... tinha **um rapaz** que era... filho único... que **ele** só morava com a mãe... [...] **Ø** era dono de terras né?... mas **Ø** era um homem muito nervoso... **Ø** era um rapaz muito nervoso...

() ... uma coisa que a **mamãe** contava que eu achava muito interessante... que a **minha mãe** era assim... muito ciumenta, né?... **ela** tinha verdadeira PAIXÃO pelo meu pai...

No primeiro, que envolve o personagem principal do *causo*, a unidade-fonte (informação nova) é marcada por um sintagma nominal indefinido (um rapaz) e as formas pronominais que constituem a série (um rapaz, ele, Ø, Ø, Ø) assumem uma função de retomada desse antecedente, incluindo a marca Ø. No segundo, podemos observar a introdução de uma unidade-fonte, que é marcada por uma forma nominal definida, sendo que a retomada do antecedente é feita por formas nominais e pronominais (mamãe, minha mãe, ela).

Vale ressaltar que, embora, geralmente, a função da introdução seja realizada por um sintagma nominal indefinido e a função da retomada seja realizada por anáforas pronominais diversas, essa correspondência é apenas parcial, como nos mostram os

exemplos acima.

Por fim, a coesão verbal, última forma de coerência temática, e a mais relevante para este trabalho, “é marcada pela escolha dos constituintes obrigatórios desses mesmos sintagmas [verbais]: escolha dos lexemas verbais e, sobretudo, escolha de seus determinantes (...), que chamaremos, seguindo o uso dominante, de tempos verbais” (BRONCKART, 2003:273).

Visto que os tempos verbais⁶⁹ são de extrema importância na narrativa dos *causos*, tentarei apreender o valor que os verbos⁷⁰ e seus determinantes assumem no quadro da organização do *causo*.

Bronckart (2003:274) assevera que “de acordo com as concepções gramaticais-padrão, os constituintes do sintagma verbal contribuem para a expressão de relações temporais, de matizes aspectuais, assim como de algumas modalizações”. Nesta seção tentarei mostrar a marcação da temporalidade e da aspectualidade no *causo*, já que ela se organiza, normalmente, em séries isotópicas de unidades que contribuem para a manutenção da coerência temática de um texto. Como a marcação das modalizações ocorre em unidades mais locais, que contribuem para a manutenção de uma coerência pragmática ou interativa, tratarei dos valores de modalização na seção 3.3.2 deste capítulo, ao abordar os mecanismos enunciativos.

Para exemplificar a temporalidade e a aspectualidade tomarei como pressuposto teórico o estudo do lingüista alemão Weinrich⁷¹ (1968 *apud* KOCH, 2001). O autor, em seu trabalho acerca da distribuição dos tempos verbais no francês, constata que eles servem para situar o leitor/ouvinte em relação à atitude de locução e que, em relação ao comprometimento, ou não, do narrador/locutor há dois grandes sistemas (tipos de mundo discursivo) em que se distribuem os tempos do verbo nas narrativas: os do *mundo narrado*

⁶⁹ O “tempo” possui dois planos de descrição: i) o da linguagem – onde se trata de morfemas, palavras e construções gramaticais; e ii) o do mundo – onde se registram fatos com determinadas relações cronológicas (cf. Ilari, 1997:11). Quando me referir aos recursos estruturais envolvidos na expressão lingüística do tempo, falarei em “tempo verbal”, do contrário a palavra “tempo” estará sendo aplicada ao mundo.

⁷⁰ O estudo do verbo é fundamental em uma análise do tempo nas narrativas. Ele nos indica o momento da fala, o momento da realização da ação e o momento da referência (suprido pelo contexto). Ilari (1997:15) assevera que “é necessário recorrer à noção de momento de referência para compreender certas determinações temporais que a sentença sofre no co-texto, em particular no co-texto narrativo”. Para o autor, o co-texto anterior fixa em geral o momento de referência da oração seguinte, devido a falta de indicações mais específicas, como, por exemplo, os adjuntos de tempo.

⁷¹ WEINRICH, Harald. Estructura y función de los tiempos en el lenguaje. Madrid: Gredos, 1968.

(relato) e os do *mundo comentado* (comentário)⁷².

No *mundo narrado*, de acordo com Weinrich (1968 *apud* KOCH, 2001:51), os tempos verbais representantes desse mundo seriam os seguintes: pretéritos imperfeito, mais-que-perfeito, “*passé simple*”, futuro do pretérito e locuções desses tempos⁷³. Nesse mundo, o narrador/locutor narra os fatos de uma forma menos comprometida, já que ele se distancia do que diz, não se posicionando diretamente sobre os fatos relatados. Já no universo do *mundo comentado*, representado pelos tempos verbais: presente, futuro do presente, pretérito perfeito composto e locuções formadas por esses tempos (segundo Weinrich *apud* KOCH, 2001: 51), o narrador/locutor, ao contrário, compromete-se com aquilo que enuncia, aproximando-se, pois, de seu objeto de dizer. É essa adesão do narrador/locutor ao seu enunciado que cria uma “tensão” entre os interlocutores envolvidos no discurso.

Retomando o *causo* 4, podemos perceber que nesse *causo* temos uma narração ulterior (“*Minha mãe contava que:: que a vô dela, né?... que ela chamava a Vô Lanora... minha vovó Lanora contava que:: no tempo de:: dela... a semana santa era uma semana santa MESmo... [...] que tinha uma vizinha...*”), em que, na fase da orientação, a narradora conta o que passou anteriormente. Ela revela que além de ser um fato ocorrido no passado foi contado por sua mãe, e, que, por ter sido contado a esta pela avó (bisavó da narradora), revela ser um passado ainda mais distante. E tudo isso na intenção de dar mais credibilidade à história. Para isso, a narradora se vale dos verbos no *pretérito imperfeito*, os quais não fazem a história avançar (destacam-se, apenas, no plano secundário).

Ainda nessa seqüência, o *imperfeito* faz ver sucessivamente as diversas ações proibidas na sexta-feira da paixão: “... ninguém cozinha... ninguém varria... ninguém

⁷² Vale lembrar que as funções de contraste (primeiro e segundo planos) estão ligadas diretamente ao *mundo narrado* e ao *mundo comentado*, segundo Weinrich, e que estes são denominados, respectivamente, por Bronckart (2003) de mundo do NARRAR e mundo do EXPOR. “Bronckart (1999: 153) sugere uma reformulação da distinção entre mundo narrado e mundo comentado de Weinrich, propondo que se considerem os mundos discursivos da ordem do *narrar* e da ordem do *expor*. Assim, o mundo do *narrar* diz respeito a um mundo discursivo “*situado em um ‘outro lugar’*, mas esse *outro lugar*, entretanto, deve permanecer, (...), como um mundo parecido, isto é, um mundo que deve poder ser avaliado ou interpretado pelos seres humanos que lerão o texto”. Ao mesmo tempo em que está situado à distância, o mundo narrado pode apresentar “graus de desvio” em relação ao que vigora no mundo ordinário. Já na chamada ordem do *expor*, o conteúdo dos mundos discursivos se apresentariam conjugados e avaliados à luz dos critérios do mundo ordinário” (ADERALDO, 2004: 76-77).

⁷³ Deve-se observar, contudo, que a classificação de Weinrich, segundo Koch (2001), não atende completamente aos fenômenos do português, como no caso do pretérito perfeito simples, que costuma ocorrer em ambos os mundos, embora com valores diferentes: no mundo narrado ele é o tempo zero, sem perspectiva; no mundo comentado, o tempo zero é o presente, e o pretérito perfeito tem valor retrospectivo em relação ao tempo zero. Além disso, é importante lembrar que o discurso indireto livre estaria entre os dois mundos.

lavava... ninguém penteava cabelo, né?... ninguém fazia nada... “. A não realização dessas ações, ainda, é justificada com a narradora usando o verbo “ficasse”, que estando no *pretérito imperfeito do subjuntivo*, exprime um fim que se pretende alcançar, ou seja, que isso é necessário para que as pessoas ficassem em jejum e oração. A frequência no *causo* coincide com o modo singulativo (contar uma vez aquilo que se passou uma vez), porém, as ações acima nos permitem, também, entrever a presença de modo iterativo (o narrador conta apenas uma vez aquilo que já aconteceu *n* vezes na história). Os verbos no *pretérito imperfeito* equivalem a um aspecto freqüentativo, pois exprimem a idéia de freqüência; são marcas explícitas das vezes em que essas situações aconteceram, constituindo o pano de fundo da narrativa.

Na complicação se destaca a locução verbal “tava esfregando”, na passagem “teve uma vizinha que tava esfregando rôpa numa bacia... antigamente lavava a rôpa numa bacia, né?... que a vizinha tava esfregano rôpa na bacia...”, para indicar uma ação durativa ou continuada. Aliás, essa asserção pode ser percebida com mais clareza na passagem seguinte, pois durante o discurso direto, talvez pelo próprio efeito de realidade que ele provoca, cria-se uma sensação de se estar enxergando a cena em que a vizinha responde a indagação da outra sem parar de lavar a roupa. A narradora ainda faz uma observação dentro dessa seqüência ao usar o verbo “lavava” (*pretérito imperfeito*) para indicar uma ação passada “habitual” – lavar roupa em bacias, pois nos dias de hoje (Séc.XXI) o habitual é usar as máquinas de lavar.

Na fase de *resolução*, o verbo no *pretérito perfeito* cria uma tensão no ouvinte ao explicitar o castigo dado à vizinha (“na mesma hora a bacia encheu de sangue...”) por causa do não cumprimento das normas e crenças de sua comunidade, indicando ser o primeiro plano, pois o castigo é a base da moral que vem a seguir.

Na fase de moral, a narradora assevera, no momento presente da enunciação, que “a gente não deve abusá, né?... [...] a gente pode até não acreditá... mas a gente não deve abusá do sagrado... [...] o sagrado é sagrado... o mistério é mistério, né?... “. Nessa passagem fica clara a função do *causo* como um ensinamento. Ao falar que não se deve abusar do sagrado, a narradora utiliza o verbo factivo epistêmico “é” para dizer que sua asserção é verdadeira, por isso ninguém deve abusar do sagrado.

Por fim, através do tempo verbal é possível perceber a ordem da narração, que,

nesse *causo*, corresponde à ordem cronológica da história (comum nos *causos*), ou seja, ele é contado na ordem em que os fatos ocorreram.

Acredito ter conseguido confirmar, mesmo que sucintamente, o que disse Weinrich (1968 *apud* KOCH, 2001), no que se refere ao uso dos tempos verbais no *mundo narrado* e no *mundo comentado*. Foi possível perceber que, no tocante à perspectiva de locução, as fases de orientação e de avaliação integram o segundo plano do *mundo narrado*, pois, através do uso do *pretérito imperfeito*, o narrador/locutor narra os fatos de uma forma menos comprometida, não se posicionando diretamente sobre os fatos relatados. Em contrapartida, na fase de resolução o narrador/locutor se compromete e cria uma tensão, valendo-se do pretérito perfeito e, na fase de moral ele se vale do presente. Esses tempos verbais, ao aproximarem o narrador do que diz, colaboram para que o ouvinte assimile, creia e mantenha as crenças de sua comunidade.

3.3.1.1 A macroestrutura social: os atos de fala no processo de interação

Segundo Van Dijk (2000:29-30), a macroestrutura “se constitui na explicação teórica do que geralmente chamamos de enredo, trama ou tópico de um texto”. Para o autor, o tópico pode ser percebido por informações textuais, advindas das proposições, tais como títulos, palavras temáticas, sentenças temáticas iniciais, conhecimento sobre possíveis ações ou acontecimentos globais resultantes, assim como informação provinda do contexto”.

Com relação ao contexto, é dever dos usuários da língua analisá-lo em relação ao contexto no qual um determinado ato de fala é realizado, antes mesmo de relacionarem “as informações recebidas com o conhecimento lingüístico mais geral e outros conhecimentos arquivados na memória” (VAN DIJK, 2000:80). “O contexto de um elemento X qualquer é, em princípio, tudo o que cerca esse elemento. Quando X é uma unidade lingüística (...), o entorno de X é ao mesmo tempo de natureza lingüística (ambiente verbal) e não-lingüística (contexto situacional, social, cultural)” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004:127).

Assim como nas macroestruturas semânticas do discurso, os contextos são hierarquicamente estruturados e essa hierarquização é definida em termos de estruturas

sociais como, por exemplo, os atos de fala que são parte integrante da interação social.

Ao comungar com a perspectiva intencionalista⁷⁴ na abordagem do significado de atos de fala, adotada por Searle, penso ser possível asseverar que o falante (orador) quer levar o ouvinte (auditório) a entender algo ou a fazer algo; nesse caso, que os ouvintes respeitem os costumes e a cultura de seu povo; que ao significar o dito, ajam de acordo com ele.

No uso ficcional das palavras haveria um fingimento, nesse sentido, “fingir fazer ou ser alguma coisa é envolver-se numa encenação, é agir *como* se estivesse fazendo ou fosse essa coisa, sem nenhuma intenção de enganar” (SEARLE, 1995a:105). Se aceitamos essa posição, no *causo* 4, Dona Florentina, a contadora, estaria fingindo relatar-nos uma série de eventos, ou atos ilocucionários, os quais, de acordo com o autor, são normalmente do tipo assertivo.

No que se refere aos *causos* populares orais, acredito que eles, por funcionarem como mantenedores da cultura, transmitem mensagens pelo texto, mesmo que não estejam no texto. Apesar de haver uma *moral da história*, esta não faz parte diretamente do texto, mas dos comentários posteriores feitos pela contadora e que deveriam ser significados pelo ouvinte ao final do *causo*⁷⁵, pois, como mostrado na seção 3.2, é na moral (uma das fases de sucessão obrigatória da seqüência narrativa) que se explicita a significação global atribuída à história, qual seja: “...o ensinamento que a gente vê disso é que a gente não deve abusá, né?... a gente não deve abusá... a gente pode até não acreditá... mas a gente não deve abusá do sagrado...”.

Se, como disse acima, as marcas lingüísticas que realizam os mecanismos de textualização podem variar em função dos tipos de discursos específicos que esses mecanismos atravessam, talvez se possa pensar que o gênero *causo* assume certos formatos em função do tema e que, de acordo com o contexto, são esses mecanismos que tornam o texto coerente e passível de uma significação, pelo ouvinte, pretendida pelo

⁷⁴ “A intencionalidade, em sentido estrito e imediato, diz respeito ao propósito dos produtores de textos de fazer com que o conjunto de ocorrências verbais possa construir um instrumento textual coesivo e coerente, capaz de um plano; em sentido amplo, abrange todas as maneiras como os sujeitos usam textos para perseguir e realizar seus objetivos” (BEAUGRANDE & DRESSLER, 1981 *apud* KOCH, 2002:20).

⁷⁵ Vimos na seção 3.2, deste capítulo, que a moral é uma das fases da narrativa e que faz parte do plano geral do texto. Como visto, trata-se do encaixamento de uma explicação na narração, articulada a uma avaliação, para ressaltar a lição, o que garante a análise, aqui, proposta.

contador. Assim, vejamos no *causo* 4, “A Sexta-feira da Paixão”, o papel dos atos de fala na construção do sentido, de forma a tornar-se uma ferramenta na manutenção dos costumes e dos valores culturais. Esse *causo*, no que se refere ao tema, poderia ser pensado em termos de profecia, ou seja, ao violar uma das leis de Deus, a personagem recebe um castigo, portanto o ouvinte não deve violar as leis, pois isso pode acarretar em um castigo.

Ao tratar do *Estatuto lógico do discurso ficcional*, Searle (1995b:95) revela acreditar que “falar ou escrever numa língua consiste em realizar atos de fala de uma espécie bem particular, chamados ‘atos ilocucionários’”, nos quais são incluídos os atos de fazer enunciados, fazer perguntas, dar ordens, fazer promessas, desculpar-se, agradecer e assim por diante. O autor ainda acrescenta que “há um conjunto sistemático de relações entre os significados das palavras e sentenças que emitimos e os atos ilocucionários que realizamos na emissão dessas palavras e sentenças”.

Resta-nos recuperar aquilo que se incorpora nesse ato em termos das intenções do locutor. Certamente, alocutários possuem estratégias de recuperação das intenções engendradas num ato de fala indireto, caso contrário a nenhum ato nesse formato poderiam ser asseguradas condições de satisfação. Assim, ainda que numa perspectiva de dissenso, um ato indireto é satisfatório.

Vejamos um discurso interativo direto, inserido pelo contador em sua narrativa: “(2)ô::: ô *fulana...* você tá lavando roupa... (3) tá esfregando roupa hoje?... (4) cê esqueceu que hoje é sexta-feira da paixão?... “. Se levarmos em conta a proposta de Searle (1995a), ou seja, que casos de atos de fala indiretos são “casos em que um ato ilocucionário é realizado indiretamente através da realização de um outro”, veremos que as sentenças (3) e (4) se encaixam nessa proposta.

Ao emitir a sentença “tá esfregando roupa hoje?” o locutor adverte o alocutário quanto a ação que ele estava exercendo – ponto diretivo – ou simplesmente lembra-o de que aquele dia é santo e, portanto, não deveria lavar roupa. Na verdade, o falante não pretende que seja simplesmente uma pergunta – e, muito menos que ela seja respondida –, mas uma advertência, ou lembrança de que é sexta-feira da paixão e, nesse dia, não se pode lavar, passar, cozinhar, etc. Na sentença, o dêitico temporal “hoje” deixa clara a relevância do dia em que foi proferida a sentença. Não era qualquer dia, era aquele dia específico, no caso, sexta-feira da paixão e, portanto, ela deveria parar de lavar a roupa; é a cultura sendo

retomada.

Na sentença seguinte, (4), o falante ao proferir a pergunta “*cê esqueceu que hoje é sexta-feira da paixão?*” é possível perceber o ato de fala indireto que ela pretende realizar. A intenção é de levar a ouvinte a significar “hoje não se pode lavar roupa”, diferentemente da sentença “você esqueceu a bolsa no carro”, que não tem a intenção de realizar um ato através de outro, mas, sim, fazer uma constatação; é apenas uma asserção.

Penso que a intenção era fazer uma advertência, ou talvez um pedido (se tomarmos o fato de que, na crença popular, ações como lavar, cozinhar, passar... na sexta-feira da paixão são um sacrilégio e corre-se o risco de ser castigado). O falante teve a intenção de fazer com que o ouvinte percebesse que um pedido/advertência estaria sendo feito e, também, que reconhecesse sua intenção de produzi-lo. Nesse caso tem-se duas forças ilocucionárias, o que confirma a proposta de Searle (1995a) no que se refere aos atos de fala indiretos.

É importante fazer uma observação quanto aos atos de fala, em função da sentença (4). O falante proferiu a sentença com a intenção de alertar a amiga-ouvinte quanto ao sacrilégio que estava cometendo e, com essa fala, esperava que a amiga parasse de lavar a roupa. No entanto, nem sempre os atos de fala indiretos são percebidos tais como o falante intenciona, ocasionando o mal entendido ou outro efeito qualquer, que não o esperado.

Na seqüência do *causo*, a vizinha dá a seguinte resposta para a amiga: “...*ela falô assim... (5) a sexta-feira da paixão tá lá na iGREja... (6) eu estou aQUI lavano a minha rôpa..*”. Percebe-se que a amiga não entendeu como um alerta ou pedido, e sim como algo parecido com “você está tomando conta da minha vida”. Diríamos que essa não foi uma condição de realização feliz dos atos de fala que a sentença (4) costuma realizar indiretamente.

As condições de realização feliz dos atos de fala indiretos estão diretamente ligados às condições preparatórias, condições de conteúdo proposicional e condições de sinceridade. Nesse contexto, a hipótese defendida por Searle (1995a:50) é de que em atos de fala indiretos, “o falante comunica ao ouvinte mais do que realmente diz, contando com a informação de base, lingüística e não lingüística, que compartilhariam, e também com as capacidades gerais de racionalidade e inferência que teria o ouvinte”.

A asserção (5) revela que o ato de se guardar esse dia faz parte de uma instituição,

no caso, da igreja. Mais que isso, revela que o alocutário não crê nesse ritual, nos dogmas da instituição. O ponto é assertivo; o modo é de negação; e a condição de sinceridade é estar negando o seu estado mental de crença no dia lembrado, além de provocar um efeito de ironia.

Na seqüência (6), o dêitico temporal locativo “aqui”, em contraponto ao “lá”, confirma a asserção anterior. Para o locutor, por fazer parte de uma instituição religiosa, a semana santa é para os que fazem parte da igreja; ele, no entanto, não faz parte dela, está em casa, em sua vida “real”, cumprindo seus afazeres domésticos. Mais uma vez, mostra que a cultura e os costumes estão mudando, principalmente quando se leva em consideração a vida corrida que o sujeito é obrigado a enfrentar para sobreviver no mundo de hoje. Como deixar de fazer as obrigações domésticas em detrimento de um dia dito “santo”? No entanto é essa mudança que reafirma a necessidade de se contar *causos* na tentativa de resgatar os costumes e os valores das comunidades.

Na asserção (7) fica claro o contrato que o gênero textual *causo* popular oral prevê e, por conseguinte, onde o contador queria chegar: “(7) *e diz que a bacia encheu de sangue... na mesma hora a bacia encheu de sangue...*”. Como foi dito anteriormente, o contador não tem a intenção de enganar o ouvinte. Tais asserções não se constituem “mentiras”. Ducrot aponta a mentira como inerente à fala, ou seja, todo ato pode ser uma tremenda mentira. Porém, como o ato não tem como funcionar sem a intencionalidade, ao proferir essa asserção, não importa se é verdade ou mentira; importa o que está por trás do proferimento desse ato: no *causo*, ensinar que abusar do sagrado traz conseqüências, ou seja, recebe-se um “castigo” (“*diz que a bacia encheu de sangue*”).

Para encerrar, o contador chama a atenção do ouvinte para a moral do *causo* que acabou de contar; reafirma, como dito anteriormente, que apesar de não explícita, a moral faz parte da significação que o locutor pretende que seu alocutário processe; “...(8) *a gente pode até não acredita, né... (9) mas a gente não deve abusar do sagrado... (10) o saGRAdo e o:: o sagrado é sagrado... o mistério é mistério, né?...*”. Tem-se na sentença (9) um ponto comissivo no modo ameaça. Essa proposição é prejudicial ao alocutário; nas condições de conteúdo proposicional, a ação é lesiva ao alocutário. O que o locutor pretende é amedrontar o alocutário no sentido de que se ele abusar do sagrado algo de ruim pode acontecer. Podemos dizer que é a constatação da profecia (“*sagrado é sagrado...*”).

Retomando a questão, na sentença (10) tem-se um ponto assertivo no modo afirmação. Nas condições de conteúdo proposicional – diz respeito ao enunciado – o tempo do verbo é o presente, é uma verdade suposta pelo Locutor. Existe um posicionamento do Locutor em relação ao dito, principalmente se retornarmos à sentença (8). Apesar de haver, de certa forma, uma dúvida quanto ao ocorrido (a bacia encher de sangue), fica para o ouvinte que, mesmo que ele não acredite, ou seja, na dúvida – se verdade ou mentira – é melhor não abusar.

Isso me faz retomar a questão da intencionalidade e do funcionamento dos contratos⁷⁶. Durante a gravação, havia um grupo de 05 pessoas ouvindo os *causos* de Dona Florentina. Quando foi dito que a bacia encheu de sangue, uma das ouvintes reagiu ao dito exclamando: “*nossa senhora!*”. Ela deixou claro que estava fazendo parte do jogo. Naquele momento não se pediu comprovação. A crença foi estabelecida através do espanto, mesmo porque a expressão proferida é tida como uma solicitação de proteção à Santa. “Nossa Senhora”, no senso comum quer dizer: “me proteja contra isso”, “não deixe isso acontecer comigo”. Um ato diretivo implícito, que através do espanto, compromete o alocutário (Nossa Senhora) ao lhe ser pedido que não deixe que esse fato aconteça.

Vemos que neste *causo* há uma aproximação grande com “Cartas aos apóstolos” (texto em que se reproduz uma profecia no seio da comunidade), o que podemos verificar, por exemplo, através do performativo “*no tempo dela...*”, ou mesmo do formato das parábolas bíblicas: “*minha mãe contava...*”; “*a semana santa...*”; “*muita vontade de encontrar com Deus...*”. Nesse sentido, os mecanismos de textualização que atravessam esse discurso religioso (constante em formatos tais como a parábola) são marcados linguisticamente em função do tema.

Apesar da complexidade com que um *causo* se manifesta em função da manutenção da cultura e dos costumes familiares – pois não temos como afirmar que o que se pretende que o ouvinte faça de fato será feito –, é possível perceber que os atos de fala são importantes na construção de sentido desse gênero textual, em se tratando do fim a que ele se destina.

⁷⁶ Pensar em contrato significa pensar na aceitabilidade. Esta “refere-se à atitude cooperativa (cf. Grice) dos interlocutores, ao concordarem em ‘jogar o jogo’, de acordo com as regras e encaram, em princípio, a contribuição do parceiro como coerente e adequada à realização dos objetivos visados” (BEAUGRANDE & DRESSLER, 1981 *apud* KOCH, 2002:20)

Vimos que Dona Florentina, para manter a cultura religiosa (nesse caso, que não se deve abusar do sagrado, portanto, as crenças religiosas devem ser respeitadas), instaurou um narrador/locutor que, através de suas personagens, se vale de X atos de fala para construir X efeitos de sentido e, assim, atingir seu objetivo.

Todo o *causo*, seja durante a contextualização, no fato em si ou na moral, deixa entrever que os costumes e a cultura têm sofrido alterações ao longo dos tempos, principalmente nos grandes centros, onde o que fala mais alto é a voz do senso comum que diz “tempo é dinheiro”. No corre-corre de casa para o trabalho, do trabalho para a escola e assim por diante, não se pode parar com os afazeres do dia-a-dia. O inverso acontece no interior, lugar que tende a ser mais pacato, a ter pessoas, como Dona Florentina, menos assoberbadas; lugar, como Itabirito, em que se busca preservar as tradições, os costumes e a cultura da comunidade.

É na busca dessa preservação que os atos de fala se tornam pertinentes no estudo do gênero *causo* popular oral, pois nessa atividade linguageira o narrador não só ao dizer faz algo pela comunidade como, também, a faz fazer e as estratégias utilizadas nesse dizer fazem toda a diferença.

3.3.2 Os mecanismos enunciativos no *causo*

A microestrutura é compreendida por Van Dijk (2000) como sendo o resultado das relações estabelecidas entre as proposições textuais. Dito de outra forma, é possível entender o nível microestrutural como sendo “aquele que revela as estratégias de coesão textual, a partir de articulações significativas entre as sucessivas proposições que integram os enunciados do discurso” (ADERALDO, 2004:105).

Em termos cognitivos, no entanto, deve-se observar que tais termos se referem a operações mentais realizadas na produção e recepção de textos, e não a aspectos estritamente textuais. Visto dessa maneira, tanto a coesão quanto a coerência são resultantes de operações realizadas pelo interlocutor (ouvinte do *causo*), portanto não são propriedades do texto. As propriedades são realizadas pelo interlocutor (ouvinte) que as constrói para o modelo textual de que dispõe, aqui, o *causo*.

Nesse sentido, cabe ao locutor (contador) indicar em seu texto as operações de coesão e coerência que, de acordo com sua perspectiva, devem ser realizadas pelo ouvinte no momento de contar do *causo*, visto que o contador não pode garantir que tais operações sejam realmente processadas. É por não se tratarem de propriedades textuais que a coesão e a coerência, no entender de Costa Val (1991;1999), configuram-se aspectos da textualidade resultantes do movimento do leitor (ouvinte) que os constrói segundo suas habilidades de leitura.

Penso que o *causo* popular oral se mostra como tal nos mecanismos enunciativos, ou seja, na modalização, nas vozes e nos aspectos prosódicos, aspectos microestruturais considerados nas análises desta seção. Acredito que tais dimensões de análise permitirão entrever o tratamento lingüístico das proposições por parte dos locutores (contadores), a partir de seus propósitos comunicativos.

O que é lingüístico deve ser semelhante ao que é estrutural, semelhante a qualquer outra narrativa, porque é isso que vai definir o tipo narrativo. Porém, o que não é apenas lingüístico pertence aos mecanismos enunciativos. Pensando nisso, como a voz é marcada nos *causos*? Como é marcada a modalização? E a prosódia? Como é percebida?

Tentarei mostrar que as estratégias narrativas não são apenas textuais; na medida em que podem criar efeitos de sentido são, também, interacionais.

3.3.2.1 Posicionamento enunciativo e vozes

Vimos no cap. 2 que todo discurso é um “interdiscurso”, determinado por várias vozes que se cruzam simultaneamente no espaço dialógico. Portanto, “como ser projetado num espaço e num tempo e orientado socialmente, o sujeito situa o seu discurso em relação aos discursos do outro” (BRANDÃO, 1998:49). Vimos, também, que se os textos se constituem a partir de outros textos, do discurso do outro, então a linguagem é constitutivamente heterogênea (ou polifônica⁷⁷, segundo Koch, 2002).

Pensando no interdiscurso, como exemplo, analisei, a partir das formações discursivas, como as vozes se cruzam no espaço dialógico (Pêcheux, 1988) e, como outra

⁷⁷ Segundo Koch (2002), a polifonia se configura como um fator importante na construção dos sentidos no texto.

forma de análise, adotei os pressupostos advindos de Genette (1995) e Todorov (1971), para os quais a voz está diretamente relacionada à pessoa, ao espaço e ao tempo. É o que veremos a seguir.

De acordo com Charaudeau & Maingueneau (2004:24), tende-se, hoje, a empregar a noção de formação discursiva, “sobretudo, para os posicionamentos de ordem ideológica”. Também se fala mais facilmente de ‘formação discursiva’ para discursos políticos ou religiosos do que para o discurso administrativo ou o discurso publicitário”.

Partindo dessa proposição, é possível pensar que outros discursos que não os citados podem trazer em si posicionamentos dessa ordem, tal qual um discurso religioso, por exemplo. É o que veremos no *causo* 5: “*O sapatinho de ouro*” (Anexo 1).

Dona Florentina conta um *causo* que foi contado por sua mãe e que, segundo ela, tinha a ver com o medo que seus pais tinham de os filhos serem tentados pelo demônio e assim se desviarem do caminho certo. O *causo* é sobre um senhor que olhava um casal vizinho com muita inveja, devido à paixão que os dois sentiam um pelo outro, e certo dia esse senhor diz que se conhecesse o demônio ele o pagaria para desmanchar aquele casamento. Eis que o demônio aparece e oferece o serviço em troca da alma desse senhor. Aceito o trato o demônio faz de tudo para separar o casal, mas não consegue. Indo embora, ele encontra com uma senhora que diz saber como separá-los e faz um trato: ela ganharia um sapatinho de ouro e separando-os, ele ganharia a alma do tal senhor. No final, a mulher, através da intriga, consegue o feito, revelando-se, assim, pior do que o demônio.

Na primeira passagem, (11) “...*meu pai sempre teve muito medo que a gente desviasse do caminho certo... que a gente encontrasse mesmo a tentação do demônio...*”, o sujeito, Sra. Florentina, manifesta-se através da atualização da crença/ideologia na necessidade de se andar no caminho “certo”, da moral, da ética, da religião, preocupação de todo pai, chefe de família, ideologia essa que revela o caminho do certo e do errado na vida, já que, na voz do senso comum, tem-se os dois caminhos a seguir: o de Deus (certo/bom) e o do demônio (errado/ruim).

Podemos pensar, então, em Pêcheux (1988:160), quando diz que “as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam. Em se pensando que os *causos* têm, dentre outras, a função de compartilhar saberes, de manter os valores e os costumes de um povo, comunidade..., a

expressão “caminho certo”, não seria entendida como “desvio de direção”, mas, sim, como “desvio de conduta”. Daí Pêcheux dizer que “as palavras, expressões, proposições, recebem⁷⁸ seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas”.

Vejamos estas três passagens: (12) “...o meu pai era um homem muito piedoso...”, (13) “...ela fala que tudo é tentação...” e (14) “...eu acho que ela também contava uns *causos* pra meu pai ouvi... assim pra pô nele uma certa apreensão...”. O *causo* inicia-se com essa contextualização espaço-temporal (importante para a formação discursiva – condição de possibilidade) a partir do momento em que a contadora remete-se aos valores da época, projetados pelo social – condições históricas – através da figura do pai (12) e, em seguida, através da postura da mãe, primeiro como educadora (13), responsável pelos valores deixados pelo ‘pai do céu’, no que se refere ao trato com os filhos e, ao mesmo tempo, como aquela que intimida o marido através dos *causos* (14), no que se refere ao pai da contadora.

Nesse sentido, a intimidação era uma tentativa de manter o marido no caminho certo do casamento, pois, na visão da contadora, a mãe era “muito ciumenta”, “tinha loucura” pelo pai, e de acordo com o senso comum, o ‘ciúme cega’ e faz com que se ‘veja coisas onde não tem’: traição, outra mulher, etc.

Essas passagens nos fazem pensar em Bakhtin, ao dizer que a palavra é determinada pelo fato de ela proceder de alguém e de se dirigir a alguém. Ela é a ligação entre o “eu” e o “tu” e vai depender do “aqui” e “agora”.

A contadora instaura a enunciativa mãe, que conta *causos* para ela (filha), mas que, ao mesmo tempo, conta o *causo* com a intenção de que o pai escute, ou seja, conta para ele também (ou seria melhor dizer que ela conta para ele, mas se dirigindo à filha?), por fim, instaura os enunciadores personagens (vizinho, demônio, marido, mulher e velha).

Nesse sentido, podemos retomar as três condições do direito à palavra, descritas por Charaudeau (2001), ao falar da estruturação do contrato de comunicação: i) (reconhecimento do) saber, ii) (reconhecimento do) poder e iii) competência discursiva. As duas primeiras, o saber e o poder, estão ligadas à legitimidade e a terceira, a competência discursiva, à credibilidade (*ethos*). Afinal, não é a contadora quem fala: é o pai, o caminho

⁷⁸ Acredito que o verbo “selecionar” expressa melhor a realidade do funcionamento da língua, pois a palavra não recebe outro sentido, nós é que o escolhemos de acordo com as formações discursivas.

certo é o dele. Ela diz: *“meu pai sempre teve muito medo...”*; a experiência é da mãe, e não dela. Ela diz: *“minha mãe contava...”* e “pai” e “mãe”, como sabemos, possuem uma grande carga de credibilidade e de legitimidade.

Nesse momento, a contadora se assujeita na voz da mãe ao dizer: (15) *“...uma coisa que minha mãe contava (...) ela contava um caso...”*. Interessante é observar que a mãe tinha consciência de que o *causo* tinha o poder de intimidação, assim como a contadora tem a consciência de que o *causo* é uma fonte de transmissão de valores/crenças/ideologia.

É nesse assujeitamento da contadora que emergem os pré-construídos, como em: (16) *“...eles mostrava que tudo tem uma tentação no meio... que ninguém faz as coisa sem uma tentação movê a gente...”*, ou seja, as coisas ruins, mal feitas, são explicadas/justificadas pela existência da tentação, o que nos remete a estrutura social abordada por Pêcheux.

Através das próximas passagens foi possível perceber que o *causo* analisado é permeado praticamente pelo discurso religioso, tendo como recorrência os pecados capitais:

- *“a mulher era muito boNIta... de seios FARTos (...) GORda, muito roSAda...”* = ligado a luxúria;
- *“o home tinha uma inVEja TREmenda daquele casal, né?”* = inveja da convivência, da felicidade do casal;
- *“ah:: eu nun sei não (...) se eu conhecesse o demônio (...) eu pagava ele... pra ele desmanchá esse casamento...”* = dialética entre Deus (pai bondoso que prima pela manutenção do casamento) e o demônio (que seria pago para desmanchar o casamento, a quem é dado, pelo senso comum, o poder de destruir o que Deus construiu);
- *“cê me dá sete dias... não... sete horas...”* = Deus levou seis dias para construir o mundo e um para descansar e o demônio (na forma da “boa” senhora) não gasta nem sete horas para destruir duas vidas;
- *“em sete dias?...num precisa de sete hora não...”* = na fala da senhora, é a vaidade. É mais inteligente que o Demônio;
- *“eu to DOIda com um sapatinho de ouro... tenho louCUra pra tê um sapatinho de ôro...”* = poder, ganância (gula);
- *“e tudo dava CERto no que ela falava... ia dano... ajeitano... que parecia que era verdade... aí ela falô DEXa está quando ele cheGA... eu VÔ aprontá uma boa com ele...”* = Ira provocada pela fala da senhora, não só na esposa como no marido;
- retomada de alguns dos dez mandamentos: não cobiçar as coisas alheias (felicidade do casal), não matar (levou o casal à morte).

Esse discurso religioso, como vimos acima, acontece através da estrutura lingüística abordada por Pêcheux, o que podemos perceber também nas seguinte passagens: *“que tudo era tentação”, “um senhor... e que ficava olhando aquele casal tinha MUIta inveja...”*,

“se eu conhecesse o demônio... eu pagava pra ele desmancha esse casamento...” (o que Deus uniu o homem não separa, mas o Demônio, sim).

Além dessas expressões, que clarificam o discurso transversal religioso, existem, em especial, duas outras expressões que gostaríamos de destacar: *velha/veia*: (17) “...aí ele já ia muito cabisbaxo encontrô com uma velha... ela falô assim uai... tá triste hoje...”; (18) “...aí a véia saiu dali foi lá no serviço do marido...” e *teceno*: (19) “...aí foi falano com a mulhe... foi teceno com a mulhe... foi teceno... teceno...”. A palavra “velha” aponta para uma formação discursiva diferente da palavra “véia”, ou seja, pessoa sábia, experiente, está no padrão escrito da norma, ao passo que “véia” aponta para uma formação discursiva que remete à perspicácia, maldade, astúcia, características depreciativas, ao contrário de “velha”. Já a palavra “teceno” é a idéia da manipulação, da trama diabólica permeada pelos pecados capitais, tomados como exemplos do discurso religioso acima.

O que se observa, então, como características marcantes no *causo*, são: o discurso transversal religioso, através do qual o sujeito se constrói; a ideologia, manifesta na forma-sujeito; a memória discursiva, resgatada através do senso comum/pré-construídos/história; na língua, a exploração da oposição Deus e Demônio, velha e véia, o bem e o mal.

A forma-sujeito, abordada por Pêcheux, apresenta-se, neste trabalho, através da subordinação ao outro: a contadora assujeita-se frente às crenças/ideologias de uma determinada sociedade ou comunidade, na medida em que ela as assume como suas, assim como fizeram seus pais, ao apropriar-se de interdiscursos e das condições históricas, observando as condições de produção e verificando o funcionamento da memória, fatores essenciais à manifestação do sujeito na formação discursiva.

É possível perceber uma relação estreita entre a maneira de contar o *causo* e a parábola bíblica, em que se ensina através de exemplos. Nesse sentido, o sujeito se constrói dentro da estrutura lingüística e social para fazer compreender o sentido emergente no *causo*: aprenda com a experiência do outro⁷⁹: o ciúme, a inveja e a intriga são piores que o demônio, o que podemos perceber na última passagem do *causo*: (20) “...TOma... TOma... seu sapatinho tá aqui... num quero que ocê chega perto de mim de JElto nenhum... cê é piÓ de de que o demônio... cê é pior de que eu SEte dias...”.

⁷⁹ Isso é acontecimento, algo “concreto”, “acontecido”, o que ratifica a idéia de Pêcheux de que discurso é acontecimento.

Retomando a questão inicial em que pontuamos terem os *causos*, dentre outras, a função de compartilhar saberes, de manter os valores, as crenças e os costumes de um povo, de uma comunidade... – o que nos remete à discussão de Searle sobre a intencionalidade da ação – não poderíamos deixar de reafirmar que – se toda “formação social”, for de fato caracterizável por uma certa relação entre as classes sociais e, portanto, implicaria a existência de posições políticas e ideológicas que se organizam em formações discursivas interligadas – temos no *causo* um exemplo explícito de uma formação discursiva que opera com o “assujeitamento”, a “interpelação do sujeito como sujeito ideológico, e que, inseparável do interdiscurso,

não é um espaço estrutural fechado, já que ela [a formação discursiva] é constitutivamente ‘invadida’ por elementos provenientes de outros lugares (i.e., de outras formações discursivas) que nela se repetem, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais (por exemplo sob forma de ‘pre-construídos’ e de ‘discursos transversos’) (PÊCHEUX, 1983:297 *apud* CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004:241).

Como pudemos ver é a ideologia através do “hábito” e do “uso” que fornece evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem” (cf. PÊCHEUX, 1988). Portanto, em uma comunidade, as formações ideológicas em jogo, aliadas aos elementos histórico e social, é que vão determinar Formações Discursivas. Assim, podemos dizer que as pessoas assumem papéis de sujeitos do discurso com base nas Formações Discursivas determinadas pelas Formações Ideológicas correspondentes, e é assim que, no meu entender, se constrói o sujeito contador de *causos*.

3.3.2.2 Prosódia: uma marca de modalização

Inscrita na problemática da enunciação, a modalização designa, segundo Charaudeau & Maingueneau (2004:336), “a atitude do sujeito falante em relação a seu próprio enunciado, atitude que deixa marcas de diversos tipos (morfemas, prosódias, mímicas...)”. Vejamos, primeiramente, a prosódia, um dos tipos de marca deixada pelo sujeito falante.

A opção pelo estudo da linguagem oral requer comungar com Cagliari (2002:38) quando diz que “os aspectos prosódicos da fala não servem para enfeitar a fala, fazem parte da própria essência da linguagem oral”. Segundo o autor (2002), a entoação e a pausa, por exemplo, podem ser consideradas fatores de apoio às análises lingüísticas ao marcarem morfologicamente, na ordem sintática e nas atribuições semânticas de significados a palavras e enunciados, os elementos que justificam descrever os fenômenos lingüísticos. Porém, a natureza, a função e os usos da prosódia na linguagem oral só começaram a ser entendidos após a incorporação do discurso como objeto de estudo pela lingüística mais recente (cf. CAGLIARI, 2002:46), estabelecendo uma relação direta entre a prosódia e a estrutura do discurso.

Mas, afinal, quais as características da prosódia? Qual sua função? Para que servem? Cagliari (2002: 42-46) se posiciona frente as essas questões da seguinte forma:

- uma característica da prosódia, pois, é permitir a equivalência funcional de muitos de seus elementos. Uma outra característica importante é a co-ocorrência de elementos prosódicos para realizar uma mesma função⁸⁰;
- a função básica dos elementos prosódicos na linguagem oral é a de realçar ou reduzir certas partes do discurso, para que daí resulte um mapeamento do discurso que mostra ao interlocutor como dar valor e importância a certos elementos e como tratar com menos importância outros elementos;
- os elementos prosódicos servem para ponderar os valores semânticos dos enunciados, sendo uma das formas de que dispõe o falante para dizer a seu interlocutor como ele deve proceder diante do que ouve.

A finalidade da realização da função dos elementos prosódicos, no entender de Cagliari (2002:45), é “relacionar elementos distantes no texto, concatená-los a longa distância, enfim, fazer com que o interlocutor não perca o fio do discurso, a linha argumentativa que se pretende dar ao texto, a sincronização de eventos em narrativas, etc.”

A prosódia atua com vários fenômenos lingüísticos na estrutura da linguagem oral, e esta pode se revelar confusa, cheia de ambigüidades e descrições figurativas se não houver uma descrição apropriada da prosódia, como apresentada na escrita. Através da prosódia podemos entender, dentre outras, porque o falante diz de uma forma e não de outra, e isso muito me interessa, visto que, assim, penso ser possível começar a entender as intenções

⁸⁰ Cagliari (2002:46) cita como exemplo dessa co-ocorrência “quando uma função vem preenchida por uma variação entoacional ou pela variação de tessitura, mas, para reforçar o efeito de destaque ou de parentetização de algo que se diz naquele lugar do texto, usa-se ainda uma pausa de reforço”.

comunicativas do contador de *causos*. Suas escolhas são muito importantes em função de sua intenção. Vejamos alguns exemplos:

No *causo* 6, “*A felicidade está dentro de nós*”, temos um enunciado do tipo: (21) “*Papai contava assim que... feliciDAde a gente não enCONtra em luGAR NEnhum do mundo...*”. Esse exemplo nos mostra que a interpretação de tópico-comentário é diferente da estrutura de sujeito-predicado, pois sem uma interpretação prosódica teríamos apenas elementos deslocados. Isso forçaria “a análise a recuar, refazendo sempre a estrutura superficial em outra predeterminada na estrutura profunda” (CAGLIARI, 2002:48), ou seja, “a gente não encontra felicidade em lugar nenhum do mundo”. Sobre essa questão, diz Cagliari (2002:48):

A distinção entre estruturas do tipo sujeito-predicado e tópico-comentário depende crucialmente da presença de elementos prosódicos, o que se confirma claramente pela maneira como a escrita trata o assunto. Assim, para marcar uma estrutura tópico-comentário, o escritor coloca uma vírgula separando as partes. Porque existe uma condenação nesse procedimento, vemos que, ao se transcrever enunciados falados com essa estrutura, perde-se o que de fato fez o falante, e na escrita revela-se apenas a estrutura sujeito-predicado.

No enunciado do tipo (21), o falante quis ressaltar exatamente a “felicidade”. A questão não está em nós (“a gente”), os sujeitos apontados, mas nesse sentimento que buscamos incessantemente durante toda a vida. O tópico da fala do contador é a felicidade (aliás, um tópico discursivo, já que retoma todo o sentido do texto), não a encontrarmos em lugar nenhum do mundo é apenas um comentário.

Outro ponto a ser comentado, e que se relaciona com os padrões prosódicos da linguagem oral, é o uso dos pronomes oblíquos átonos em ênclises, próclises e mesóclises. Segundo Cagliari (2002:49-50), “a posição de próclise permite que o pronome receba um acento tônico (...), que pode ser até a tônica saliente do grupo tonal. Porém o mesmo pronome em posição de ênclise jamais poderá ter esse destaque”. Comparemos os enunciados (22) “...sô muito feliz... num me falta nada...” e (23) “...sô muito feliz... num falta-me nada...”. O que ocorre de fato é que os brasileiros tendem sempre a enfatizar os personagens do discurso às ações e coisas, e isso é marcado pelo uso generalizado da próclise no português do Brasil. Portanto, em (22) a preferência por esta forma e não pela outra (3) está em o contador querer ressaltar o homem pobre, que “ele” não passa a falta de nada, independente da vida que levava. O ponto fundamental era a maneira de viver do homem, ele era o foco, e não as coisas que lhe faltavam.

Já no *causo* 5, “*O sapatinho de ouro*”, é possível perceber um outro fator que leva a uma escolha de preferência a outra, como, por exemplo, em (24) “...*cê me dá sua alma?... te dô minha alma se você fizé esse casal brigá...*”. Se retomarmos o *causo*, veremos, através do contexto, que a resposta do homem invejoso se configura como uma promessa (embora o verbo “prometer” não esteja explícito). Se, diferentemente, fosse dito um enunciado como “...dou-te minha alma se você fizé esse casal brigá...” acarretaria em duas situações: primeiro, o falante teria de estar preocupado com as regras gramaticais, e isso não faria sentido, pois a variação lingüística regional do falante é marcada em todo o *causo*; segundo, porque o falante, espontaneamente, diria dessa forma. De acordo com Cagliari (2002:50), “...o verbo prometer reforça a presença dos interlocutores no discurso e o “te” enclítico jamais poderia ser enfatizado, pois seu uso, por outras vias, poderia até levar o interlocutor a duvidar da promessa feita”.

Uma observação sobre a linguagem oral, sobretudo na mais espontânea (seja ela das crianças ou adultos), é a ênfase dada a certas palavras quando falam. Nesses casos, os elementos prosódicos são usados para modalizar um substantivo ou um verbo, um adjetivo ou mesmo um advérbio. Basta que façamos uma análise mais detalhada, sobretudo da duração longa, do tom mais agudo ou de um volume de voz mais forte para que se perceba a ação desses elementos. Essa é uma constante nos *causos* coletados, pois os contadores se valem sobremaneira desses elementos.

O que quero dizer, apoderando-me das palavras de Cagliari (2002:51), é que “pode-se usar um adjetivo ou um advérbio na fala, através de itens lexicais especificados no léxico ou por meio de elementos prosódicos sobre as palavras que quer adjetivar ou adverbializar”. Dona Florentina, por exemplo, se mostrou uma usuária constante desse recurso. Vejamos alguns exemplos: (25) “... *tinha uma mulher que ela tinha implicância... tinha impliCÂN::cia mas impliCÂN::cia... sabe?...*”; (26) “...*esse home é apaixoNA::do por essa mulher...*”; (27) “...*o home tinha uma inVEja TREmenda...*” e (28) “...*baTI::a... baTI::a... o cavalo pulava... e ele baTI::a... ispanCA::no o cavalo...*”.

Em (25), (26) e (28), a contadora se valeu de uma duração longa e de um volume de voz mais forte para modalizar os substantivos e os verbos. Sua intenção era ressaltar, em (25), o tempo ou intensidade com que a personagem principal implicava com a mulher (implicância “constante”, “enorme”); em (26), a intensidade da paixão do homem pela

esposa (“muitíssimo” apaixonado), e, em (28), não só a intensidade com que o homem batia no cavalo (batia “muito”), como o modo com que o espancava (espancado “violentemente”). Em (27), a contadora se valeu apenas de um volume de voz mais forte para modalizar o substantivo e o adjetivo. Apesar do adjetivo “tremenda” já revelar como era a inveja do homem, o tom da voz ressalta a intensidade da inveja (“muita” inveja) e, ainda, intensifica o adjetivo “tremenda”.

O uso desse tipo de realização dos elementos prosódicos que se encontra na linguagem oral espontânea é muito grande. Uma explicação para isso é que, na fala, eles têm a função de “contribuir para a configuração prosódica do discurso, salientando ou diminuindo certos elementos para relacioná-los e ponderá-los no discurso como um todo” (CAGLIARI, 2002:51).

Quanto a tessitura, somos capazes de reconhecer pelo tom de voz do falante se ele está bravo, galanteando, fazendo charme, enfim, essas questões podem ser deduzidas pelo tom de voz (tessitura aguda, volume alto, fala mais silábica etc.). Com efeito, Cagliari (2002) assevera que existem outros usos dos tons de voz e, em particular, da tessitura que são mais interessantes de se verificar e que se referem à estrutura do discurso e da enunciação.

Segundo o autor (2002:53), “todo discurso usa a tessitura e sua variação tem várias funções. Uma delas é o estabelecimento de valores relativos atribuídos a partes ou unidades de informação”. Vejamos, através da passagem a seguir, o que o autor quer dizer: “ô::: ô *fulana... você tá lavano rôpa hoje... tá esfregano rôpa hoje... cê esqueceu que hoje é sexta-feira da paxão?... ela falô assim... a sexta-feira da paxão tá lá na iGREja... e eu estou aQUI lavano a minha rôpa... (e diz que a bacia encheu de sangue...)*”. Durante essa passagem, Dona Florentina, de repente, começou a falar o enunciado parentetizado acima em um tom baixo. Esse artifício é usado, normalmente, para fazer com que o interlocutor veja que aquilo que o falante está dizendo com tessitura baixa deve ser entendido com valor diferente do resto que se está enunciando. O diálogo direto foi proferido em uma tonalidade de voz mais alta, mas quando a contadora enunciou que a bacia encheu de sangue seu tom de voz baixou, dando mais força a esse enunciado. Quando isso ocorre, o interlocutor, geralmente, entra em paralelo na fala do outro e sinaliza, com tessitura baixa, sua concordância ou discordância (cf. CAGLIARI, 2002:55). Tanto é verdade que os ouvintes, no momento de gravação, se deixaram envolver pelo enunciado, a ponto de externarem

sentimentos de espanto (“nossa senhora”). A tessitura, neste *causo*, serviu para sinalizar que sua fala já iria terminar, e também para fazer com que o ouvinte entendesse, ainda mais rápido, a moral do *causo*.

Assim, penso poder afirmar que, do ponto de vista da prosódia, essa forma de dizer em função do sentido que se pretende evocar no ouvinte é uma das estratégias narrativas do *causo* popular oral⁸¹. As fases em que há a recorrência dessas alterações prosódicas serão investigadas no capítulo 4.

3.4 Considerações parciais

Tentei mostrar, neste capítulo, a importância de se trabalhar com a super-, macro- e microestruturas, no intuito de verificar as estratégias narrativas no *causo* popular oral.

Percebemos que as estratégias são muitas. Porém, meu foco será, como se verá no capítulo a seguir, a coesão verbal, as vozes e a prosódia. Mecanismos que para serem entendidos da melhor forma possível, me levou a buscar, na literatura relevante, informações relativas a outras áreas do conhecimento (Antropologia, Sócio-filosofia, Etnometodologia), assim como alguns dados que, de certa forma, configuram-se como base para a análise desses elementos no gênero proposto, como por exemplo, os Atos de Fala e as Formações Discursivas, vistos neste capítulo.

Assim, calcada em toda a revisão de literatura, exposta não só neste capítulo, como nos capítulos anteriores (mesmo que não explicitamente), passo para aquela que chamo, apenas, uma “proposta de análise”.

⁸¹ As estratégias retóricas são usadas “para aumentar a eficácia do discurso e interação comunicativa” (VAN DIJK, 2000:33), ou seja, auxiliam no processo de representação semântica, ao dar a perceber os objetivos da interação verbal. Porém, gostaria de sinalizar que o falante/ouvinte não processa estrategicamente apenas as informações verbais, eles precisam processar, também, as informações não-verbais, tais como gestos, expressões faciais, posições corporais e outros. Na interação, essas informações facilitam as estratégias de compreensão e produção do discurso. “Os gestos e as expressões faciais sugerirão qual ato de fala é pertinente, quais as implicações semânticas subsequentes deverão ser selecionadas a partir das proposições locais, quais são os referentes das expressões dêiticas...” (VAN DIJK, 2000:33). Neste trabalho, no entanto, optei por ater-me somente à prosódia.

CAPÍTULO 4: “OH! A GENTE NUN DEVE DUVIDÁ...” AS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS NO CAUSO POPULAR ORAL: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE

Todo fenômeno lingüístico é passível de ser
explorado por uma obra literária.
(Maingueneau, 1996:2)

No desenvolver deste trabalho, muitos foram os exemplos dados como sustentação da teoria abordada. Esses exemplos, porém, se encontram fragmentados ao longo da pesquisa, não oferecendo uma visão completa das estratégias narrativas percebidas nos *causos*. Neste capítulo, apresentarei as análises referentes a dois *causos* contados por um contador “nato” e um *causo* contado por um contador “profissional”, escolhidos entre os seis pertencentes ao *corpus*. A escolha privilegiou os *causos* que expressassem, mais claramente, narrativas que funcionam como ensinamentos, como forma de manutenção de costumes, crenças e valores de uma comunidade. Quanto ao esquema organizacional, este capítulo apresentará, para cada *causo*, num primeiro momento, a transcrição do texto oral, efetuada de acordo com os critérios do Projeto NURC, seguida da apresentação e descrição de sua estrutura narrativa, da coesão verbal da narrativa (tempo, modo e aspecto), das vozes e da prosódia.

4.1 Os *causos* e seus contadores: breve contexto

Os *causos* de nº 3: “A fé e a vara de goiabeira”, nº 4: “A Sexta-feira da Paixão” e nº 5: “O sapatinho de ouro” foram contados por Dona Florentina Selma de Assis Silva, 64 anos, casada, moradora da cidade de Itabirito – Minas Gerais, em 17 de outubro de 2004. Os *causos* retratam lições dadas por seus pais, no que diz respeito às condutas que deveriam ser assumidas pelos filhos, às crenças a serem seguidas e aos valores a serem respeitados de acordo com sua família. A religião tem papel fundamental em todos os *causos*, o que nos revela o pilar da família de Dona Florentina.

O *causo* de nº 6: “*A felicidade está dentro de nós*” foi contado por Dona Maria Paula Carmo Braga, 69 anos, viúva, moradora da cidade de Moeda Velha – Minas Gerais, em 24 de abril de 2005. Dona Maria Paula estudou até a quarta série, se formou no curso de admissão, lecionou para a 1ª série do ensino fundamental em escola da Rede Estadual e se aposentou como coordenadora da escola em que lecionava. Começou a conviver com contadores de *causos* muito cedo, como disse ela “naquele tempo era muito bom (...) a gente tava com 15/16 anos, até menos (...) e tinha aquelas pessoas mais velha que ia, né, a noite pra conversar (...) e a gente ficava por perto participando das conversa. Aonde a gente guarda e lembra”. Dona Maria Paula só lamenta não lembrar de tudo o que ouviu: “papai era contador de *causo*... minha filha... cê precisa de vê... quem dera que a gente tivesse guardado tudo o que ele contava... e já era coisa que pai tinha passado pra ele... e ele contava prus filho...”.

Os *causos* de nº 1: “Praga de mãe” e nº 2: “A aposta” foram contados por Jovelino Gomes da Silva, 74 anos, viúvo, morador da cidade de São Bartolomeu – Minas Gerais, em 23 de julho de 2004. Nessa cidade, que mais parece um lugarejo, o Sr. Jovelino é a figura mais solicitada nos eventos, ou, até mesmo, para os bate-papos de fim de tarde. Seus *causos* são famosos entre os moradores e sempre lembrados pelos visitantes, pois seus *causos* são a garantia de boas risadas, dadas por quem os ouvem. Embora constem nos anexos, nenhum desses dois *causos* foram analisados neste capítulo.

Escolhi para análise, como já disse anteriormente, os *causos* que mais manifestassem a função de mantenedores da cultura, das crenças e dos costumes de uma comunidade. É certo que os *causos* 1 e 2 trazem ensinamentos, porém, optei por não analisá-los, mantendo, assim, uma certa semelhança entre aqueles que foram selecionados. Quanto aos *causos* 4 e 5, optei por não analisá-los, neste capítulo, em função do pouco tempo disponível.⁸²

Os títulos escolhidos configuram-se apenas por questões didáticas, pois não há títulos previamente estabelecidos, pelos contadores, para os textos. Os *causos* são narrativas que fluem, geralmente, a partir de conversas informais, de bate-papos que fazem

⁸² Optei por me dedicar, neste capítulo, à análise integral dos *causos*, no que se refere aos três níveis estruturais propostos por Bronckart (2003), escolhendo, pelos motivos já explicitados, os de nº 3 e de nº 6. No entanto, os *causos* de nº1, nº 4 e nº 5 não foram desprezados. Eles foram analisados, em parte, nos capítulos anteriores e de acordo com o tema proposto nas seções em que se encontram.

o contador se lembrar de algum episódio visto ou ouvido (abordado no capítulo 1, seção 1.1.1), e que teria grande contribuição naquele momento. Daí não possuir título, característica comum e necessária ao texto escrito.

4.2 A estrutura geral da narrativa dos *causos*

Alguns *causos* foram utilizados como exemplo no decorrer do trabalho. Neste capítulo, porém, pretendo oferecer uma visão geral das estratégias, como já disse, utilizadas de forma a fazer valer a função do *causo* adotada nesta pesquisa: manter as crenças e costumes da comunidade.

A partir da transcrição dos *causos*, analisarei, no interior do plano geral, as fases reconhecidas nas seqüências narrativas, assim como nas seqüências descritivas e dialogais que as entremeiam, calcada no modelo proposto por Labov e Waletzky (1967) e retomado por Bronckart (2003). Vale ressaltar que, como dito na seção 3.2 do capítulo 3, nem todo texto narrativo é composto por todas as partes propostas por esses autores, o que poderá ser visto na análise.

Assumo, no capítulo 3, que não é na superestrutura que se encontram, mais efetivamente, as estratégias narrativas dos *causos*, porém, é nela que se encontra o plano geral; a composição organizacional desses textos. É a partir desse plano que se torna possível analisar as seqüências e as fases da narrativa.

Em um texto, porém, não basta ter uma organização, é preciso que ele seja um todo coerente, “uma *unidade comunicativa* articulada a uma situação de ação e destinada a ser compreendida e interpretada como tal por seus destinatários” (BRONCKART, 2003:259) (grifos do autor). É nesse momento que torna-se indispensável a análise dos mecanismos de textualização e dos mecanismos enunciativos, já que acredito ser neles que as estratégias narrativas serão explicitadas.

Através dos mecanismos de textualização, serão trabalhadas as regras de organização geral do *causo*, a partir da coesão verbal (ao mostrar a importância do tempo, do aspecto e do modo na narrativa dos *causos*) e, através dos mecanismos enunciativos, será trabalhado o posicionamento enunciativo (analisado a partir do gerenciamento das

vozes) e a modalização (analisada a partir da prosódia), visando, sempre, a produção e/ou os efeitos de sentido que essas estratégias pretendem evocar.

4.2.1 Transcrição do **causo nº 3**: A Fé e a vara de goiabeira

- Tem alguns casos que papai contava... alguns casos que são reais... que são assim:: são né?... são casos mesmo... eu acho que são casos mesmo... ()... é assim... o meu pai me contou e que foram os antepassados dele que contavam pra ele... um caso que me chamava muita atenção... e que até hoje me chama muita atenção... deixô que eu ficasse assim bem... bem impressionada com as coisa certa, né?... e reais né?... que eu acho uma coisa real... ele me contava que tinha um:: tinha um rapaz que era... filho único... que ele só morava com a mãe... que mora só com a mãe e tinha... era dono de terras né?... mas era um homem muito nervoso... era um rapaz muito nervoso... tava sempre MULto irritado... ele era uma pessoa irritaDÍssima mesmo... mas ele tinha dentro dele FÉ... ele gosTava de aos domingos... aos domingos ele gostava de ir a missa... ele gostava de prepaRÁ... que tinha aquele rituAL... ele preparava pra ir a missa... era coisa que ele gostava de participar de missa... um certo dia ele tinha mandado que os empregado dele é:: preparasse o cavalo dele pra missa... preparava de véspera... que ele preparava de véspera... que ele morava fora da cidade... ele morava num... na fazenda... e a:: a missa era:: era:: era no lugarejo lá... ele pediu o rapaz... o:: o capataz... o:: o empregado que preparasse o cavalo... pra ele ir a missa... o cavalo de madrugada... sumiu... fugiu... o cavalo desapareceu... aí quando a mãe levantou... preparou o café e chamou... chamou o rapaz pra ir pra missa... ele falô... cadê meu cavalo?... o cavalo tá pronto... tá pronto aí... não... que não tá aqui... num tá... a mãe dele falô assim... o cavalo está aí sim... o fulano de tal preparou o cavalo pra você ir a missa... não que não está... e aí ele já começou a gritá... e xingá... e ficá muito bravo mesmo... e ele é:: estava rogando praga mesmo... e a mãe dele ficava muito ansiosa com aquilo... mas tulerava... porque né?... era gênio... porque era considerado como o gênio dele... aí a mãe falô com ele assim... ô meu filho procura direito... num tá aqui não mãe... se o caPEta aparecer eu vou nele... não tem problema... se o caPEta aparecer aQUI eu vou nele... mas que eu vô na missa eu vô... a mãe falô assim... mas num fala essa bobagem não meu filho... aí... voltô... quando ele voltô na porta o cavalo tava prontinho... o cavalo prontinho lá... chegô lá o cavalo tava prontinho... o cavalo tava prontinho pra ele ir a missa... a mãe dele falô com ele assim... o cavalo chegou né?... ele falô assim... CHEgô... falô com ela assim... a senhora qué vê como é que eu vô pra missa?... foi na horta.. apanhou uma vara de goiabeira... limpô a vara de goiabeira... esticô a vara de goiabeira e montô no cavalo... a mãe dele pensô... nunca mais eu vejo esse filho né?... ela logo viu o que tinha acontecido... que ele chamô com muita vontade... intão veio... aí montô no cavalo... e começô a bater... com a vara de goiabeira... e baTIA... mas baTIA pra sanGRA... baTIA... baTIA... o cavalo pulava... e ele baTIA... ispanCAno o cavalo... mas ispanCAno... ispanCAno o cavalo... e baTIA... aí quando ele chegou numa curva... a:: uma voz gritô... traz pra cá... aí o cavalo respondeu ele... de que jeito... esse bate aTÉ discasCÁ... e ele... aí que ele bateu no cavalo mesmo... chegô na igreja... amarrô o cavalo no pé da cruz... que toda igreja do interior tem uma cruz na entrada... ele amarrô o cavalo no pé da cruz o cavalo istorô... e desapareceu... isso é verdade ou lenda, né?... foram os meus avós que contavam prós filhos... que contavam prá né?... e foi passando de geração em geração... se é verdade ou não... a gente guarda que não deve chamá:: não deve falá nenhum nome feio... nenhum palavrão... não falá de que a gente não dá conta né?... ele deu conta porque segundo a lenda... a vara de goiabeira tem poder né?... ela é abençoada... a goiabeira é abençoada... por isso ele deu conta... mas a gente pensa também que a fé dele também era muito GRAnde... então tudo é assim:: eu acho que é insinamento que eles contava pra gente num falá... não chamá pelo bicho, né?

4.2.1.1 Superestrutura: o plano geral da narrativa, suas fases e seqüências

O *causo* relata a história de um rapaz que manda o empregado preparar seu cavalo e, na madrugada, o cavalo some. O rapaz começa a xingar, a falar no capeta e o cavalo reaparece. Ele, então, vai à missa batendo no cavalo com uma vara de goiabeira até chegar na igreja. Lá, o rapaz amarra o cavalo na cruz de frente a igreja e o cavalo desaparece, mostrando que sua fé era maior que o “capeta”. Vimos que, de acordo com Bronckart (2003), esta síntese configura-se no plano geral do *causo*, o qual deve ser entendido como a organização do conteúdo temático, e se apresenta, seguido de suas respectivas fases e seqüências, da seguinte forma:

QUADRO 2:
Plano geral do causo 3, suas fases e seqüências

Plano geral	Fases da narrativa	Seqüências
a) contextualização do <i>causo</i> (01 a 06);	Resumo	Narrativa
b) o rapaz manda o empregado preparar o cavalo (06 a 15);	Orientação	Descritiva
	Avaliação	Narrativa
c) o cavalo some (15 a 19);	Complicação	Narrativa dialogal
d) o rapaz começa a xingar, a falar no capeta e o cavalo reaparece (19 a 28);	Ação	Descritiva
	Orientação	Narrativa
	Avaliação	Dialogal
	Resolução parcial	
e) o rapaz bate no cavalo com a vara de goiabeira (28 a 36);	Nova Complicação	Dialogal
	Ação	Descritiva
	Orientação	Narrativa
f) o rapaz amarra o cavalo na cruz da igreja e o cavalo desaparece (36 a 38);	Resolução	Narrativa
	Avaliação	
g) comentários sobre a moral do <i>causo</i> (38 a 45).	Moral	Narrativa
	Avaliação	
	Orientação	

NOTA: Dados verificados pela pesquisa.

* Algumas fases foram decompostas em até três fases sub-ordenadas

Na *seqüência narrativa* que inicia a história, o narrador apresenta, primeiramente, um *resumo* (linhas 01 a 06). É possível observar que, nas passagens “*Tem alguns casos que papai contava...*”; “*o meu pai me contou*”; “*ele me contava que tinha um::*”, o narrador informa a seus ouvintes a origem do *causo* que irá contar. Esse tipo de *resumo*, no entender de Bastos (2001:83), na maioria das vezes, tem como objetivo, muito mais, iniciar uma *interlocução* e despertar o interesse do ouvinte para a narrativa do que propriamente sintetizar a história. No texto em questão, acredito tratar-se das duas primeiras funções, principalmente na passagem: “*um caso que me chamava muita atenção... e que até HOje me chama muita atenção... deixô que eu ficasse assim bem... bem impressionada com as coisa certa, né?... e reAIS né?... que eu acho uma coisa real...*”, pois ativa a curiosidade do ouvinte. Porém, algo mais se revela: na passagem “*alguns casos que são reais... que são assim:: são né?... são casos mesmo... eu acho que são casos mesmo... ()... é assim...*” e “*e que foram os antepaSSAdos dele que contavam pra ele...*”, percebe-se que o narrador faz questão que o ouvinte creia na realidade dos fatos e tome conhecimento da tradição do *causo*. Em outros termos, o narrador tenta garantir a veracidade dos fatos narrados, calcados nas figuras do pai e de seus antepassados.

Numa *seqüência narrativa* prototípica, o comum é que, de acordo com a proposta de Labov e Waletzky (1967), após o *resumo*, venha a *orientação*, o que ocorre no texto em análise (linhas 06 a 15). Na passagem “*tinha um rapaz que era...*”; “*que ele só morava com a mãe...*” e “*que ele morava fora da cidade... ele morava num... na fazenda... e a:: a missa era:: era:: era no lugarejo lá...*”, somos orientados para a introdução dos personagens e do espaço físico. O ouvinte passa a reconhecer um rapaz e, também, sua mãe como personagens, e a fazenda onde moram e onde fica a igreja, como espaço físico.

Dentro deste mesmo segmento, confirmando o fato de que as *seqüências* podem organizar-se de modo mais complexo, verificamos que há uma *avaliação*. O narrador inicia uma longa proposição, em que tece comentários acerca das referências, do caráter e do comportamento do protagonista da história. Essa *avaliação* é feita através de uma *seqüência* descritiva, assinalada pelo tema-título “*rapaz*” (fase de ancoragem). Ao longo da descrição o tema-título é objeto de várias reformulações, tais como “*filho único...*”; “*homem*”; “*pessoa*”, desenvolvendo-se em uma longa fase de *aspectualização*: 1º) “*rapaz*”; “*filho único*”; “*dono de terras*”; 2º) “*homem nervoso*”; “*muito irritado*”; e 3º) “*tinha dentro dele fé*”;

“gostava de ir à missa”.

Essa avaliação negativa, seguida de uma positiva, mesmo que vinda do pai – narrador primário –, é um elemento importante para o desencadeamento da história e um índice para que o ouvinte infira acerca da macroestrutura tópica, ou seja, sobre o assunto do texto (o rapaz que xingava e chamava o “capeta” e só se livrou dele porque tinha fé). É certo que, aqui, trata-se apenas de um prenuncio, mas no desenrolar da história, a partir de outras avaliações, o quadro vai se tornando mais claro.

Retomando a questão da macroestrutura tópica, é pertinente lembrar que, até hoje, por várias vezes, as histórias costumam ser contadas com interesse educativo, ou seja, com a finalidade de transmitir uma mensagem ética e moralizante, além de se manter as crenças e costumes da comunidade. Penso ser isso que acontece neste *causo*.

Por fim, na passagem *“um certo dia ele tinha mandado que os empregado dele é:: preparasse o cavalo dele pra missa...”* e *“ele pediu o rapaz... o::: o capataz... o::: o empregado que preparasse o cavalo... pra ele ir a missa...”*, a narrativa prossegue com a orientação já encaminhando para a complicação da ação, cujo início se dá a partir do momento em que o protagonista, no intuito de ir à missa, pede ao empregado que prepare o cavalo.

Nos segmentos seguintes (linhas 15 a 19), a narrativa prossegue com o sumisso do cavalo. Nesse segmento temos, na passagem *“aí quando a mãe levantou... preparou o café e chamou... chamou o rapaz pra ir pra missa...”*, a complicação, indicada, especificamente, pelo marcador conversacional “aí”⁸³. O narrador, nesse momento, introduz uma perturbação na narrativa e cria uma tensão que vai sendo desencadeada por várias ações. Os fatos se complicam a partir do momento em que o rapaz levanta e não encontra o seu cavalo, provocando um momento de tensão, através de uma sequência dialogal, uma discussão entre ele e a mãe: “cadê meu cavalo?... o cavalo tá pronto... tá pronto aí... não... que não tá aqui... num tá... num tá... a mãe dele falô assim... o cavalo está aí sim... o fulano de tal preparou o cavalo pra você ir a missa... não que não está...”. É importante perceber que, na passagem *“o cavalo de madrugada... sumiu... fugiu... o cavalo desapareceu...”*, é a informação dada sobre o acontecimento, ou seja, o sumisso do cavalo na madrugada, que a

⁸³ Cabe lembrar que o *corpus*, aqui, estudado, faz parte da narrativa oral, portanto, os marcadores conversacionais, tais como *ai*, *então*, *daí*, *olha*, etc., recursos lingüísticos muito comuns na língua falada, são de suma importância, pois apresentam uma função muito mais discursiva do que propriamente gramatical.

tensão se torna possível. Nesse segmento, o ouvinte tem a oportunidade de se lembrar das orientações expostas sobre o rapaz e seu ritual. A “nervosia” do rapaz se configura um fato gerador da complicação.

Como já disse, a tensão na narrativa vai sendo desencadeada por várias ações (linhas 19 a 28). Depois de apresentada a complicação anterior, o narrador inicia uma nova orientação, através do conectivo “e”, e marca, também, através do marcador conversacional “aí”, o início de uma nova complicação, que ao gerar uma tensão, desenrola-se, novamente, em várias ações: “*e aí ele já começou a gritá... e xingá... e ficá muito bravo mesmo... e ele é:: estava rogando praga mesmo... e a mãe dele ficava muito ansiosa com aquilo...*”. Vale destacar que, na complicação, o narrador se vale, mais uma vez, de uma seqüência descritiva, ao descrever a reação do rapaz (gritou, xingou, ficou bravo). Nessa complicação o rapaz começa a xingar, a falar no capeta até que o cavalo reaparece. Continuando a narrativa temos, na passagem “*mas ‘tulerava’... porque né?... era gênio... porque era considerado como o gênio dele...*”, uma avaliação da personagem mãe, ou seja, porque tolerava o nervosismo do filho. Nesse momento, o narrador introduz uma seqüência dialogal, que ao explicitar o comportamento exaltado do rapaz, torna a tensão ainda maior. Finalmente, na passagem “*aí... voltô... quando ele voltô na porta o cavalo tava prontinho... o cavalo prontinho lá... chegô lá o cavalo tava prontinho... o cavalo tava prontinho pra ele ir a missa...*”, temos uma nova orientação assinalada pelo marcador conversacional “aí”, seguida de uma resolução parcial (através de uma seqüência dialogal): o reaparecimento do cavalo depois de o rapaz ter chamado o nome do “capeta”: “*a mãe dele falô com ele assim... o cavalo chegou né?... ele falô assim... CHEgô...*”.

Ainda a partir de uma seqüência dialogal (“*falô com ela assim... a senhora qué vê como é que eu vô pra missa?...*”) seguida de uma descritiva (“*foi na horta, apanhou uma vara de goiabeira... limpô a vara de goiabeira... esticô a vara de goiabeira e montô no cavalo...*”), uma nova complicação acontece, acarretando em novas ações (linhas 28 a 36). Acredito ser possível dizer que, na descrição, os verbos enumerados criam uma série de ações que vai criando na mente do interlocutor/ouvinte um certo suspense, uma tensão, uma vontade de saber o que vai acontecer. O narrador vai seduzindo o ouvinte a uma certa vivência da cena, prendendo-lhe, ainda mais, a atenção.

Resultado do sumisso e reaparecimento do cavalo, o rapaz resolve ir para a missa

dando-lhe chibatadas com uma vara de goiabeira. Vale lembrar que o estatuto dialógico da seqüência narrativa é evidente, pois caracteriza-se sempre pela intriga dos acontecimentos e/ou das ações, criando uma tensão, para em seguida resolvê-la, o que contribui com o suspense estabelecido para a manutenção da atenção do destinatário. O cavalo era a figura do capeta, subentendido através de uma orientação – o pensamento da mãe (*“a mãe dele pensô... nunca mais eu vejo esse filho né?... ela logo viu o que tinha acontecido... que ele chamô com muita vontade... intão veio...”*), e o rapaz o desafiou, dando-lhe uma surra, principalmente na complicação apontada na passagem *“aí quando ele chegou numa curva... a:: uma voz gritô... traz pra cá... aí o cavalo respondeu ele... de que jeito... esse bate aTÉ discasCÁ... e ele... aí que ele bateu no cavalo mesmo...”*, quando o rapaz escuta o cavalo e o surra mais ainda. São esses momentos de tensão que fazem com que o ouvinte fique atento ao desenrolar das ações, na expectativa de como a situação vai se resolver.

É chegada a resolução final da ação na narrativa (linhas 36 a 38). A resolução, como dito acima, acontece subsequente ao momento de tensão, esclarecendo para o ouvinte o desfecho da história. Na passagem *“chegô na igreja... amarrô o cavalo no pé da cruz... que toda igreja do interior tem uma cruz na entrada... ele amarrô o cavalo no pé da cruz...”*, somos orientados para uma redução da tensão que, na passagem *“o cavalo istorô... e desapareceu...”*, se concretiza, voltando-se a um estado de equilíbrio, ou seja, o rapaz amarra o cavalo na cruz da igreja e o cavalo desaparece. Ainda dentro deste segmento, é possível perceber uma *avaliação* feita pelo narrador sobre o fato de todo interior ter uma cruz na frente da igreja.

Após a resolução, ainda numa seqüência narrativa, dependente diretamente do posicionamento do narrador em relação à história narrada, encontramos os comentários sobre a moral do *causo* (linhas 38 a 45).

Interessante observar que, na passagem *“isso é verdade ou lenda, né?...”*, há uma avaliação do locutor que introduz a fase da moral. Ele começa questionando a veracidade dos fatos narrados, porém, através de uma orientação (*“foram os meus avós que contavam prós filhos... que contavam prá né?... e foi passando de geração em geração... se é verdade ou não...”*), ele parece responder a própria pergunta, ou seja, retoma a fase do resumo, em que relata quem lhe contou a história, o que significa reforçar a credibilidade, por parte dos ouvintes, em relação ao *causo*. A moral, realmente, se efetiva na passagem *“a gente guarda*

que não deve chamá:: não deve falá nenhum nome feio... nenhum palavrão... não falá de que a gente não dá conta né?...”, cujo ensinamento está em não se dizer nomes feios/palavrões. Essa moral é a explicitação clara da significação global atribuída à história.

Uma questão importante para o ouvinte está na vara de goiabeira, elemento mencionado na avaliação/orientação: *“ele deu conta porque segundo a lenda... a vara de goiabeira tem poder né?... ela é abençoada... a goiabeira é abençoada... por isso ele deu conta...”*, pois essa questão pode não deixá-lo entender o desfecho da história. O ouvinte que não possui o conhecimento prévio de que as varas de goiabeira são abençoadas não entenderá que foi ela que o ajudou a chegar à igreja. Prosseguindo a narrativa, na passagem *“mas a gente pensa também que a fé dele também era muito GRAnde...”*, uma nova avaliação levanta a possibilidade de uma razão paralela a anterior para o desfecho relatado: a fé que o rapaz tinha, e que, mais uma vez, leva o ouvinte a rememorar as orientações expostas no início do *causo*. A narrativa tem seu encerramento na passagem *“então tudo é assim:: eu acho que é insinamento que eles contava pra gente num falá... não chama pelo bicho, né?”*, com uma última avaliação. Agora mais forte, se pensarmos na volta à enunciação. O locutor não se refere mais ao *causo* em si, mas ao propósito a que ele se refere. Ele revela ao ouvinte que os *causos* serviam de ensinamento e que, neste *causo*, era para que não se dissesse “nome feio”, principalmente “capeta”. Apesar de a coda ou moral, de acordo com Labov e Waletzky (1967), não precisarem estar presentes na narrativa, essa foi uma característica recorrente nos *causos* contados por D. Florentina.

4.2.1.2 Mecanismos de textualização: a coesão verbal na narração

Depois de reconhecer o plano geral desse *causo*, a partir de suas seqüências e fases, é necessário verificar qual o material lingüístico responsável pela delimitação de suas partes constitutivas e, nesse sentido, como apontado na seção 2.8.1.3 do capítulo 2, pensando na narrativa como discurso, tempo, modo e aspecto são campos de estudo da narrativa fundamentais para que ela seja uma produção lingüística que assume a relação de um ou vários acontecimentos.

No que se refere ao tempo, e em primeiro lugar quanto ao momento da narração

(relação entre o momento em que a história é contada e o momento em que supostamente ela se desenrola), temos no *causo* em análise uma narração ulterior (“*tem alguns casos que papai contava... [...] ele me contava que tinha um::*”), em que, na fase do resumo, a narradora conta o que passou anteriormente, em um passado bem distante, como se percebe na passagem “e que foram os antepassados dele que contavam pra ele...”, assim como na fase da moral (“foram os meus avós que contavam prós filhos... que contavam prá né?...”), pois, além de ser um fato ocorrido no passado e contado por seu pai, na verdade foram os antepassados dele que lhe contaram.

Vale ressaltar que as fases de resumo, orientação e avaliação (constantes, também, em seqüências descritivas) são marcadas por verbos no *pretérito imperfeito*, não fazendo a história avançar – destacam-se no plano secundário. Essa é uma característica já observada por Bastos (2001:34), ou seja, que muitas vezes, essas fases, têm características comuns entre si. Dentre elas, o próprio tempo verbal, que, como disse, em geral, é o *pretérito imperfeito*. Além dos verbos já grifados acima, podemos verificar essa asserção na orientação (“tinha um rapaz que era... filho único... que ele só morava com a mãe...”) e na avaliação (“mas tulerava... porque né?... era gênio...”).

No entanto, retomando o momento da narração, a fase de moral desse *causo*, se configura uma narração anterior, na qual, embora “rara fora de passagens textuais” (REUTER, 2002:89), a narradora conta o que vai se passar em um futuro mais ou menos distante (“a gente guarda que não deve chamá:: não deve falá nenhum nome feio... nenhum palavrão... [...] então tudo é assim:: eu acho que é insinamento que eles contava pra gente num falá... não chama pelo bicho, não é?”), pois, como analisamos na seção anterior, a moral é que não se deve falar nomes feios/palavrões, pois coisas ruins podem acontecer. Nesse sentido, essa narração anterior, marcada por um verbo modalizador que indica necessidade deôntica, ou seja, tem um tom de obrigatoriedade (negrito acima), antecedido por um advérbio de negação, sob a forma de profecia, tem um valor de presságio que, embora não antecipe uma seqüência de acontecimentos dentro da narrativa, é o que faz com que esse *causo* funcione como mantenedor das crenças, ao alertar o ouvinte sobre o futuro. Daí o fato de, mesmo que o advérbio “obrigatoriamente” esteja implícito, o enunciado ser apresentado pela narradora como algo que deve ocorrer.

Quanto a velocidade da narração (relação existente entre a duração da história e a

da narração) percebemos, na fase de complicação, que a história tem uma duração de dois dias enquanto a narração leva apenas alguns minutos (“*um certo dia ele tinha mandado que os empregado dele é:: preparasse o cavalo dele pra missa... preparava de véspera... [...] o cavalo de madrugada... sumiu... fugiu... o cavalo desapareceu... aí quando a mãe levantou....*”). Na verdade, o que mais importa é a aceleração ou redução do tempo destinado a contar a história, em função da economia ou efeitos a serem criados pelo narrador. Um tipo de regularidade freqüente, não só nessa seqüência, mas em toda a narrativa, é a alternância entre o *pretérito perfeito* e o *pretérito imperfeito* (grifados). Porém, nessa fase de complicação (e em outras também), o que mais chama a atenção é que a cadeia de acontecimentos/ações, importantes para a história, é marcada por verbos no *pretérito perfeito* (em negrito), fazendo a ação progredir, e que, segundo Weinrich (1973⁸⁴ *apud* REUTER, 2002:99), constituem de certo modo o primeiro plano.

Seguindo essa linha de raciocínio, este *causo* revela uma tendência à aceleração por sumário, por condensar em poucas palavras um tempo ficcional às vezes longo (“*aí montô no cavalo... [...] aí quando ele chegou numa curva... [...] chegô na igreja...*”). De acordo com o narrador o rapaz ia à igreja à cavalo porque ele morava na fazenda e a igreja era no lugarejo, portanto, dá a entender ao ouvinte que é longe. No entanto, a narração é rápida (marcada pelos verbos no *pretérito perfeito*), sem muitos detalhes dentro dessa seqüência, porém, como vimos, fazendo a ação progredir.

Por outro lado, a cena que alterna com o sumário (que, através de um verbo aspectual inceptivo, marca o início do evento), principalmente pela fala dos personagens e excesso de detalhes:

“e começô a bater... com a vara de goiabeira... e baTIA... mas baTIA pra sanGRA... baTIA... baTIA... o cavalo pulava... e ele baTIA... ispanCAno o cavalo... mas ispanCAno... ispanCAno o cavalo... e baTIA... [...] a:: uma voz gritô... traz pra cá... aí o cavalo respondeu ele... de que jeito... esse bate aTÉ discasCÁ... e ele...”

dá a impressão de haver uma igualdade temporal entre o tempo da história e o tempo de narração, estratégia que visa produzir efeitos de realidade (que como veremos na próxima seção, foram realçados pela prosódia). Essa cena poderia ser entendida como um momento de desaceleração criado pelas descrições que foram desenvolvidas sendo que poderiam ser percebidas rapidamente, mas essa estratégia, nesta fase de complicação, entremeada por

⁸⁴ WEINRICH, Harald. *Le Temps*. Paris: Le Seuil, 1973.

uma ação, não só ajuda a criar no ouvinte um suspense, uma tensão, como, também, reitera o nervosismo do rapaz.

Por fim, quanto a ordem, é possível verificar que a ordem da narração corresponde à ordem cronológica da história (comum nos *causos*), ou seja, todo o *causo* é contado na ordem em que os fatos ocorreram.

O modo e o aspecto reportam à imagem do narrador e, neste *causo*, temos um narrador maior que os personagens. Ele é heterodiegético, numa perspectiva que passa por ele mesmo. Em outras palavras, temos um narrador onisciente (por sua visão e percepção não serem limitadas pela perspectiva de alguma personagem) que assume, em seu modo de contar, uma função explicativa. Por várias vezes o narrador interrompe o curso da história para dar, ao ouvinte, informações consideradas necessárias para compreender o que vai se passar. Essa questão ocorre em grande parte nas fases de avaliação. O narrador domina todo o saber: conhece os comportamentos das personagens (*“tinha um rapaz que era... filho único... que ele só morava com a mãe... [...] mas era um homem muito nervoso... [...] ele era uma pessoa irritadíssima mesmo... mas ele tinha dentro dele FÉ...”*), o que pensam (*“a mãe dele pensô... nunca mais eu vejo esse filho né?...”*) e o que sentem (*“e a mãe dele ficava muito ansiosa com aquilo... mas tulerava... porque né?... era gênio... porque era considerado como o gênio dele...”*).

Nas fases de orientação é muito comum a presença de verbos de aspecto, como, por exemplo, na passagem *“começou a gritá... e xingá... e ficá muito bravo mesmo... e ele é:: estava rogando praga mesmo...”*. “Começou a gritar” tem um aspecto inceptivo, pois indica o início do evento e “estava rogando” tem um aspecto cursivo, pois indica o desenvolvimento do evento. Embora a frequência do *causo* coincida com o modo singulativo, há a presença de modo iterativo (a partir de uma inferioridade narrativa), i.e., o narrador conta apenas uma vez aquilo que já aconteceu *n* vezes na história, na seguinte fase de orientação: *“era um rapaz muito nervoso... tava sempre MUITO irritado... [...] ele gosTAVA de aos domingos... aos domingos ele gostava de ir a missa... ele gostava de preparaRÁ... que tinha aquele rituAL...”*. Os verbos de aspecto (grifados), equivalem a um aspecto freqüentativo, pois exprimem a idéia de freqüência, realçada pelo advérbio e pelo adjunto adverbial de tempo “sempre” e “aos domingos”, marcas explícitas das vezes em que essas situações acontecem, constituindo o pano de fundo da narrativa.

4.2.1.3 Mecanismos enunciativos: as vozes e a prosódia

Ainda que o autor do texto – “como *agente* da ação de linguagem⁸⁵ que se concretiza num texto empírico” (BRONCKART, 2003:320) – seja, aparentemente, quem decide sobre o conteúdo temático a ser semiotizado, quem escolhe o gênero utilizado na comunicação e quem gerencia os diversos mecanismos de textualização, ele não é o único responsável pelo enunciado. A responsabilidade enunciativa desse *causo* é da instância do narrador (redefinido por Bronckart (2003:323) “como a instância de gestão ou de gerenciamento dos mundos discursivos da ordem do NARRAR”). E temos nas Vozes⁸⁶, “as entidades que assumem a responsabilidade do que é enunciado” (BRONCKART, 2003:326).

Assim, temos neste *causo* um sujeito empírico “Dona Florentina”, que instaura um “narrador/locutor” como ser do discurso (podendo ou não coincidir com “Dona Florentina”), que, por sua vez, instaura os enunciadoreis personagens “rapaz”, “mãe” e “capeta” como seres do enunciado.

O *causo* possui uma verosimilhança com a vida, pois, apesar de ser um *causo* fantasioso (a depender da crença de cada ouvinte), a mensagem faz parte da realidade, se não pela religiosidade, ao menos pelo que manda a boa educação. O *causo* leva-nos a uma leitura comparativa indicadora da relação dialógica existente entre o real e o imaginário; entre a vida e o *causo*. O real e o imaginário são calcados na trama social/religiosa. Famílias religiosas, que por serem tementes a Deus, acreditam que falar “palavrões”, e principalmente “capeta”, faz com que algo de ruim aconteça. É nesse contexto que se torna possível perceber que a voz mítica é utilizada polifonicamente, fazendo do fantástico uma estratégia do discurso realizado.

Vimos na seção 2.8.1.3.4 do capítulo 2 que para se verificar o funcionamento da Voz é preciso considerar as relações entre o narrador e a história que ele conta. Além disso, vimos, também, que não obstante a função do narrador seja de contar a história, o discurso do narrador pode assumir outras funções. Nesse *causo*, dois aspectos da função do discurso narrativo se destacam: a situação narrativa em relação ao narratário e as

⁸⁵ Agente de linguagem visto que o autor do *causo* explora os recursos da língua usada pelo grupo em que se inscreve.

⁸⁶ Esclareço que o termo “voz” referente às vozes do discurso será grafado com “V” maiúsculo para que não se confunda com o termo “voz” referente ao som produzido pelo órgão da fala.

intervenções, diretas ou indiretas, do narrador a respeito da história.

No que se refere à situação narrativa, o discurso tem uma função não só de comunicação, como, também, uma função fática e conativa (nos termos de Jakobson). O narrador está o tempo todo verificando o contato com seu público/ouvinte, através do “né” (“*isso é verdade ou lenda, né?... [...] eu acho que é insinamento que eles contava pra gente num falá... não chama pelo bicho, né?*”) e, também age sobre o ouvinte, vez que o que conta é no intuito de manter as crenças, valores e costumes de sua comunidade. Nesse sentido a moral é peça fundamental, é a fase em que o contador explicita a maneira como o ouvinte deve se portar. E mesmo que a ação, por parte do ouvinte, não seja garantida, essa é a intenção do narrador.

Já em relação às intervenções, diretas ou indiretas, do narrador a respeito da história, traduzidas em comentários, o discurso tem uma função ideológica do contador. No entender de Genette (1995: 258), há uma “invasão da história pelo comentário”. São vários os comentários feitos pelo contador, como vimos na seção 4.2.1.1 deste capítulo: sobre o personagem principal do *causo* – sua personalidade, postura religiosa (“*era um homem muito nervoso... [...] ele era uma pessoa irritadíssima mesmo... mas ele tinha dentro dele Fé... [...] aos domingos ele gostava de ir a missa...*”), sobre a postura da mãe em relação ao gênio do filho (“*e a mãe dele ficava muito ansiosa com aquilo... mas tulerava... porque né?... era gênio... porque era considerado como o gênio dele...*”), sobre a cruz que tem na frente das igrejas do interior (“*que toda igreja do interior tem uma cruz na entrada...*”), dentre outras.

No início da narrativa, o narrador toma a Voz da tradição através do resumo que faz sobre a origem do *causo* e suas impressões sobre ele. O percurso se dá com o narrador se valendo da figura do “pai” e de seus “antepassados”, o que caracteriza um tempo passado e, até, distante, chegando à atualidade, marcada pelo dêitico temporal “hoje” (“*Tem alguns casos que papai contava... [...] é assim... o meu pai me contou e que foram os antepaSSAdos dele que contavam pra ele... um caso que me chamava muita atenção... e que até HOje me chama muita atenção... [...] e reAIS né?*”). Vale lembrar que “HOje” será entendido em relação ao tempo presente da enunciação do discurso, e não em relação ao tempo da história.

Nesse resumo e nas avaliações apontadas acima, é possível perceber a importância

da prosódia no processo de produção de sentido desse *causo*. No resumo, quando a narradora diz “*eu acho que são casos mesmo...*” sua tessitura é mais baixa que sua tonalidade normal. Isso ocorre porque, antes, ela diz que o pai contava “*alguns casos que são reais*”, porém sua voz baixa é quase que para o ouvinte não perceber sua dúvida (advérbio de dúvida “*acho*”). No entanto, ao falar que foram os “antepaSSAdos” de seu pai que contaram para ele, a narradora aumenta a tonalidade de sua voz, o que contribui para a credibilidade do que será dito, fazendo, mais uma vez, uma relação entre “antepassados” e as pessoas mais velhas. E realça a impressão que o *causo* lhe acarretava aumentando o tom de voz ao dizer que “*até HOje*” ele a impressiona, o que, de certa forma, é mais uma maneira de atizar a curiosidade do ouvinte e prender-lhe a atenção. Na seqüência, ela, através de um tom mais alto, desfaz a dúvida quanto ao fato de o caso ser real ou não (“*e reAIS né?*”). Acredito poder dizer que o adjetivo “reais” está funcionando, mais ou menos, como um advérbio de afirmação, ou seja, a narradora, nesse momento quer dizer “são verdadeiros *sim*”. Se antes (na dúvida) sua voz foi baixa, nesse momento ela foi, como se diz, alta e em bom tom, mais uma vez, tentando dar um tom de verossimilhança ao que vai contar.

Já nas avaliações, o volume de voz mais forte serve para adverbizar os substantivos, os adjetivos e os verbos. Todas marcam a intenção do narrador de ressaltar a intensidade do nervosismo do rapaz. A prosódia dá o ouvinte a perceber o sentido de “muito” *nerVOso*, *gosTAva* “muito” de ir à missa e *tinha* “muita” *FÉ*. Embora, o advérbio de intensidade “muito” já caracterize o rapaz em “*MUItto irritado*”, é o tom alto que o intensifica ainda mais, dando-lhe um grau superlativo, confirmado pela própria narradora no enunciado seguinte: “*ele era uma pessoa irritaDÍssima mesmo...*”, sendo que nesse último, o tom de voz intensifica ainda mais o grau superlativo. Toda essa estratégia de adverbização mediante a prosódia é para que ouvinte fixe em sua mente as características do rapaz, pois são elas que irão justificar suas atitudes no desenrolar da história.

Em seguida o narrador toma a Voz da origem ideológica da classificação social, ao demarcar a cultura e a civilização através dos espaços iniciais do *causo*: “Fazenda” e “Lugarejo” (“*que ele morava fora da cidade... ele morava num... na fazenda... e a:: a missa era:: era:: era no lugarejo lá...*”). O rapaz e sua mãe moram em uma fazenda, o que caracteriza, geralmente, “lugar afastado” e a igreja é no lugarejo, expressão usada para

definir “pequeno povoado” existente no interior das cidades. De acordo com o senso comum, as pessoas que residem nestes lugares pertencem, em geral, a um grupo social muito religioso, as pessoas são muito envolvidas com a Igreja. É de costume participarem, todos os domingos, da missa, pois a fé é a maior virtude dessas pessoas. Nesse sentido, é possível perceber a Voz do discurso transverso religioso.

O narrador utiliza-se não só desses referentes (fazenda e lugarejo) como também da figura do “pai” e “antepassados” (aqueles que, em nossa sociedade, principalmente por serem mais velhos, são tidos como pessoas sábias), do “rapaz” (personalidade e posição social: “dono de terras” mas “muito nervoso”, embora tivesse fé – já que tem dinheiro e fé, deveria ter um comportamento diferente), da “mãe” (aquela que está sempre tentando educar, acalmar e proteger os filhos) e do “capeta” (aquele que tem o poder de fazer o mal). Todos os elementos estão presentes na memória das pessoas e evidenciam a capacidade do narrador de tornar seus conhecimentos atuais. E são eles os responsáveis, na fase de orientação e na fase de ação, pela criação de todo o contexto⁸⁷ do *causo*.

Na complicação que se segue, a narradora se vale da prosódia para provocar, ainda mais, a tensão do ouvinte e, conseqüentemente, criar uma expectativa sobre a ação que se realizaria. Ao relatar o sumisso do cavalo (“o cavalo de madrugada sumiu... fugiu... o cavalo desapareceu...”), a tessitura de sua voz é baixa e pausada, em relação ao seu tom e ritmo normais.

Tendo o causo popular oral uma função social, em “A fé e a vara de goiabeira”, as Vozes dos personagens que compõem o núcleo da família parece-me que representam segmentos da sociedade, que vivem na incessante busca pela palavra de Deus, pela manutenção da fé e da crença religiosa. Na continuidade da complicação, o rapaz, que é um homem de fé, na verdade desrespeita, com seu nervosismo, um ensinamento, o fato de não poder falar nome feio. À mãe, só resta tentar acalmá-lo:

“ele falô... cadê meu cavalo?... o cavalo tá pronto... [...] NÃO... que não tá aqui... [...] a mãe dele falô assim... o cavalo está aí sim... [...] NÃO que não estÁ... e aí ele já começou a griTÁ... e xinGÁ... e ficá MULto bravo mesmo... [...] aí a mãe falô com ele assim... o meu filho procura direito... num TÁ aqui não mãe... se o caPEta aparecer eu vou nele... [...] a mãe falô assim... mas num fala essa bobagem não meu filho...”

⁸⁷ Segundo Charaudeau & Maingueneau (2004), “a maior parte dos lingüistas admite a importância do contexto e reconhece que a atividade linguageira é um fenômeno social em dois sentidos: ela é determinada pelo contexto social e é em si uma prática social”.

O tom de voz que já havia voltado ao normal, rapidamente se eleva para dar um tom de irritabilidade ao rapaz (*“cadê meu cavalo?”*). É como se o rapaz dissesse: eu não disse para arrumar meu cavalo? Ele não está aqui!; irritabilidade reafirmada pelos “NÃO” em tom alterado, proferidos pelo rapaz. Situação que avança pela ação ao ser explicitada a atitude tomada pelo rapaz. Novamente o narrador adverbializa os verbos de ação (*“grITÁ”* e *“xinGÁ”*), para dizer que ele gritava e xingava “muito”, além de intensificar o superlativo (*“ficá MUItto bravo”*), fazendo com que o ouvinte, para entender essa atitude, busque na memória as características do rapaz, apontadas na fase de orientação. E é na resolução parcial, constante nessa fase de ação, que o narrador utiliza, através da tessitura de sua voz, um tom mais alto e desafiador, ao falar *“se o caPEta aparecer eu vô nele...”*, reforçando a idéia de que este é um nome que não se deve falar, principalmente ao usar o “se” condicional, pois o ouvinte que tem em seu conhecimento prévio, ou pertencente a uma comunidade religiosa, sabe que o “capeta” é tido como o “coisa ruim”, portanto esse é o tom desejado pelo narrador: fazer com que o ouvinte entenda que, mediante tanta irritabilidade, um homem de fé, diz que até montado no “capeta” ele vai à missa. É através dessa instabilidade na tessitura da voz (dos tons altos e baixos, rápidos e lentos) que o narrador provoca o clima de tensão e, ao mesmo tempo, tenta mostrar ao ouvinte, ou às novas gerações, que não devemos ter esse comportamento agressivo (xingar, gritar) e, muito menos, mesmo que na hora da raiva, chamar pelo “capeta”. Se a pessoa tem fé em Deus não pode chamar por aquele que só faz o mal.

Um dos mecanismos lingüísticos que servem para mostrar diferentes Vozes no interior do texto, demarcando os diferentes pontos de vista, é a “negação”. Através desse mecanismo outra Voz se faz presente – a que faz menção a um discurso religioso: *“mas num fala essa bobagem não meu filho...”*. No *causo* o “não” (num) gera um questionamento. Se não é para falar daquele jeito é porque alguma coisa de ruim pode acontecer. O mecanismo de negação nesse caso provoca no leitor a sensação de curiosidade, dizendo implicitamente que ali, naquele nome proibido (“capeta”), estaria a presença do mal.

Quando, na fase da moral, o narrador diz: *“isso é verdade ou lenda, né?... foram os meus avós que contavam prós filhos... que contavam prá né?... e foi passando de geração em geração...”*, ele, mais uma vez, reafirma a credibilidade nos mais velhos. É a Voz da sabedoria, aquela que, externa ao texto, faz cumprir a função social do *causo* popular oral:

através dos enredos, oferecer conselhos e auxiliar a comunidade em seu dia-a-dia.

A passagem que marca a Voz do narrador, passando, explicitamente, a lição pretendida, é quando, ainda na fase da moral, ele diz: “*se é verdade ou não... a gente guarda que não deve chamá:: não deve falá nenhum nome feio... nenhum palavrão...*”. São os valores comportamentais e religiosos que a Voz do contador, instituída no narrador, pretende alardear.

Como vimos no capítulo 2, dentro de cada enunciado ou discurso a Voz do *eu* não é única (há também a presença da Voz do outro, o que torna a linguagem constitutivamente heterogênea), e uma das formas de heterogeneidade, indicadoras da presença do outro é o discurso relatado. Nesse caso, a intencionalidade do narrador é a de multiplicar as Vozes (dos enunciadores/personagens) que são teatralizadas⁸⁸. As Vozes dos personagens (rapaz e mãe), conforme Genette (1972)⁸⁹, citado por Bronckart (2003:329), podem ser expressas de modo direto ou indireto.

No que se refere ao discurso direto, uma das marcas dessas Vozes (polifonia) encontrada neste *causo* é o uso dos verbos *discendi* – falar (“*ele falô... cadê meu cavalo?*”) e gritar (“*uma voz gritô... traz pra cá...*”), cujo significado traz, somado ao dizer básico, informações sobre o modo de realização do enunciado. Vejamos a seguinte passagem:

aí a mãe falô com ele assim... ô meu filho procura direito... num tá aqui não mãe... se o caPÊta aparecer eu vou nele... não tem problema... se o caPÊta aparecer aQUI eu vou nele... mas que eu vô na missa eu vô... a mãe falô assim... mas num fala essa bobagem não meu filho...

No texto, a fala dos envolvidos é utilizada como uma estratégia recorrente, no intuito de sustentar as afirmações que são feitas sobre os estados-de-coisas narradas e comentadas, ou seja, que comprovem o que foi dito pelo narrador.

Além do já apontado, na passagem acima o discurso direto permite que a Voz do narrador coloque o ouvinte diante dos fatos, como participante direto e interessado, e seu uso é uma estratégia teatral utilizada para chamar a atenção de seu público, como forma de atrair e prender a atenção do ouvinte. Em todo o *causo*, no discurso direto, o narrador se coloca como “porta-voz” ao citar as palavras do outro, ou seja, das personagens. Pode-se

⁸⁸ Essa perspectiva de uma representação teatral, cujas personagens têm o estatuto de figuras do discurso, foi adotada por Ducrot ao partir do pressuposto de que não se pode atribuir somente ao sujeito falante todas as responsabilidades relativas à produção de um enunciado, o que o levou a operar com o conceito de polifonia.

⁸⁹ GENETTE, G. **Figures III**. Paris, Seuil.

inferir que, quando o narrador abre espaço para os diálogos diretos, é como se quisesse dar vida aos seus personagens, trazendo-os do mundo fictício para o real.

Outro exemplo do uso do discurso direto manifestando a polifonia discursiva é o diálogo entre o cavalo e alguém (ou algo) que não se vê, pois o narrador só nos dá a conhecer a Voz: “o cavalo pulava... e ele baTIA... ispanCAno o cavalo... mas ispanCAno... ispanCAno o cavalo... e baTIA... aí quando ele chegou numa curva... a:: uma voz gritô... traz pra cá... aí o cavalo respondeu ele... de que jeito... esse bate aTÉ discasCÁ...”.

Parece-me que o discurso direto dá a viva sensação da voz das personagens. Acredito que o narrador, ao dar a Voz ao enunciador/cavalo e ao enunciador/desconhecido, consegue fixar, na mente do ouvinte, o perigo que o rapaz corre em consequência do nome que ele falou (“capeta”). Como disse, essas Vozes podem indicar o(s) enunciador(es) instituído(s) pelo narrador, através dos verbos *discendi*, como na passagem “a mãe dele **pensô**... nunca mais eu vejo esse filho né?... “. Nessa passagem, especificamente, fica claro o desdobramento da Voz do narrador: ele é o responsável por todo o enunciado (“a mãe dele pensô... nunca mais eu vejo esse filho né?... “), e o enunciador/mãe como responsável por, apenas, parte desse mesmo enunciado (“nunca mais eu vejo esse filho né?... “).

Nessa passagem é importante verificar a questão da prosódia, ou seja, a ênfase dada a certas palavras. Vejamos: “...baTI::a... baTI::a... o cavalo pulava... e ele baTI::a... ispanCA::no o cavalo...”. A narradora se valeu de uma duração longa e de um volume de voz mais forte para modalizar os verbos. Sua intenção era ressaltar a intensidade com que o homem batia no cavalo (batia “muito”), além disso, a narradora intensifica o modo com que o homem espancava o cavalo (espancava “vilotentamente”).

Neste caso, a dêixis espacial também faz parte do processo de constituição da polifonia, se partirmos do princípio de que ela promove a interação entre as diversas enunciações constituintes do texto⁹⁰. Em duas passagens do caso, o advérbio de lugar “lá” marca instâncias como “lugarejo” e “terreiro”, relacionando-se diretamente ao enunciador da respectiva enunciação, a partir de seu ponto de vista, e só pode ser interpretado nesse espaço enunciativo, como na seguinte passagem: “aí... voltô... quando ele voltô na porta o

⁹⁰ Segundo Lopes (1998:120) “ela [a dêixis] não só direciona a espacialidade das entidades em função de dimensões (horizontais e verticais), mas orienta para a construção da referência de cada instância de enunciação”. Então, se o tripé “eu-aqui-agora” é o eixo organizador da linguagem, é a partir dele que o falante constitui-se, na relação discursiva, como enunciador e instaura o outro como seu alocutário.

cavalo tava prontinho... o cavalo prontinho lá... chego lá o cavalo tava prontinho... o cavalo tava prontinho pra ele ir a missa...”.

Na verdade, o espaço referenciado (lá), por oposição, situa o lugar de onde o enunciador enuncia seu discurso (aqui). “Lá” é o lugar do evento instituído na “fala” da enunciação, criador das condições para o desenvolvimento da orientação do lugar no qual o cavalo estava. O advérbio “lá” é que orienta o enunciatário, constituído pelo ouvinte, para o sentido a ser produzido. E só neste momento poderá ser interpretado como sendo perto da porta, ou seja, mesmo que subentendido, no terreiro, pois no interior é comum os cavalos ficarem próximos às portas das casas. Antes mesmo de chegar nessa passagem, a dêixis espacial, marcada pelos advérbios “aqui” e “aí” (*“cadê meu cavalo?... o cavalo tá pronto... tá pronto **aí**... não... que não tá **aqui**... num tá...”*), já orientava o ouvinte, porém, só na passagem em que o cavalo volta é que o lugar onde ele deveria estar se torna realmente claro para o ouvinte. Na fala da mãe e do filho, o “aí” e o “aqui”, respectivamente, indicam a posição de onde cada um enuncia.

No início do *causo*, na passagem *“o meu pai me contou e que foram os antepassados dele que contavam pra ele... um caso que me chamava muita atenção... e que até hoje me chama muita atenção...”*, primeiro o locutor (narrador) leva o enunciatário (ouvinte), através das expressões *“meu pai me contou”* e *“foram os antepassados dele que contavam”*, a construir, no pretérito, a referência em um plano anterior à instância da enunciação referente ao momento da fala, em seguida, a dêixis temporal é ativada pelo advérbio “hoje”, trazendo o enunciatário (ouvinte) para o tempo presente da enunciação, o “agora” do locutor (narrador), porém, liga-o ao “eu” da enunciação ao usar a primeira pessoa, através do pronome oblíquo “me”, na expressão *“me chama muita atenção”*.

Por fim, vejo no último enunciado (*“então tudo é assim:: eu acho que é insinamento que eles contava pra gente num falá... não chama pelo bicho, não é?”*) o ponto mais alto do processo de troca de experiências através desse *causo* popular oral. O narrador, que vai se representando no próprio dizer; assumindo a responsabilidade pelo que diz, tem em seu último enunciado um “eu” explícito na enunciação, o qual torna-se uma marca “sintomática”, reveladora, com a função de garantir o ensinamento que deveria ser apreendido mediante tudo aquilo que contou e, mesmo que modalizado pelo advérbio “acho”, que indica dúvida, na verdade ele está afirmando que é ensinamento e que o ouvinte deve acatá-lo. A fala do

narrador não só age socialmente como pretende levar o ouvinte a agir, ao tomar as palavras como verdade – quer seja mudando suas atitudes, quer seja transmitindo-as a outros. Acredito ser possível pensar que é neste ponto que o narrador retoma todas as Vozes anunciadas dizendo: podem acreditar, sou eu quem está falando. Tomem essas palavras para vocês e para transmiti-las aos outros.

4.2.2 Transcrição do **causo nº 6**: A felicidade está dentro de nós

- Papai contava assim que... feliciDAde a gente não enCONtra em luGAR NENhum do mundo... a pessoa ACHA que pra ser feliz tem que saí procuRANdo a felicidade... que vai encontrar ela em algum lugar não encontra... a pessoa que:: se julga feliz ela é feliz em SI... não precisa rique::za... não precisa de:: de:: vamo supor... de:: ter MULta coisa pra ser feliz...a pessoa pode morar numa casinha po::bre... num precisa de vivê no LU::xo... mais a pessoa fala... EU SOU feliz... é a pessoa que é feliz com Deus... que agradece tudo que Deus dá:: éé... pra aquela pessoa é uma felicidade... que tinha... DOis homens... que ele contava... dois homens que morava perto um do outro... um era MULto rico e o outro MULto pobre... morava numa cabanazinha ruim... lugarzinho pobre... tinha os filhos... o RiCO vivia preocupa::do com a vida de::le... com muita ganân::cia... serviço e mais servi::ço... quanto mais tinha mais queria tê::... e o pobre trabalhava durante o dia::... e a tarde ele tocava violão muito bem... a tarde ele sentava na escada... reunia os filhos perto e tocava violão... aquelas musica boni::ta... feLIZ tocando... e o rico ta pra lá na vida dele... e NEM NUNca prestava atenção no pobre... UM DIA ele tava assim TÃO infeliz... TÃO triste... que ele olhô lá o pobre... sentado lá tocando o violão... e pensô assim... num É pucive... num tem NAdA... aquela poBREza... quê que aquilo ali tem? NAdA... parece que ele vive até MULto feliz... eu vô lá conversá com ele... chegô lá na casinha... cumprimentô::... cê tá alegre aí tocando seu violão... cê É feliz?... ele falô... deMAIS... sô MULto feliz... num me falta nada... meus filho tão aqui... tô aqui tocando a minha MÚsica... tocando meu instrumento... sou muito feliz... Ele falô... mas eu tô admiRAdo cê fala isso porque eu NEM SEI o que É SER feliz... eu nem sei o que é felicidade... quem sabe::... eu tô pensando... quem sabe ocê me emprestasse uma camisa sua pra mim vesti... que essa felicidade podia até passar pra MIM... ele falô assim... ah! mas eu tô com ESSA camisa aqui e a camisa era toda rasgada... um TRApô... acontece é que eu não tenho outra camisa... eu só TENho essa que eu tô vestido com ela... que o rico baixô a cabeça e vortô pra traz tão preocupado... e eu tenho que sê como ele... eu tô muito preocupado na minha vida... intão num é assim... que eu tô com MULta inveja dele... e ele num teve nem camisa pra mim emprestá...

4.2.2.1 Superestrutura: o plano geral da narrativa, suas fases e seqüências

O *causo* é sobre um homem rico que tinha como vizinho um homem pobre. O homem rico não aceita que o homem pobre, mesmo com tanta pobreza, aparente ser tão feliz e ele, tão rico, ser infeliz. O homem rico resolve ir conversar com o vizinho pobre e

percebe qual a diferença entre eles, ou seja, ele entende que a felicidade está dentro de cada um e não nos bens materiais que possam ter.

QUADRO 3

Plano geral do caso 6, suas fases e seqüências

Plano geral	Fases da narrativa	Seqüências
a) quem contava o <i>causo</i> (01);	Orientação	Narrativa
b) a felicidade está dentro de cada pessoa (01 a 07);	Moral	Narrativa
	avaliação	
c) como viviam dois vizinhos: um rico e o outro pobre (07 a 13);	Orientação	Narrativa/ Descritiva
	Avaliação	
c) o vizinho rico não aceita a felicidade do vizinho pobre (13 a 16);	Complicação	Narrativa
c) o vizinho rico resolve conversar com o vizinho pobre (16 a 24);	Ação	Narrativa Dialogal
	Avaliação	
d) o vizinho rico entende de onde vem a felicidade do vizinho pobre (24 a 27);	Resolução	Narrativa

NOTA: Dados verificados pela pesquisa.

* Algumas fases foram decompostas em mais de uma fase

A *seqüência narrativa* começa com a narradora *orientando* (linha 01) o ouvinte sobre quem contava o *causo* (“*Papai contava assim que...*”), introduzindo o primeiro personagem (“*papai*”), figura que, como vimos, dará credibilidade ao que será contado.

Diferentemente dos demais *causos* analisados, a *moral* não se encontra no final da história; antes, ela é o princípio (linhas 01 a 07). A narradora fala sobre a felicidade a partir de uma longa fase de avaliação:

“felicidade a gente não encontra em lugar nenhum do mundo... a pessoa acha que pra ser feliz tem que sair procurando a felicidade... que vai encontrar ela em algum lugar não encontra... a pessoa que se julga feliz ela é feliz em si... não precisa riqueza... não precisa de... de... vamos supor... de... ter muita coisa pra ser feliz... a pessoa pode morar numa casinha pobre... num precisa de viver no luxo... mais a pessoa fala... EU SOU feliz... é a pessoa que é feliz com Deus... que agradece tudo que Deus dá... é... pra aquela pessoa é uma felicidade...”

É através de uma *seqüência descritiva*, entremeada na narrativa, que a narradora explica o que é e o que se precisa para “ser feliz” (tema-título). Essa seqüência sustenta o *causo* que

será contado, mostrando que a fase de *moral*, na qual é explicitada a significação global atribuída à história, pode aparecer, também, no início da narrativa.

A *orientação* continua (linhas 07 a 13), em uma *seqüência descritiva*, ao introduzir, não só os dois vizinhos (*“que tinha... DOis homens... que ele contava...”*), como, também, o espaço físico da ação (*“dois homens que morava perto um do outro... um era MULto rico e o outro MULto pobre...”*). Através de uma fase de aspectualização (*seqüência descritiva*), a narradora enumera os diversos aspectos dos temas-título “homem rico” (*“o Riço vivia preocupa::do com a vida de::le... com muita ganhã::cia... serviço e mais servi::ço... quanto mais tinha mais queria tê::... [...] e o rico ta pra lá na vida dele... e NEM NUNca prestava atenção no pobre...”*) e “homem pobre” (*“morava numa cabanazinha ruim... lugarzinho pobre... tinha os filhos... [...] e o pobre trabalhava durante o dia::... e a tarde ele tocava violão muito bem... a tarde ele sentava na escada... reunia os filhos perto e tocava violão... aquelas musica boni::ta... feLIZ tocando...”*).

Ouvinte orientado, surge a *complicação* (linhas 13 a 16), explicitada através do pensamento do homem: o vizinho rico não aceita a felicidade do vizinho pobre (*“UM DIA ele tava assim TÃO infeliz... TÃO triste... que ele olhô lá o pobre... sentado lá tocando o violão... e pensô assim... num É pucive... num tem NAda... aquela poBREza... quê que aquilo ali tem? NAda... parece que ele vive até MULto feliz... eu vô lá conversá com ele...”*).

A *ação* (linhas 16 a 24) ocorre em seguida: o vizinho rico resolve ir falar com o vizinho pobre (*“chegô lá na casinha... cumprimentô::...”*). Nesse momento a narrativa é entremeada por uma longa seqüência dialogal, que, além de dar mais veracidade à cena, vai revelando o porquê de o pai contar este *causo*; o que ele queria dizer ao contar tudo isso:

“cê tá alegre aí tocando seu violão... cê É feliz?... ele falô... deMAIS... sô MULto feliz... num me falta nada... meus filho tão aqui... tô aqui tocando a minha MUUsica... tocando meu instrumento... sou muito feliz... Ele falô... mas eu tô admiRAdo cê falá isso porque eu NEM SEI o que É SER feliz... eu nem sei o que é felicidade... quem sabe::... eu tô pensando... quem sabe ocê me emprestasse uma camisa sua pra mim vesti... que essa felicidade podia até passar pra MIM... ele falô assim... ah! mas eu tô com ESSA camisa aqui e a camisa era toda rasgada... um TRApô... acontece é que eu não tenho outra camisa... eu só TENho essa que eu tô vestido com ela...”

Para que o ouvinte entenda a que ponto o homem-rico chegou para tentar ser feliz, a narradora faz uma avaliação sobre a camisa que ele estava vestindo (*“eu tô com ESSA camisa **aqui** e a camisa era toda rasgada... um TRApô...”*). Além disso, o dêitico “aqui” só é possível de ser entendido se ouvido no momento da enunciação do tempo da história e não

do tempo da narrativa, então, sem essa avaliação o ouvinte não conseguiria entender o tamanho do desespero do homem-rico.

É chegado o momento da *resolução* (linhas 24 a 27). Fase da narrativa em que o homem rico se conscientiza do que é ser feliz (*“que o rico baixô a cabeça e vortô pra traz tão preocupado... e eu tenho que sê como ele... eu tô muito preocupado na minha vida... intão num é assim... que eu tô com MUIta inveja dele... e ele nun teve nem camisa pra mim imprestá...”*).

4.2.2.2 Mecanismos de textualização: a coesão verbal na narração

Assim como na análise anterior, o tempo, o modo e o aspecto serão os campos de estudo dessa seção.

No que se refere ao tempo, e em primeiro lugar quanto ao momento da narração, temos no *causo* em análise uma narração ulterior (*“papai contava assim que... [...] que tinha... DOis homens...”*), em que, na fase da orientação, a narradora conta o que passou anteriormente. A narradora revela que além de ser um fato ocorrido no passado foi contado por seu pai, na intenção de dar mais credibilidade à história. Como visto na análise anterior, os verbos no *pretérito imperfeito*, não fazem a história avançar – destacam-se no plano secundário. Além dos verbos já grifados acima, podemos verificar essa asserção na avaliação (*“um era MUIto rico e o outro MUIto pobre... morava numa cabanazinha ruim... lugarzinho pobre...”*).

No entanto, continuando a narração, a fase de moral desse *causo*, se configura uma narração no tempo presente. A narradora assevera, no momento presente da enunciação, que a *“felicidade a gente não enCONtra em luGAR NENhum do mundo...”*. E ao expor sobre o que se precisa para “ser feliz” (*“não precisa [...] de:: ter MUIta coisa”, “pode morar numa casinha po::bre... num precisa de vivê no LU::xo...”*, *“é a pessoa que é feliz com Deus... que agradece tudo que Deus dá::”*), mais uma vez, podemos dizer que o *causo* funciona como um ensinamento, ao mostrar ao ouvinte que para ele ser feliz basta querer, e como não poderia deixar de ser, acreditar em Deus. É através do verbo factivo epistêmico “é” que a narradora deixa entrever que o que diz é verdade (*“a pessoa que:: se julga feliz ela*

é feliz em SI...")

Quanto a velocidade da narração percebo, na fase de complicação, que a história tem uma duração de um dia enquanto a narração leva apenas alguns minutos (*"UM DIA ele tava assim TÃO infeliz... TÃO triste... que ele olhô lá o pobre... sentado lá tocando o violão..."*), revelando a aceleração do tempo destinado a contar a história. Um tipo de regularidade freqüente, não só nessa seqüência, mas em toda a narrativa, é a alternância entre o *pretérito perfeito* e o *pretérito imperfeito* (grifados acima). Porém, o que mais nos chama a atenção é que a cadeia de acontecimentos/ações, importantes para a história, é marcada por verbos no *pretérito perfeito*. Além do negrito acima, essa fase de orientação ainda tem como exemplo: *"**chegô** lá na casinha... **cumprimentô**..."* e na fase de resolução: *"que o rico **baixô** a cabeça e **vortô** pra traz tão preocupado..."*, fazendo a ação progredir (constituem de certo modo o primeiro plano).

Por outro lado, a fase de orientação (em que o narrador explicita o modo de viver dos vizinhos), principalmente pelo excesso de detalhes:

"um era MULto rico e o outro MULto pobre... morava numa cabanazinha ruim... lugarzinho pobre... tinha os filhos... o Rico vivia preocupa::do com a vida de::le... com muita ganân::cia... serviço e mais servi::ço... quanto mais tinha mais queria tê::... e o pobre trabalhava durante o dia::... e a tarde ele tocava violão muito bem... a tarde ele sentava na escada... reunia os filhos perto e tocava violão... aquelas musica boni::ta... feLIZ tocando... e o rico tá pra lá na vida dele... e NEM NUNca prestava atenção no pobre..."

dá a impressão de haver uma igualdade temporal entre o tempo da história e o tempo de narração, estratégia que visa produzir efeitos de realidade (que como veremos na próxima seção, foram realçados pela prosódia). Nessa cena as descrições que foram desenvolvidas detalhadamente (desaceleração) poderiam ser percebidas rapidamente, mas essa estratégia não só ajuda a criar no ouvinte um suspense, uma tensão, como, também, reitera a felicidade do vizinho, mesmo com toda pobreza.

Por fim, é possível verificar que a ordem da narração corresponde à ordem cronológica da história (comum nos *causos*), ou seja, todo o *causo* é contado na ordem em que os fatos ocorreram.

No que se refere à imagem do narrador (modo e aspecto), neste *causo*, temos um narrador maior que os personagens. Ele é heterodiegético, numa perspectiva que passa por ele mesmo. Em outras palavras, temos um narrador onisciente (por sua visão e percepção não serem limitadas pela perspectiva de alguma personagem) que assume, em seu modo

de contar, uma função explicativa. O narrador domina todo o saber: conhece a situação econômica de cada um (“*um era MULto rico e o outro MULto pobre...*”), o comportamento das personagens (“*o Rico vivia preocupa::do com a vida de::le... com muita ganân::cia... [...] quanto mais tinha mais queria tê::... e o pobre trabalhava durante o dia::... e a tarde ele tocava violão muito bem... a tarde ele sentava na escada... reunia os filhos perto e tocava violão... “*”), o que pensam (“*UM DIA ele [...] pensô assim... num É pucive... num tem NAda... aquela poBREza... quê que aquilo ali tem? NAda... parece que ele vive até MULto feliz...*”) e o que sentem (“*que o rico baixô a cabeça e vortô pra traz tão preocupado...*”).

Embora a frequência do *causo* coincida com o modo singulativo (contar uma vez aquilo que se passou uma vez) há a presença de modo iterativo, i.e., o narrador conta apenas uma vez aquilo que já aconteceu *n* vezes na história, na seguinte fase de orientação: “*o Rico vivia preocupa::do com a vida de::le... com muita ganân::cia... [...] e o pobre trabalhava durante o dia::... [...] a tarde ele sentava na escada... reunia os filhos perto e tocava violão... [...] e o rico tá pra lá na vida dele... e NEM **NUNca** prestava atenção no pobre...*”. Os verbos no pretérito imperfeito equivalem a um aspecto freqüentativo, pois exprimem a idéia de frequência (grifados), assim como o adjunto adverbial de tempo (em negrito), marcas explícitas das vezes em que essas situações aconteceram, constituindo o pano de fundo da narrativa.

4.2.2.3 Mecanismos enunciativos: as vozes e a prosódia

Temos neste *causo* um sujeito empírico “Dona Maria Paula”, que instaura um “narrador/locutor” como ser do discurso (podendo ou não coincidir com “Dona Maria Paula”), que, por sua vez, instaura os enunciadore/personagens “vizinho rico” e “vizinho pobre”, seres do enunciado.

O *causo* possui uma verosimilhança com a vida, pois a mensagem faz parte da realidade, de um sentimento tão difícil de alcançar nos dias atuais. O *causo* leva-nos a uma leitura comparativa indicadora da relação dialógica existente entre a vida e o *causo*. O real é calcado na trama social. Pessoas que buscam a felicidade nas coisas materiais, se

esquecendo de Deus e da felicidade que existe “dentro” de cada um. É nesse contexto que se torna possível perceber que a Voz do senso comum é utilizada polifonicamente.

No que se refere à situação narrativa, o discurso tem uma função não só de comunicação, como, também, uma função “conativa” (nos termos de Jakobson). O narrador age sobre o ouvinte, uma vez que o que conta é no intuito de manter as crenças e os valores de sua comunidade. Nesse sentido, a moral é peça fundamental; é a fase em que o contador explicita a maneira como o ouvinte deve se portar, e mesmo que a ação, por parte do ouvinte, não seja garantida, essa é a intenção do narrador.

As intervenções, diretas ou indiretas, do narrador a respeito da história (traduzidas em comentários avaliativos ou orientadores), revelam que o discurso tem uma função ideológica.

No início da narrativa, a narradora toma a Voz da origem ideológica da classificação social, ao demarcar as diferenças de posição econômica e social, não só através da situação financeira de cada um como, também, do espaço inicial do *causo*: “*dois homens que morava perto um do outro... um era MUItto rico e o outro MUItto pobre... morava numa cabanazinha ruim... lugarzinho pobre...*”. Embora os enunciadores/personagens vivessem perto um do outro, o pobre vivia numa “cabanazinha ruim”, em um “lugarzinho pobre”, classe social baixa, em contraposição com o rico que, mesmo subentendido, parece morar em uma casa boa, e nesse caso, pertencente a uma classe social alta.

Nessa fase de orientação, é possível perceber a importância da prosódia no processo de produção de sentido desse *causo*. A narradora, ao aumentar o volume de sua voz, intensifica ainda mais a condição social dos personagens: se “muito” já é um advérbio de intensidade, com a tessitura da voz mais alta, a narradora ainda o eleva para um grau superlativo absoluto. Seria o mesmo que dizer “muitíssimo”. O mesmo ocorre quando ela descreve a casa em que o pobre morava. A narradora modaliza o substantivo “casa” e “lugar” ao usar o diminutivo, provocando um sentido de desconforto e miséria ainda maior.

A narradora utiliza-se não só desses referentes (“cabanazinha ruim” e “lugarzinho pobre”) como também da figura do rico (aquele a quem, em nossa sociedade, é delegado o papel de pessoa bem sucedida, de poder e, portanto, feliz) e do pobre (que leva uma vida miserável, precisa trabalhar muito, mas ganha pouco, além de, na maioria das vezes, ter uma grande família para sustentar, sendo, portanto, infeliz). O narrador os caracteriza da

seguinte forma: “o Rico vivia preocupa::do com a vida de::le... com muita ganhã::cia... serviço e mais servi::ço... quanto mais tinha mais queria tê::... e o pobre trabalhava durante o dia::...”. Através de um tom mais alto e irônico na pronúncia da palavra “Rico”, a narradora chama a atenção do ouvinte para o fato de que enquanto o rico vive preocupado apenas com sua vida e com ganância, nunca estando satisfeito com o que tem, o pobre trabalha durante o dia e ainda se preocupava com os filhos. Nessa fase de orientação, todos os elementos estão presentes na memória das pessoas e evidenciam a capacidade da narradora de tornar seus conhecimentos atuais. E são eles os responsáveis, no início da história, pela criação de todo o contexto do *causo*.

Considerando o caso popular oral como tendo uma função social, também nesse caso, as Vozes dos personagens parece-me que representam segmentos da sociedade, que vivem na incessante busca da felicidade e que vêem no dinheiro uma condição para isso. Porém, nesse caso, o pobre, que não possui recursos financeiros, é feliz com ele e com seus filhos (“a tarde ele sentava na escada... reunia os filhos perto e tocava violão... aquelas musica boni::ta... feLIZ tocando...”), enquanto que o rico, tendo “serviço e mais servi::ço...” é totalmente infeliz (“e o rico ta pra lá na vida dele... e NEM NUNca prestava atenção no pobre...”).

O tom de voz que já havia voltado ao normal, aliás muito tranquilo, nessa fase, sofre uma alteração. A narradora modaliza o adjetivo “feLIZ”, revelando e, novamente, ressaltando, que ele era “muito” feliz. Mas quando ela termina de explicar, calmamente, o modo de vida do pobre, o ritmo de sua voz acelera para dizer “e o rico ta pra lá na vida dele...”, e em um tom de indignação, expressa o egoísmo e o individualismo do rico. Isso sem contar a ênfase dada à indiferença do vizinho rico para com o vizinho pobre na passagem “NEM NUNca prestava atenção no pobre...”, dito em um tom mais forte e conotando indignação. A conjunção “NEM” por si só já é negativa, mas é dita seguida do advérbio de negação “NUNca”, o qual mescla idéia aspectual e temporal ao valor negativo. Somando a prosódia utilizada pelo narrador à função sintática dos termos, percebemos uma intensificação, ainda maior, do que é dito; percebemos que é realçado o fato de que “em tempo algum” o rico se importou com o pobre. O prolongamento das vogais, também, revela muito das intenções da narradora. Na passagem “aquelas musica boni::ta...”, o prolongamento da vogal “i”, em um tom suave de voz, modaliza o adjetivo, revelando uma

admiração, um prazer em ouvir tais músicas, é quase um momento nostálgico; já o prolongamento da vogal “i”, na passagem “*serviço e mais servi::ço...*”, no mesmo tom de voz anterior, revela o volume de serviço que o rico tinha. Penso ser viável dizer que isso tudo faz parte da estratégia utilizada pela narradora para prender a atenção do ouvinte, além de conduzi-lo, aos poucos, ao ponto onde quer chegar, ou seja, à moral.

Na complicação que se segue, o homem rico não se conforma, não acredita que o pobre pudesse ser feliz vivendo aquela vida miserável e resolve falar com ele: “*UM DIA ele tava assim TÃO infeliz... TÃO triste... que ele olhô lá o pobre... sentado lá tocando o violão... e pensô assim... num É pucive... num tem NAda... aquela poBREza... quê que aquilo ali tem? NAda... parece que ele vive até MUlto feliz... eu vô lá conversá com ele...*”. É a Voz do senso comum que, nessa passagem, explicita o conceito de felicidade da maioria das pessoas e, também, a descrença na possibilidade de ser feliz mesmo com pouco dinheiro.

Nas duas negações da sequência acima se faz ouvir o discurso da sociedade elitizada. Através desse mecanismo, no mínimo duas Vozes se fazem presentes – uma que declara algo sobre a narrativa e outra que faz menção a um discurso social. O primeiro “não” nega um dado da história (“*num É pucive...*”), já que é possível ser feliz independente de situação econômica; o segundo “não” (“*num tem NAda...*”) gera um questionamento. Se não tem nenhum bem material ou financeiro é porque a felicidade não está nesta questão. O mecanismo de negação nesse caso provoca no leitor a sensação de curiosidade, dizendo implicitamente que ali, com aquele homem, ele encontraria o caminho para a felicidade.

No entanto, não é só o mecanismo de negação que provoca essa sensação no ouvinte; a narradora se vale, também, da prosódia para provocar, ainda mais, a tensão do ouvinte e, conseqüentemente, criar uma expectativa sobre a ação que se realizaria. Quando ela diz “UM DIA”, em um tom mais forte, esse adjunto adverbial de tempo, embora não revele o dia exato, caracteriza uma mudança de comportamento, mediante uma profunda infelicidade/tristeza, expressa pela intensificação efetivada através da tessitura de voz alta e forte dada ao advérbio “TÃO” – que modaliza os adjetivos “infeliz” e “triste”. Em seguida, ao usar um tom mais forte em “É”, “NAda” e “poBREza”, o narrador proporciona ao ouvinte “sentir” o tom indignado do enunciador/personagem; sua voz demonstra todo o desprezo que ele sente por aquela situação. O rico não estava conseguindo aceitar aquela situação,

pois, na verdade ele não conseguia enxergar que o pobre “tem tudo”, que ele “é “rico” de felicidade”, portanto “é possível” viver daquele jeito.

A dêixis espacial, que também revela outras Vozes (polifonia) no discurso, é percebida nessa fase através do advérbio de lugar “lá”, que marca instâncias como “escada da casa” e “casa do pobre”. A dêixis se relaciona diretamente ao enunciador da respectiva enunciação, a partir de seu ponto de vista, e só pode ser interpretada nesse espaço enunciativo, como na seguinte seqüência da fase de complicação: “UM DIA ele tava assim TÃO infeliz... TÃO triste... que ele olhô lá o pobre... sentado lá tocando o violão... e pensô assim... [...] eu vô lá conversá com ele...”.

Na verdade, o primeiro espaço referenciado (lá), por oposição, situa o lugar de onde o enunciador enuncia seu discurso (aqui). “Lá” é o lugar do evento instituído na “fala” da enunciação, criador das condições para o desenvolvimento das descrições do lugar no qual o pobre ficava tocando violão. O advérbio “lá” é que orienta o enunciatário, constituído pelo ouvinte, para o sentido a ser produzido. E só neste momento poderá ser interpretado como sendo a escada da “cabanazinha” em que ele mora. Já o segundo “lá” refere-se à casa como o espaço onde o pobre vivia. É importante observar que, na passagem “e o rico tá pra lá na vida dele... e NEM NUNca prestava atenção no pobre...”, o “lá” não desempenha uma função gramatical, nesse caso como uma dêixis temporal; ele desempenha, apenas, uma função discursiva.

A presença da Voz do outro, o que torna a linguagem constitutivamente heterogênea, é marcada, também, pelo discurso relatado. A intenção da narradora é multiplicar as Vozes (dos enunciadores/personagens) que são teatralizadas:

*“chegô **lá** na casinha... cumprimentô:... cê tá alegre **aí** tocando seu violão... cê É feliz?... ele falô... deMAIS... sô MUItto feliz... num me falta nada... meus filho tão **aqui**... tô **aqui** tocando a minha MÚsica... tocando meu instrumento... sou muito feliz... Ele falô... mas eu tô admIRAdo cê falá isso porque eu NEM SEI o que É SER feliz... eu nem sei o que é felicidade... quem sabe:... eu tô pensando... quem sabe ocê me emprestasse uma camisa sua pra mim vesti... que essa felicidade podia até passar pra MIM... ele falô assim... ah! mas eu tô com ESSA camisa **aqui** e a camisa era toda rasgada... um TRApô... acontece é que eu não tenho outra camisa... eu só TENHo essa que eu tô vestido com ela...”*

Como vimos, no capítulo 2, essa perspectiva de uma representação teatral, cujas personagens têm o estatuto de figuras do discurso, parte do pressuposto de que não se

pode atribuir somente ao sujeito falante todas as responsabilidades relativas à produção de um enunciado.

Nessa fase de ação, o discurso direto permite que a Voz da narradora coloque o ouvinte diante dos fatos, como participante direto e interessado, e seu uso é uma estratégia teatral utilizada para chamar a atenção de seu público, como forma de atrair e prender a atenção do ouvinte. Uma forma de marcar esse discurso é através do uso dos verbos *discendi* (falar e pensar – grifados) que, embora colaborem para que o narrador tenha uma responsabilidade muito menor sobre o que foi dito, esse discurso favorece o efeito de veracidade dos fatos. Acredito que a narradora, ao dar a Voz aos enunciadores homem-rico e homem-pobre, consegue fazer com que o ouvinte reflita sobre o que é a felicidade, sobre o que é preciso para ser feliz.

Muitas são as marcas deixadas pelo narrador na tentativa de garantir que o sentido desejado seja produzido pelo ouvinte: i) ele intensifica (modaliza), ainda mais os advérbios “*deMAIS*” e “*MUIt*”, ao pronunciá-los com uma tessitura de voz forte e mais alta, de modo que o ouvinte compreenda bem a imensa felicidade do pobre; ii) ele usa um verbo factivo de atitude sentimental (“*admiRA*do”), para expressar seu espanto perante aquela situação, e, ainda, o modaliza, se valendo de um tom de voz mais alto e carregado de espanto, para destacar a intensidade desse seu sentimento (“*muito*” *admirado*); iii) ele também modaliza, usando uma tessitura de voz mais forte, o desconhecimento do rico sobre o que seja ser feliz (“*NEM SEI o que É SER feliz*”), mostrando que seu desconhecimento é total, e, ao mesmo tempo, revela a causa de tanto espanto, pois ele, rico, não sabe o que é ser feliz, no entanto, o pobre sabe; iv) ele, através do verbo *discendi* “*pensando*”, dá a voz ao enunciador/personagem para mostrar a necessidade que ele (o rico) tinha de querer sentir o que é a felicidade. O rico chega a pensar até na possibilidade de sentir a felicidade usando a camisa do pobre. Para isso, o narrador utiliza uma locução adverbial que exprime possibilidade (“*quem sabe*”) seguida de uma oração condicional marcada pelo verbo (“*emprestasse*”), um novo verbo modalizador que indica necessidade epistêmica (“*podia*”), dando um tom bem forte ao beneficiado (MIM); vi) ele, por fim, na fase de avaliação que segmenta essa fase de ação, adverbializa o adjetivo “*TRApo*” para fazer o ouvinte enxergar o quanto a única camisa que o pobre tinha era velha. São todas essas estratégias que me possibilitam confirmar minha hipótese de que se falar é agir socialmente, os propósitos

comunicativos do contador certamente irão se manifestar nos textos produzidos por ele. Vimos que ao instaurar um narrador e, este, os enunciadores personagens, o contador de *causos* se vale o tempo todo de estratégias que, mesmo sem garantia, levam o ouvinte a agir, garantindo, assim, a cultura, as crenças e os costumes.

Não posso deixar de falar que ainda nessa fase, a narradora, por mais uma vez, utiliza a dêixis espacial como índice de polifonia, já que esta é muito importante para o processo de produção de sentido. O espaço referenciado (lá), por oposição, situa o lugar de onde o enunciador enuncia seu discurso (aqui). “Lá” é o lugar do evento instituído na “fala” da enunciação, criador das condições para o desenvolvimento da orientação do lugar no qual o pobre estava, confirmado pelo adjunto adverbial “*na casinha*”. Em seguida, a dêixis espacial, marcada pelos advérbios “*aí*” e “*aqui*” (“*cê tá alegre **aí** tocando seu violão... **cê É** feliz?... ele falô... deMAIS... sô MUIto feliz... num me falta nada... meus filho tão **aqui**... tô **aqui** tocando a minha MUsica...*”), assim como no enunciado anterior, em que a dêixis marca o sujeito do discurso e o lugar do evento, neste, os elementos dêiticos marcam os sujeitos dos enunciados (personagens rico e pobre) e, também, orientam para o lugar no qual o pobre estava: sentado na escada.

Toda essa fase de ação leva a uma fase de resolução marcada através do pensamento do vizinho rico, depois que vai à casa do vizinho pobre e não consegue, sequer, uma camisa emprestada: “**que** o rico baixô a cabeça e vortô pra traz tão preocupado... e eu tenho que sê como ele... eu tô muito preocupado na minha vida... intão num é assim... que eu tô com MUIta inveja dele... e ele num teve nem camisa pra mim imprestá...”. A narradora inicia essa fase dizendo um “*que*”, que deve ser entendido como “diz que”, e isso, além de revelar uma outra Voz no discurso, descompromete a narradora sobre o que diz. Ao contrário da fase de moral, aqui não é ela quem fala, ela não viu, só soube por alguém. Essa fala seria a explicitação da consequência originada pela enorme ganância e egoísmo do rico.

O homem-rico percebe que a felicidade vai além da matéria e que teria que mudar suas atitudes, o que pode ser confirmado quando ele diz “*tenho que*”, um verbo modalizador que indica necessidade deôntica (obrigatoriedade). O narrador dá o ouvinte a conhecer todo o sentimento e conclusão a que o homem-rico chega; de toda a lição por ele recebida: i) ao modalizar o advérbio de modo “*muito preocupado*”, intensificando a preocupação do rico; e

ii) ao se valer da negação do advérbio de modo “*assim*”, que, por incidir sobre um substantivo, dá a entender que “não é com preocupação excessiva com a própria vida” e muito menos com “inveja” (advérbio de modo modalizado pelo advérbio de intensidade e realçado por uma tessitura de voz mais forte) que ele será feliz. E isso pode ser confirmado no último enunciado proferido pelo rico: “e *ele num teve nem camisa pra mim emprestá...*”. O “nem”, por ser uma conjunção que tem um significado denso, e, nesse enunciado, marcado por uma noção de privação, de exclusão, torna a lição ainda mais realçada. E um fato interessante, ainda, acontece. Não bastassem todos esses elementos, a narradora faz da prosódia um elemento fundamental para fixar essa lição na mente do ouvinte. Ela profere toda a narração em uma tessitura de voz bem baixa e bem pausada, o que obriga o ouvinte a ficar muito atento, do contrário sequer vai ouvir o que está sendo dito. É a tentativa da narradora de chamar a atenção do ouvinte, ou das novas gerações, para o fato de que é possível ser feliz, independente de classe social, poder econômico ou aparências. Que, independente de ser rico ou pobre, a felicidade está dentro de cada um de nós.

Terminada a fase da resolução, o ouvinte retoma, automaticamente, a fase da moral, já revelada no início da narrativa:

“felicidade a gente não encontra em lugar nenhum do mundo... a pessoa acha que pra ser feliz tem que saí procura a felicidade... que vai encontrar ela em algum lugar não encontra... a pessoa que:: se julga feliz ela é feliz em si... não precisa riqueza... não precisa de:: de:: vamo supor... de:: ter muita coisa pra ser feliz... a pessoa pode morar numa casinha po::bre... num precisa de vivê no LU::xo... mais a pessoa fala... EU SOU feliz... é a pessoa que é feliz com Deus... que agradece tudo que Deus dá:: éé... pra aquela pessoa é uma felicidade...”

Essa fala da narradora não só age socialmente, como pretende levar o ouvinte a agir. Essa passagem é toda composta pela Voz do senso comum, que acredita no tema-título “felicidade” como algo que se alguém procurar, vai encontrar; que basta ter dinheiro, uma casa maravilhosa e cheia de luxo que já será feliz. Através da prosódia (um tom de voz forte e de aviso), para que o ouvinte perceba o erro que a maioria das pessoas cometem, a narradora deixa claro que a pessoa “ACHA” que é assim, para só depois chegar onde quer.

Para que esse sentido seja produzido pelo ouvinte, a narradora utiliza, mais uma vez, o mecanismo de negação. Ao dizer que “não encontra” e “não precisa”, faz ouvir uma outra Voz que acredita encontrar a felicidade em algum lugar e que precisa ter riqueza para ser feliz. Da mesma forma, através do “pode”, um verbo modalizador que indica possibilidade epistêmica, o narrador mostra ao ouvinte que morar em uma casa pobre e ser feliz é

possível, ao contrário da Voz que se instaura dizendo que “Não” é. Interessante observar que o verbo escolhido pela narradora (“*precisa*”) é um modalizador que indica necessidade deôntica; portanto, ao ser negado, produz todo o sentido desejado por ela. Alguns dos enunciados são marcados, também, pela prosódia: em “*MUIta coisa*” ela, além de modalizar o substantivo “coisa”, o intensifica através de um tom de voz mais forte; marca com uma voz forte e de certeza sobre o que diz onde está a felicidade das pessoas “*em SI*”; intensifica o “*LU::xo*”, através de um tom forte, mas estendido; e destaca o modo como uma pessoa, que mesmo morando em uma casa pobre e sem luxo diz “*EU SOU feliz*”, através de uma tessitura de voz forte e segura.

Enfim, a prosódia marca, mais explicitamente, o porquê de a contadora dizer o que diz de uma forma e não de outra, ou seja, suas intenções comunicativas. Essa escolha da narradora foi muito importante em função de sua intenção. Quando ela diz, no início da moral, “*feliciDAde a gente não enCONtra em luGAR NENhum do mundo...*”, fica claro que a interpretação de tópico-comentário é diferente da estrutura de sujeito-predicado, pois sem uma interpretação prosódica teríamos apenas elementos deslocados. A narradora poderia ter dito “a gente não encontra felicidade em lugar nenhum do mundo”, porém, ela quis ressaltar exatamente a “felicidade”. A questão não está em nós (“a gente”), os sujeitos apontados, mas nesse sentimento que buscamos incessantemente durante toda a vida. O tópico da fala do narrador é a “felicidade” (aliás, um tópico discursivo, já que retoma todo o sentido do texto), “não a encontrarmos em lugar nenhum do mundo” é apenas um comentário.

E o mais importante: todo o discurso é garantido por uma figura tida como sábia, e que é revelada na primeira fala da narradora: “*Papai contava assim que...*”. Mais uma vez, a narradora reafirma a credibilidade nos mais velhos. Como já disse, é a Voz da sabedoria, aquela que, externa ao texto, faz cumprir a função social do *causo* popular oral: através dos enredos, oferecer conselhos e auxiliar a comunidade em seu dia-a-dia.

4.3 Contador “nato” versus Contador “profissional”: interfaces

Como disse na introdução deste trabalho, narrar/contar histórias é uma tradição linguageira oral que, até então, sempre aconteceu sem cursos. Porém, se hoje há cursos

para profissionalizar “contadores de histórias”, seria interessante investigar se há alguma diferença entre estes contadores e aqueles que sempre o foram sem, no entanto, fazerem cursos. Ou seja, se há diferenças nas estratégias utilizadas pelos contadores “profissionais”.

No intuito de responder a essa questão, passarei à análise do *causo* nº 3: “A fé e a vara de goiabeira”, analisado na seção 4.2.1 deste capítulo. Porém, agora, na versão recontada pelo Contador de histórias Jorge, um professor de Literatura que viu no ato de contar histórias, além de uma maneira a mais de ensinar Literatura, uma outra profissão. A análise será feita de forma sucinta, visto que este não é o objeto principal desta pesquisa, e terá como estrutura a interface entre os dois contadores. Para que a análise não se torne repetitiva, ressaltarei apenas os pontos comuns, ou não, que mais se destacarem na interface.

- 05 Bom, vô contá pro'cês um *causo* que meu pai contava... que ele diz que era VERdade... VERdade verdadeira MESmo... tinha um rapaz... que era filho único... que ele só morava com a mãe... era dono de terras... MAS ele era um rapaz MUI::to nervoso... mas muito nerVO::so MESmo... por qualquer coisinha de nada ele is-torava... mas... ele tinha também muita fé dentro dele... gostava de TDo domingo ir a missa... e antes disso... antes de ir a missa... havia um ritual... uma preparação... todo dia um dia antes... ele prepara o cavalo... pra podê ir a missa... era sempre o empregado que fazia isso... um certo dia... ele mandô o rapaz... u::capataz... o empregado prepará o cavalo... e foi durmi sussegado... mas de madrugada o cavalo su::miu... fu-giu ó!... fu::: ((soprando))... di-sa-pareceu... no outro dia de manhã
- 10 cedinho, quando a mãe acordô... chamô ele pra podê ir pra missa... já era domingo... quando ele foi vê... ca-dê o cavalo?... ô mãe, cadê meu cavalo?... uai... seu cavalo tá aí uai... o Chico preparô pro'cê... não não tá não mãe... tá aí sim meu filho... olha direito... ah!:: (aí foi e pronto... pra isso)... disgramô a xingá nome feio... chamô o coisa ruim... falô assim... EU vô pra missa de qualquer jeito... ó... se o caPEta aparecer aqui eu vô com ele... mas que eu vô na
- 15 missa EU vô... meu fio num faz isso... num adiantô... falô... tá falado... humm... passô um bucadinho... o cavalo tava lá pron-tinho... arru-madinho... ah mãe agora eu vou pra missa... cê vai mesmo meu fio?... a mãe já disconfiava... chamô... o coisa ruim... ele veio... senhora qué vê como é que eu vô pra missa?... foi na horta.. pegô uma VARa de goiabeira... DIScascô... ESticô a danadinha... e montô no cavalo... e pá ((dando um tapa na mão))... foi imbora... ah::
- 20 mas no meio do caminho deu tanta varada nesse cavalo... mas baTIA... batia... baTIA aTÉ sanGRÁ... ispanCAno o coitado... numa curva assim ((fazendo um gesto representando a curva))... ouviu uma voz assim... traz ele pra cá... rêrê ((em tom de risada)) o cavalo respondeu de que jeito?... esse home bate que nem um doido... num tem jeito não... o rapaz ouviu aquilo... aí é que ele bateu mesmo... mas SANgrô o coitado... chegô LÁ na porta da
- 25 igreja... amaRRÔ o cavalo numa cruz... cê sabe que... igrejinha do interior... toda igrejinha tem uma cruz bem na frente... a-marrô o cavalo... na hora que amarrô fu::: ((soprando))... istorô... o cavalo su::miu... su::miu... diz... meu pai diz que essa história é verDAde VER-da-DE-ra... sabe por que ele conseguiu se salvá?... que dizia que... a vara de goiabeira... ela é aben-çoadá... por isso que ele se salvô... e também... por causa da fé que ele tinha que era MUI::to grande... se é verdade ou não eu deixo pro'ceis... mas ó... a gente num deve duvidá... a gente guarda o insinamento... num deve chamá o que a gente não dá conta... num deve chamá o nome do coisa ruim... que se não... se oCÊ chaMÁ ((pausa))... ele ve::m ((chia de arrepio e faz o “em nome do pai”)).
- 30

No que se refere à estrutura narrativa, a síntese que se configura no plano geral do *causo* manteve a mesma organização do conteúdo temático da primeira versão.

Assim como na primeira versão, na *seqüência narrativa* que inicia a história, o narrador apresenta, primeiramente, um *resumo*. É interessante observar que, embora o narrador, também, informe a seus ouvintes a origem do *causo* que irá contar (“Bom, vô contá pro’cês um *causo* que meu pai contava... que ele diz que era VERdade... VERdade verdadeira MESmo...”), e, com isso, busque despertar o interesse do ouvinte para a narrativa, seu resumo foi bem mais sucinto que o da primeira versão. Acredito que o segundo narrador também tenta garantir a veracidade dos fatos narrados, calcados na figura do pai, mas não me parece que esse seja um ponto forte para esse narrador.

Mantendo, ainda, a mesma ordem do primeiro narrador, após o resumo, vem a *orientação*. Mais uma vez, diferenciando-se do primeiro narrador, o segundo narrador introduz apenas os personagens “rapaz” e “mãe”, deixando o espaço físico implícito ao dizer que o rapaz “...era dono de terras”.

A avaliação, feita através de uma seqüência descritiva, assinalada pelo tema-título “rapaz”, também, permanece; mesmo que exposta de forma sintaticamente diferente em alguns pontos (falarei sobre isso mais adiante). Sempre de forma mais sucinta e, às vezes com um léxico diferente, o segundo narrador introduz as demais fases do *causo* na mesma ordem do primeiro, com exceção de uma avaliação que a personagem mãe fez sobre o “filho”, ou seja, que tolerava o nervosismo dele e do pensamento da mãe com relação a nunca mais ver o filho, dados que o segundo narrador dispensou.

Ao analisar os mecanismos de textualização, foi possível perceber que a narração: i) continuou sendo ulterior (“um *causo que meu pai contava...*); ii) marcada pela alternância entre o *pretérito perfeito* e o *pretérito imperfeito*; e iii) configurando-se, na fase da moral, como uma narração anterior, pois o segundo narrador, também, conta o que vai se passar em um futuro mais ou menos distante, usando os mesmos verbos modalizadores que o primeiro narrador usou.

Quanto a velocidade da narração, assim como na primeira versão, o que mais importa é a aceleração ou redução do tempo destinado a contar a história, em função da economia ou efeitos a serem criados pelo narrador. Nesse sentido, a cadeia de acontecimentos/ações, importante para a história, continuou marcada por verbos no

pretérito perfeito, fazendo a ação progredir. Aliás, os verbos no *pretérito perfeito* se mostraram bem mais recorrentes que aqueles no *pretérito imperfeito*, o que me leva a crer, que o segundo narrador, se importa bem mais com as ações; com a progressão rápida do *causo*.

Ainda assim, o segundo narrador, através da fala dos personagens, continua dando a impressão de haver uma igualdade temporal entre o tempo da história e o tempo de narração, estratégia que visa produzir efeitos de realidade (também realçados pela prosódia); criar no ouvinte um suspense, uma tensão.

Outros pontos levantados na análise da primeira versão e que se mantêm, são:

- a ordem da narração corresponde à ordem cronológica da história;
- o narrador é onisciente, assumindo, em seu modo de contar, uma função explicativa;
- embora a frequência do *causo* coincida com o modo singulativo, há a presença de modo iterativo, i.e., o narrador conta apenas uma vez aquilo que já aconteceu *n* vezes na história: “MAS ele era um rapaz MUI::to nervoso... mas muito nerVO::so MESmo... por qualquer coisinha de nada ele is-torava... mas... ele tinha também muita fé dentro dele... gostava de TOdo domingo ir a missa.....”. O verbo de aspecto (grifado), equivale a um aspecto freqüentativo, pois exprime a idéia de freqüência, realçada pelo adjunto adverbial de tempo “TOdo domingo”, marca explícita das vezes em que essa situação acontece (escolha lexical diferente do primeiro contador, que preferiu “aos domingos”).

Entendo que, no geral, o segundo narrador mantêm a narrativa, no que se refere à super- e macroestrutura, no mesmo nível que o primeiro, levando-me a pensar que é na microestrutura que suas estratégias irão se diferenciar.

No que se refere à situação narrativa, o segundo narrador, diferentemente do primeiro, não verifica o contato com seu público/ouvinte, através do marcador discursivo “né”, mas continua agindo sobre o ouvinte, uma vez que explicita a maneira como o ouvinte deve se portar. O segundo narrador mantém intervenções, diretas ou indiretas, a respeito da história, traduzidas em comentários, porém em um grau bem menor, o que não impede que seu discurso, também, tenha uma função ideológica. A Voz da tradição é mantida, através

do resumo que faz sobre a origem do caso; e a escolha dos enunciados confirma a noção de Formação Discursiva, uma vez que refere-se “ao que pode e deve ser dito” e “ao que não pode e não deve ser dito”.

Ao ocuparmos a posição de sujeito no momento de um discurso, carregamos características do lugar histórico e do lugar social que ocupamos. Diante disso, podemos dizer que só falamos e fazemos aquilo que é determinado por Formações Discursivas que, por sua vez, são determinadas pelas práticas sociais, isto é, a posição que ocupamos num dado momento. E essa é uma variante que penso ser importante ao contrapor o primeiro e o segundo narrador. Este faz escolhas diferenciadas daquele. Vejamos algumas:

Tem alguns casos que papai contava... alguns casos que são reais... que são assim::: são né?... são casos mesmo... eu acho que são casos mesmo... (CC)⁹¹

Bom, vô contá pro'cês um caso que meu pai contava... que ele diz que era VERdade... VERdade verdadeira MESmo... (CH)

Nessa passagem o segundo narrador faz questão de deixar bem claro que o *caso* é verdadeiro e que foi seu pai quem disse. Para isso ele preferiu usar a oração subordinada adjetiva “que era VERdade...” e ainda a ressalta, através da expressão “VERdade verdadeira MESmo...” , muito usada para se tirar qualquer dúvida do ouvinte com relação à veracidade dos fatos relatados. Não posso deixar de mencionar, também, a prosódia, pois o segundo narrador marca as questões apontadas ao usar um tom de voz alto e forte.

...tava sempre MUItto irritado... ele era uma pessoa irritaDÍssima mesmo... (CC)

...mas muito nerVO::so MESmo... por qualquer coisinha de nada ele is-torava... (CH)

Enquanto o primeiro narrador opta pelo grau superlativo do adjetivo “irritado”, o segundo narrador preferiu, por mais uma vez, usar uma expressão comumente falada, e usada, de acordo com o senso comum, para demonstrar o nervosismo ou irritação de alguém (“*por qualquer coisinha de nada ele is-torava...*”). Ele modaliza o adjetivo “nervoso” através do prolongamento da vogal, dita em tom de voz alta e forte. Além disso, a modalização em “MESmo” faz com essa palavra funcione como um advérbio que expressa a

⁹¹ Sinalizarei os enunciados produzidos pelo narrador instaurado pelo contador de *causos* usando a sigla “CC” e pelo narrador instaurado pelo contador de histórias (CH).

intensidade da nervosia do rapaz. Embora as escolhas tenham sido diferentes, acredito que, no final, a produção de sentido permaneça a mesma.

ele gosTAva de aos domingos... aos domingos ele gostava de ir a missa... (CC)

gostava de TOdo domingo ir a missa... (CH)

É interessante observar que as escolhas acontecem nos mínimos detalhes, como nessa passagem. Dizer que gostava de “todo” domingo ir a missa é muito mais forte que dizer “aos” domingos. O segundo narrador fixa na mente do ouvinte, de forma muito mais enfática, a religiosidade do rapaz e a frequência com que ele ia à igreja. Além disso, a prosódia do segundo narrador em “TOdo”, dito com voz mais alta e segura, revela que o rapaz não faltava nenhum dia à missa, o que não se pode afirmar em “aos”. A diferença de escolhas do que se quer referendar pode ser percebida através da prosódia: enquanto o primeiro narrador escolheu enfatizar o gosto do rapaz de ir à missa aos domingos, o segundo preferiu ressaltar a assiduidade com que ele ia à missa, e mais que isso, revelar o compromisso do rapaz com a igreja.

que ele preparava de véspera... (CC)

todo dia um dia antes... ele prepara o cavalo... (CH)

Acredito que nessa passagem o segundo narrador possa ter feito sua escolha em função do público ouvinte. Dizer “um dia antes” é muito mais simples e fácil de entender do que dizer “de véspera”.

o fulano de tal preparou o cavalo pra você ir a missa... (CC)

o Chico preparô pro'cê... (CH)

Uma escolha que me chamou especial atenção foi a troca do substantivo “fulano de tal” pelo nome próprio “Chico”. De acordo com o senso comum, aquela expressão é utilizada quando nos esquecemos do nome de alguém, porém, ao escolher um nome

próprio, o segundo narrador dá muito mais credibilidade ao que está contando. Principalmente ao usar o referente “Chico”; nome comum no interior das cidades.

apanhou uma vara de goiabeira... limpô a vara de goiabeira... esticô a vara de goiabeira e montô no cavalo... (CC)

pegô uma VAra de goiabeira... DIScascô... ESTicô a danadinha... e montô no cavalo... (CH)

Um último exemplo de escolhas, pode ser constatado nessas passagens. O segundo narrador além de fazer mudanças lexicais, modaliza o substantivo “VAra” e os verbos “DIScascô” (no lugar de “limpô”) e “ESTicô”. Se no primeiro exemplo, o narrador conseguiu dar uma idéia de suspense, de criar uma tensão no ouvinte, simplesmente, através da enumeração dos verbos, o segundo conseguiu ainda mais, pois enfatizou o uso da vara e o que fez com ela. A própria voz do segundo narrador provoca essa tensão.

Nos exemplos apontados acima, é possível perceber o quanto as Formações Discursivas, assim como a prosódia, são importantes no processo de produção de sentido dos *causos*.

O primeiro narrador se vale da prosódia para provocar, ainda mais, a tensão do ouvinte e, conseqüentemente, criar uma expectativa sobre a ação que se realizaria, ao relatar o sumisso do cavalo (“o cavalo de madrugada sumiu... fugiu... o cavalo desapareceu...”) com uma tessitura de sua voz baixa e pausada, em relação ao seu tom e ritmo normais. O segundo, no entanto, se vale do prolongamento das vogais e da voz baixa na passagem “...su::miu... fu-giu ó!... fu::: ((soprando))...” e da silabação, também, em voz baixa e pausada em “di-sa-pareceu...”, para dar um tom de suspense e prender a atenção do ouvinte.

Através dessa instabilidade na tessitura da voz (dos tons altos e baixos, rápidos e lentos), tanto o primeiro quanto o segundo narrador provoca o clima de tensão e, ao mesmo tempo, tentam mostrar ao ouvinte, ou às novas gerações, que não devemos ter um

comportamento agressivo e, muito menos, mesmo que na hora da raiva, chamar pelo “capeta”, principalmente se se tem fé.

Na verdade, em termos lingüísticos, pouco se difere a narração feita por um contador de *causos* da narração feita por um contador de histórias. Penso que as escolhas enunciativas feitas pelos contadores apenas reafirmam o fato de que “o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe em “si mesmo” (...) mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e pressuposições são produzidas” (PÊCHEUX, 1990:160), e tudo isso para alcançar o efeito de sentido que se deseja.

A única diferença mais relevante, entre os contadores, se encontra nos elementos paralingüísticos: os olhares, as expressões faciais e corporais; na caracterização: o uso de um chapéu; e na sonoplastia: música instrumental, característica das cidades do interior, como pano de fundo para a narração. Sinto-me, assim, em condições de dizer que não são as questões lingüísticas que favorecem uma narração diferenciada entre os contadores, mas, sim, aquilo que conhecemos por “artes cênicas”. É o tom teatral do contador de histórias que revela a diferença em relação ao contador de *causos*, pois este se vale apenas de sua forma lingüística ou languageira de contar.

4.4 Considerações parciais

Mediante a análise dos *causos* de números 3 e 6, a partir dos três níveis de estruturação textual, foi possível verificar determinados traços regulares no gênero *causo popular oral*. No nível superestrutural, a análise mostrou que os *causos* não veiculam somente um relato (através de seqüências narrativas), mas, também, um comentário (a partir de avaliações que podem constituir seqüências narrativas) detalhado (seqüências descritivas) sobre esse relato, assumindo, portanto, este estatuto avaliativo e descritivo que se conjuga à narração. O narrador/locutor tenta fazer das avaliações e descrições uma estratégia de alerta e convencimento. Ao narrar um fato ele não só relata um fato, mas também o detalha para que permaneça forte, na memória do ouvinte, as conseqüências de uma norma não cumprida.

Outro aspecto observado, ainda no nível superestrutural, é que *causos* contados com vários momentos de tensão possibilitam manter presa a atenção do ouvinte, garantindo-se, assim, a transmissão da mensagem intencionada. Vale ressaltar que, segundo Bronckart (2003:253), “podem ser considerados como homogêneos os exemplares de texto que são compostos por um único e mesmo tipo de discurso”, citando como exemplo, o gênero *causo*, romance, novela, etc., e para os quais diz serem compostos exclusivamente pelo tipo narração. No entanto, não é isso que a análise parece nos mostrar, já que, mesmo que por fusão ou encaixamento, encontrei segmentos de discurso interativo e de descrição.

Foi observado, também, que a noção de superestrutura, entendida sob o viés dessa pesquisa, aplica-se à organização seqüencial dos textos ou gêneros narrativos, isto é, a modos de organização mais gerais dos textos. Foi possível confirmar minha hipótese de que é no texto e na forma de narrá-lo que o contador faz com que a comunidade ouça e assimile os valores e os modos de conduta. Porém, a análise não nos apresenta os elementos que compõem a superestrutura esquemática (embora importantes), como estratégias narrativas peculiares aos “*causos*”, já que vários outros gêneros comportam tal superestrutura. Assim, mais uma vez minhas hipóteses se confirmam, ou seja, as estratégias narrativas usadas pelos contadores para alcançar os propósitos comunicativos que, certamente, eles pretendem evocar, foram evidenciadas na macro- e microestruturas.

No nível macroestrutural, pude perceber que as indicações de tempo contribuem tanto para fixar ou não a realidade da história, ou seja, para a construção do efeito do real, o qual se configura tanto como “um produto da organização textual” (REUTER, 2002:57), quanto para “determinar a *orientação temática e genérica* das narrativas” (REUTER, 2002:57) (grifos do autor). Um tipo de regularidade freqüente nas narrativas é a alternância entre o *pretérito perfeito* e o *pretérito imperfeito*. Os *causos* analisados revelam uma narração ulterior, em que as narradoras contam algo que aconteceu no passado, ao usarem verbos no *pretérito imperfeito* (os quais não fazem a história avançar – destacam-se no plano secundário). O uso desses verbos foi verificado, principalmente, nas fases de resumo, de orientação e de avaliação, confirmando, conforme dito por Bastos (2001:34), que, muitas vezes, essas fases têm características comuns entre si. Diferentemente do *pretérito imperfeito*, nas fases de complicação e de resolução (principalmente), a cadeia de acontecimentos/ações, importantes para a história, é marcada por verbos no *pretérito*

perfeito, fazendo a ação progredir – constituem, de certo modo, o primeiro plano.

No entanto, a fase de moral, no *causo* 3, se configura uma narração anterior, na qual a narradora conta o que vai se passar em um futuro mais ou menos distante. Nesse sentido, essa narração anterior, sob a forma de profecia, tem um valor de presságio, fazendo com que esse *causo* funcione como mantenedor das crenças, ao alertar o ouvinte sobre o futuro. E, no *causo* 3, embora a moral se dê no tempo presente dá enunciação (indicada pelos verbos no presente), ela se configura, também, uma narração anterior, pois tem um valor de presságio. Ambos remetem a um comportamento que, se realizado, no futuro, trará consequências.

Quanto a velocidade da narração foi possível perceber que a aceleração ou redução do tempo destinado a contar a história, existe em função da economia e/ou dos efeitos a serem criados pelo narrador/locutor.

Outro ponto observado foi a igualdade temporal que parece haver entre o tempo da história e o tempo de narração, estratégia que visa produzir efeitos de realidade. A desaceleração criada pelas descrições que foram desenvolvidas, sendo que poderiam ser percebidas rapidamente, foi uma estratégia utilizada em algumas fases de complicação, ação ou orientação para ajudar a criar no ouvinte um suspense, uma tensão.

Além dessas questões relativas ao tempo, uma característica comum aos *causos* analisados foi a ordem da narração, que corresponde à ordem cronológica da história, ou seja, todos os *causos* foram contados na ordem em que os fatos ocorreram.

No que se refere ao modo e ao aspecto, outra característica comum aos *causos* é terem um narrador maior que os personagens; um narrador onisciente que assume, em seu modo de contar, uma função explicativa. Por várias vezes o narrador interrompe o curso da história para dar, ao ouvinte, informações consideradas necessárias para compreender o que vai se passar. Essa questão ocorre em grande parte nas fases de avaliação. O narrador domina todo o saber, pois conhece os comportamentos das personagens, o que pensam, o que sentem, a situação econômica e o comportamento de cada personagem.

Outra recorrência é a frequência dos *causos*, que coincidem com o modo singulativo. Porém, há, também, em algumas fases de orientação, a presença de modo. Os verbos no pretérito imperfeito equivalem a um aspecto freqüentativo, pois indicam a idéia de frequência, em geral, realçadas por advérbio e por adjunto adverbial de tempo, marcas

explícitas das vezes em que essas situações acontecem, constituindo o pano de fundo da narrativa.

No nível microestrutural, a análise mostra que a polifonia está presente em todos os *causos*, o que demonstra que esse é um fenômeno constitutivo da linguagem. Seja explícita ou implicitamente, há sempre mais de uma Voz no discurso: Vozes sociais, do senso comum, religiosas, da sabedoria.

Os textos (no geral) se constroem em função do cruzamento/atravessamento de vozes, sendo que o prisma da experiência é muito importante, experiência que se revela constante nos *causos* como uma estratégia que mantém a polifonia implícita, porém, de extrema importância para o sentido de realidade que o narrador/locutor deseja dar aos fatos. Há um constante jogo entre o que o narrador/locutor diz de fato e o que ele pretende dizer. Mas é somente nas “entrelinhas” e, de acordo com a interpretação do ouvinte, que o texto funciona como um mediador para a manutenção da cultura e dos costumes daqueles que o ouvirem.

A análise confirmou que os elementos prosódicos têm a função de “contribuir para a configuração prosódica do discurso, salientando ou diminuindo certos elementos para relacioná-los e ponderá-los no discurso como um todo” (CAGLIARI, 2002:51). Nos *causos*, os elementos prosódicos são usados para “adjetivar” um substantivo ou “adverbializar” um verbo, um adjetivo ou mesmo um advérbio. Na análise, sobretudo da tessitura, foi possível reconhecer pelo tom de voz do falante se ele está nervoso, indignado, assustado, seguro, enfim, essas questões puderam ser deduzidas pelo tom de voz (tessitura aguda, volume alto, fala mais silábica etc.).

No geral, foi possível perceber que existe uma enorme complexidade no processo de construção do *causo popular oral* e uma gama de estratégias que o contador utiliza visando à produção de sentidos; afinal, disso depende alcançar seus objetivos, qual seja, através dos *causos* manter as crenças, valores e costumes de sua comunidade.

Como os *causos* são narrativas, é evidente que ele apresentará aspectos comuns a outros gêneros narrativos (novela, conto, por exemplo). Contudo, ele se vale, com maior recorrência, de outras estratégias, mais ligadas à oralidade (principalmente os aspectos prosódicos), assim como de uma orientação relativamente mais longa. Além disso, há, também, uma certa semelhança relevante entre o *causo* e a fábula, no que se refere à

verossimilhança. Portanto, não posso afirmar que há estratégias narrativas “peculiares” aos *causos*, mas que os elementos utilizados como estratégias são mais recorrentes nesse gênero em função da oralidade. Por fim, refutando minha hipótese, foi possível perceber que o que diferencia um contador de *causos* de um contador de histórias não são as questões lingüísticas, mas o uso dos elementos cênicos de que esse contador se vale para narrar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: “Bom, vô contá pro’ceis”... OS RESULTADOS DA PESQUISA

As coisas têm muitos jeitos de ser,
depende do jeito da gente ver...
Ver de um jeito agora e de outro jeito depois
Ou melhor ainda ver na mesma hora os dois.
(Jandira Masur)

“A cada discurso, o locutor constrói seus instrumentos como únicos adequados para seus interesses. Essa atividade de constituição transforma o locutor em sujeito” (POSSENTI, 2001:55). Essa asserção de Possenti aponta para duas grandes questões, a meu ver, que envolvem todo e qualquer estudioso da língua, quais sejam, a definição de língua e discurso, o que de forma ampla, acarreta na adoção do quadro de referência adotado e, de forma restrita, implica na ação do locutor sobre a própria língua e com a língua, no que tange a criação e adaptação de enunciados aos contextos, sejam eles quais forem.

Em se pensando nesta forma “restrita”, é possível afirmar, junto a Possenti (2001:59), que “os discursos são constituídos”, daí a noção de indeterminação da sintaxe e da semântica. Em outras palavras, o locutor escolhe certa variedade da língua para constituir seu enunciado e assim obter o efeito que deseja. A constituição do enunciado associa-se, portanto, às escolhas do locutor, o que realça o sentido do que está expresso no texto. Logo, forma e conteúdo se complementam.

Tudo isso, constitui-se pano de fundo para o trabalho que aqui propus, “estratégias narrativas no *causo* popular oral”, entendendo o “*causo*” como uma atividade discursiva, cuja finalidade/função é manutenção da cultura, crenças, valores e costumes de uma comunidade, sendo que esta manutenção implica, de certa forma, a reprodução de ideologias.

Sendo o *causo* uma atividade discursiva, é possível defini-la em termo de gênero, pois é funcional e varia conforme a finalidade, como constatado durante a pesquisa e ratificado nas linhas acima.

Por conseguinte, a figura do narrador ganha papel de grande relevância, uma vez que é ele quem organiza, estruturalmente, esse gênero de forma a garantir a sua

compreensão e, assim, atingir seus objetivos. Dessa maneira, a forma de narrar constitui-se estratégia imprescindível para os efeitos pretendidos, assegurados na elocução.

As estratégias narrativas conferem ao contador o 'domínio' da arte de contar, provocando no ouvinte o efeito perlocucional da sedução de ouvir (ou desejo de ouvir). Ouvinte este que não é um mero receptor, mas agente, assim como locutor, da atividade discursiva, uma vez que é ele o responsável por determinar a possibilidade de perpetuação da tradição que lhe foi transmitida, através da organização das formas lingüísticas, fundamentais ao discurso que precisa levá-las em conta, pois elas produzem sentido.

A respeito dessas formas lingüísticas que, aliás, é com o que o ouvinte trabalha, foi possível verificar a recorrências de vários elementos estratégicos, e, através deles, a interdependência dos níveis de organização textual que os *causos* apresentam. As fases da narrativa dos *causos* se organizam de forma similar, contendo, praticamente, todas as fases propostas por Labov & Waletzky (1967). Pude constatar que em cada fase os elementos microestruturais (vozes e prosódia) incidem sobre os macroestruturais (tempo, modo e aspecto), que, por sua vez, revelam, na superestrutura, as intenções comunicativas do narrador, como nos mostra o quadro abaixo:

QUADRO 4

A INTERDEPENDÊNCIA DOS NÍVEIS DE ORGANIZAÇÃO DO CAUSO

MICROESTRUTURA	A análise revelou a Voz da tradição, da origem ideológica da classificação social, do discurso religioso e da sabedoria; além da instabilidade na tessitura da voz do narrador (tons altos e baixos, rápidos e lentos), ou seja, dos elementos supra-segmentais, importantes para a produção de sentido, pois se tratam de <i>causos</i> orais.
MACROESTRUTURA	O que mais se evidenciou foi: a alternância entre os verbos no pretérito perfeito e no pretérito imperfeito; a modalização dos substantivos, adjetivos, advérbios e verbos; e apenas o <i>causo</i> 3 revelou um uso constante de marcadores discursivos conversacionais, tais como "né" e "aí".
SUPERESTRUTURA	Todas as estratégias dos níveis anteriores evidenciam o que se pretende em cada fase da narrativa, ou ainda, os efeitos de sentido que o narrador pretende evocar. O <i>causo</i> , exatamente por ter como uma de suas funções manter as tradições, crenças e costumes, apresenta em sua constituição textual, seqüências lingüísticas narrativas, entremeadas por seqüências descritivas e dialogais.

FONTE: Dados retirados da pesquisa

Em relação à superestrutura, destaco, no quadro abaixo, os dados que se mostraram recorrentes na constituição textual dos *causos*.

QUADRO 5
DADOS RECORRENTES NA CONSTITUIÇÃO TEXTUAL DOS CAUSOS

SEQÜÊNCIAS NARRATIVAS	Principalmente nas fases do resumo, orientação e avaliação, o narrador informa a origem do <i>causo</i> ; desperta interesse e ativa a curiosidade do ouvinte; tenta garantir a veracidade dos fatos narrados, calcados em pessoas mais velhas; revela uma narração ulterior, no modo singulativo; introduz personagens e espaço físico; e auxilia na progressão da ação. Ainda nas seqüências narrativas, desta vez nas fases de resolução e de moral, o narrador reduz a tensão; volta ao estado de equilíbrio, ao chegar ao desfecho da história; reforça a credibilidade por parte do ouvinte; fornece a significação global da história; e alerta o ouvinte para o futuro, através de uma narração anterior, com valor de presságio.
SEQÜÊNCIAS DESCRITIVAS	O narrador utiliza os elementos macro- e microestruturais para desencadear a história e, também, criar uma tensão.
SEQÜÊNCIAS DIALOGAIS	Principalmente nas fases de complicação e ação, o narrador proporciona ao ouvinte um efeito de realidade; provoca uma economia de tempo; introduz uma perturbação; uma cadeia de acontecimentos importantes que fazem a história progredir; cria e aumenta uma tensão; e faz do suspense uma das estratégias para prender a atenção do ouvinte.

FONTE: Dados retirados da pesquisa

Assim, acredito poder dizer que são as estratégias narrativas constituídas pelos elementos lingüísticos apontados nessa pesquisa, e os quais só são passíveis de um sentido completo através da interdependência dos níveis de organização textual nos quais estão inseridos, que permitem ao contador reavivar e manter aquecidos alguns dos valores e crenças de sua comunidade.

Dessa maneira, ratifico a relevância em teorizarmos sobre essa prática discursiva, principalmente nas cidades interioranas. Como já disse na Introdução deste trabalho, o estudo dos *causos* reflete representações de naturezas diversas; eles reproduzem ideologias; perpetuam tradições e seu estudo pode vir a contribuir para o entendimento das práticas discursivas das quais emerge esse gênero que, em diferentes culturas, há séculos, de geração em geração, domina, fascina e seduz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADERALDO, Ana Carolina de Andrade. **Nem te conto**: da configuração textual da *fofoca* como gênero na imprensa escrita brasileira. 2004. Dissertação - Faculdade de Letras da PUC-MG, Belo Horizonte.

AZEVEDO, RICARDO. Disponível em <http://www.ricardoazevedo.com.br/artigo07.htm>. Acesso em 14/11/2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1990. [Original, 1977].

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [Original, 1977].

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. 1994. In: **Dialogismo , polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, Roland. Análise textual de um conto de Edgar Poe. In: CHABROL, Claude e outros. **Semiótica narrativa e textual**. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1977 p.36-62 (Edição original: 1973)

BASTOS, J.T. da Silva. **Dicionário etymologico, prosodico e orthographico da língua portuguesa**. Lisboa: Livraria Editora, 1912.

BASTOS, Sandra Denise Gasparini *et al.* Uma investigação funcionalista da modalidade epistêmica. In: **Descrição do Português**: definindo rumos de pesquisa. Maria Helena Moura Neves. (Org.). Araraquara: UNESP/Cultura Acadêmica, 2001. p.103-143 ou p.34 *verificar*

BENJAMIM, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 4. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2001. (obras escolhidas, v.1). p. 197-221.

BENTES DA SILVA, Anna Christina. **A arte de narrar**: da constituição das histórias e dos saberes dos narradores da Amazônia paraense. 2000. Tese – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas-SP.

BENVENISTE, Emile. **Problemas de Linguística Geral I**. Trad. Maria da Glória Navak e Maria Luiza Neri: Campinas, Ed. da Unicamp, 1995 [Original, 1966].

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. **Investigação qualitativa em educação**: uma introdução à teoria e aos métodos. Tradução de Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista. Portugal: Porto Editora, 1994. (Coleção Ciências da Educação). 335p.

BOLDRIN, Rolando. **Contando Causos**. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

BRANDÃO, Helena H. Nagamini. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora Unicamp, 1998. p.45-68.

BRANDÃO, Helena H. Nagamini. Texto, gênero do discurso e ensino. In: BRANDÃO, Helena Nagamini (Coord.). **Gêneros do discurso na escola**: mito, conto, cordel, discursos políticos, divulgação científica. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2002. (Coleção aprender e ensinar com textos, v.5). p.17-45.

BRASIL, Carlos. Mitologia e História. Disponível em http://www.universiabrasil.net/html/materia/materia_eadd.html. Acesso em 11/11/2005.

BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, textos e discursos**: por um interacionismo sócio-discursivo. Tradução MACHADO, Anna Rachel & CUNHA, Péricles. São Paulo: EDUC, 2003.

BURKE, Peter. **A arte da conversação**. Trad. Álvaro Luiz Hattnher. São Paulo: Unesp, 1995.

CAGLIARI, Luis Carlos. Da importância da prosódia na descrição de fatos gramaticais. In: ILARI, Rodolfo (Org.) **Gramática do Português Falado**. v.2 4.ed. 2002. 37-60.

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. Coord. da tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, Hugo (Org.). **Análise do Discurso**. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e Linguagem**. A obra literária e a expressão lingüística. Cidade: editora, 1976.

COSTA VAL, M. da Graça. **Redação e textualidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

COULON, Alain. **Etnometodologia e educação**. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. (Ciências sociais da educação).

DUCROT, Oswald. **Princípios de semântica lingüística**. Trad. brasileira. São Paulo: Cultrix, 1976. [Original, 1972].

DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1987. p.161-219. [Original, 1984].

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FÁVERO, L. Lopes & KOCH, Ingedore Vilaça. **Contribuições a uma tipologia textual**. Letras & Letras. Uberlândia: EDUFU, v.3, n.1, p.3-10, junho 1987

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996. 318 p.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1969.

FRANCHI, Carlos. **Linguagem**: atividade constitutiva. Cadernos de estudos lingüísticos, v.22, Campinas, SP, Janeiro/Junho, 1992. p.9-39.

FREITAS, Maria Ester de. **Cultura organizacional**: identidade, sedução e carisma. 3. Ed. Rio de Janeiro: FGV, 2002. P.148-160.

FREITAS, Roberto de. Disponível em <http://www.robertodefreesitas.com.br/palestras.htm>. Acesso em 14/11/2003.

GARFINKEL, H. **Studies in Ethnomethodology**. Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall Cambridge: Polity Press, 1984. [Original, 1967].

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. 3.ed. Tradução Fernando Cabral Martins. Veja: Lisboa, 1995. (Coleção Veja Universidade – Seção Práticas de Leitura).

GUIMARÃES, Vanessa Cardoso. **Casos de assombração**: da construção da narrativa à organização tópica na retextualização do oral para o escrito em contexto escolar. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice Editora, 1990. (Biblioteca Vértice – sociologia e política).

HARTOG, François. **Fábrica da história**: do “acontecimento” à escrita da história as primeiras escolhas gregas. Disponível em <http://ich.ufpel.edu.br/ndh/rev06art01.htm>. Acesso em 11/11/2005.

HAVELOCK, E. **Prefácio a Platão**. Campinas, SP: Papirus, 1996. (Edição original: 1963).

HELLER, Agnes. **O Cotidiano e a História**. 6.ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 121p. (Série Interpretações da História do homem, v.2).

ILARI, Rodolfo. **A expressão do tempo em português**. São Paulo: Contexto/EDUC, 1997. (Coleção Repensando a Língua Portuguesa).

JOLLES, André. Introdução. In: JOLLES, André. **Formas Simples**: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, s.d. p.13-29.

KEESING, Felix Maxw. **Antropologia cultural: a ciência dos costumes**. v.1 Trad. José Veiga. Rio de Janeiro: Editora Fundo de cultura, s.d.

KOCH, Ingedore Vilaça. **Argumentação e linguagem**. São Paulo: Cortez, 2000

KOCH, Ingedore Vilaça. **A inter-ação pela linguagem**. São Paulo: Contexto, 2001. 115p.

KOCH, Ingedore Vilaça. **O texto e a construção de sentidos**. 6. ed. Rev e Ampl. São Paulo: Contexto, 2002. (Repensando a Língua Portuguesa).

KOCH, Ingedore Vilaça. **Desvendando os segredos do texto**. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2003.

LABOV, W. e WALETZKY, J. Narrative analysis: oral versions of personal experiences. In: J. Helm (ed). **Essays on the verbal and visual arts**. Seattle: University of Washington Press, 1967. p.14-44.

LOPES, Maria Ângela Paulino Teixeira. **O processamento dêitico na constituição da polifonia**. 1998. 181f. Dissertação - Faculdade de Letras da PUC-MG, Belo Horizonte.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986. 99p. (Temas básicos de educação e ensino).

MACHADO, Diego Manzini, FONSECA, Bárbara Magalhães. Contador de histórias seduz os adultos e encanta as crianças. **Jornal Marco**, abril 2004, p.13 (Perfil – Cultura).

MAGALHÃES JR., R. **A arte do conto**: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

MAINGUENEAU, Dominique. A cena enunciativa. In: **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Pontes/Editora da Unicamp, 1989, p.29-52.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma teoria científica da cultura e outros ensaios**. Lisboa, Portugal: Edição 70, 1976. (Edição original: 1944)

MARCUSCHI, Luiz Antonio. **Linguística de texto**: o que é e como se faz. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1983.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Aspectos da progressão referencial na fala e na escrita no português brasileiro. In: **Estudos de Linguística Textual do Português**. (ed.). E. Gärtner, C. Hundt, A. Schönberger. Frankfurt Main, TFM Editora, 2000. pp. 79-107.

MARCUSCHI, Luiz Antonio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In **Gêneros textuais & ensino**. DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org.). Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p.19-36.

MARI, Hugo, DOMINGUES, Ivan & PINTO, Julio (Orgs.). **O estruturalismo**: memória e repercussões. Rio de Janeiro: Diadorim; Belo Horizonte: UFMG, 1995.

MARI, Hugo. Percepção do sentido: entre restrições e estratégias contratuais. In: MACHADO, I. L. *et al.* **Ensaios em Análise do Discurso**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p.31-57.

MATENCIO, Maria de Lourdes Meirelles. **O estudo dos gêneros do discurso**: notas sobre as contribuições do interacionismo. 2004 (texto a ser publicado).

MATENCIO, Maria de Lourdes Meirelles. **Estudo de língua falada e aula de língua materna**: uma abordagem processual da interação professor/aluno. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2001.

MÉLÉTINSKI, Evguéni. O estudo estrutural e tipológico do conto. In: PROPP, Wladimir. **Morfologia do conto**. 5.ed. Lisboa: Veja Universidade, 2003. p.233-280.

OLIVEIRA, Miguel Darcy; OLIVEIRA, Rosiska Darcy. Pesquisa social e ação educativa: conhecer a realidade para poder transforma-la. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Pesquisa participante**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.17-41

ONG, W. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. Trad. Enid Abreu Dobrânszky. Campinas, SP: Papirus, 1998. (Edição original: 1982).

ORLANDI, Eni Pulcinelli; GUIMARÃES, Eduardo; TARALLO, Fernando. **Vozes e Contrastes**: Discurso na Cidade e no Campo. São Paulo: Cortez, 1989. (Biblioteca da educação. Série 5. Estudos de Linguagem; v.1).

ORLANDI, Eni Puccinelli. 5. ed. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 2003.

PÊCHEUX, Michel. A forma-sujeito do discurso. In: PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988. Cap. 3, p.159-185. (Coleção Repertórios)

PÊCHEUX, Michel. **Discurso**: estrutura ou acontecimento? Tradução Eni Orlandi. Campinas: Pontes, 1990. (original de 1983).

PINHEIRO, Nayara Ferrari. A noção de gênero para a análise de textos midiáticos. In: MEURER, José Luis; MOTTA-ROTH, Désirée (Orgs.). **Gêneros Textuais e práticas discursivas**: subsídios para o ensino da linguagem. Bauru, S.P.: EDUSC, 2002. p.259-290.

POSSENTI, Sírio. **Por que (não) ensinar gramática na escola**. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1996 (Coleção Leituras no Brasil).

POSSENTI, Sírio. **Discurso, estilo e subjetividade**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Texto e Linguagem).

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. 5. ed. Trad. Jaime Ferreira e Victor Oliveira. Lisboa: Veja, 2003.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002. 190p. (Coleção Enfoques, Letras).

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1970. p.23.

SEARLE, John. **Actos de Fala**: um ensaio de filosofia da linguagem. Trad. Carlos Vogt et al. Coimbra: Almedina, 1981.

SEARLE, John R. Os atos de fala indiretos. In: SEARLE, John R. **Expressão e significado**: estudo da teoria dos atos de fala. São Paulo: Martins Fontes, 1995a. p.47-93.

SEARLE, John R. O estatuto lógico do discurso ficcional. In: SEARLE, John R. **Expressão e significado**: estudo da teoria dos atos de fala. São Paulo: Martins Fontes, 1995b. p.95-119.

SILES, Antonio. **La poesía épica**. Disponível em <http://www.culturaclasica.com/literatura/grecia/epica1.htm>. Acesso em 11/11/2005.

SILVA, Gustavo Adolfo Pinheiro da. **A lingüística do séc. XX**: balanço crítico. 2004.

SILVA, Jane Quintiliano Guimarães. Gênero discursivo e tipo textual. **Scripta**, Belo Horizonte, v.2, n.4, 1999. p.87-106.

SILVA, Jane Quintiliano Guimarães. O quadro da situação comunicativa da carta pessoal. In: **Um estudo sobre o gênero carta pessoal**: das práticas comunitárias aos indícios de interatividade na escrita dos textos. Tese de Doutorado, Fale/UFMG, 2002.

SOUZA, Jovelina Maria Ramos de. **Mnemosýne e lesmosýne**: os atributos das Musas em Hesíodo. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/mnemosyne.htm>. Acesso em 11/11/2005.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. Vozes, 1971. P.211-256. (Coleção Novas perspectivas de comunicação/1).

VAN DIJK, Teun A. Psicología de la elaboración del texto. In: **La ciencia del texto**: un enfoque interdisciplinario. Barcelona – Buenos Aires: Ediciones Piados, 1983. p. 175-235.

VAN DIJK, Teun A. **Texto y contexto**: semántica y pragmática del discurso. Madrid: Cátedra, 1984.

VAN DIJK, Teun A. **Cognição, discurso e interação**. São Paulo: Contexto, 2000.

VIDAL, Luciana. **Moral da História**: coletânea de contos, fábulas e metáforas. 3.ed. Belo Horizonte: Life, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 (Edição original: 1987).

ANEXO 1: Causo nº 2 (A aposta)

tinha um rapaz... que casô na casa do home... e o home era rico, sabe?... intão o home vendeu a fazenda e mudô de lá... e dexô eles lá... num comoduzinho pequeno, sabe?... num deu eis recurso nenhum... o único recurso que o sogro deu ele é assim... falô pra dona dele... vô dá essa vaca pra tirá leite pra... pru minino não passá fome... aí ele tinha uma vaca que todo dia tirava leite pra eles alimentá... aí ele foi trabaiá prum home que era cumpadre dele... vizinho na frente... ele falô... ô muié... e eu vô pegá fazê negócio que é mió pra gente... mas de quê home?... disse cumpadre alí ôto dia () vô saí pra pegá essa vaca... a muié falô bom... intão vai... aí ele incontrô o cumpadre... falô... ih::: sô sogro vai... quando subé... mandá até prendê ocê... ah não... ele nun vai falá nada cumpradre... e é amanhã que eu vô... e foi né?... e... levô a vaca... tocano a vaca... quando ele chegô num lugá... o sol tava muito quente... a vaca tampô a intrá pu mato né?... ele foi e incontrô um home que vinha com uma... uma... um porco... falô assim... ô moço... vão trocá essa vaca nesse porco?... a vaca num qué andá sô... intrô pu mato... vão... negócio que cê faz?... uma coisa pur'otra... troco uma coisa pur'otra... aí ele foi imhora pra frente... chegô lá na frente... tinha um barro lá... o porco tampô a rolá no barro e num quis saí mais...falô... tá danado... aí e vem um home lá cuma cabra e ele falô... ô moço... vão trocá esse porco na cabra?... vão... trocô uma coisa pu'otra... aí... chegô mais na frente... tinha um rio... pá passá den'do do rio a cabra num passava de jeito nenhum... e::: e vem um home cum pato... ô moço... vão trocá essa cabra pur'esse pato?... vão... negócio sinhô fais?... ah::: troco uma coisa pur'otra... jugô o pato atravessô o rio... e aí... chegô na frente... pá... pegô sujera... que é um bicho porco... carregando ele na mão... falô... êh::: tá danado esse pato... ((riso))... vô chegá em casa todo sujo... evinha um home cum galo... intão ele trocô com o home do galo... trocô uma coisa pur'otra... foi imhora... quando chegô de tarde... quando chegô de tarde... ele falô... êh::: tá danado... agora pedí uma posada aí nessa casa... chegô lá pediu uma posada... a dona falô... ôh... o sinhô pode posá... mas só que num tem nada pra fazê cumida pru sinhô () tem um galo aqui... a senhora mata o galo e armuçamo... amanhã vô imhora... e o home tinha apostado que se a muié dele chingasse ele... ele ia sê iscravo dele o resto da vida... se num chingasse... o home ia perdê um ôto sitio que tava alí perto... né?... dava ele ôto sitio... dava pra ele... se a muié chingasse... aí quando foi no ôto dia cedo... quando o fazendero olhô... o home envinha... ele foi lá pá casa dele... chegô lá... ôh cumpadre... cumé... fez bom negócio?... ah::: assim mesmo fiz ué... ((riso))... aí vem a muié alegre... ah::: e aí marido... fez bom negócio?... é... fiz bom negócio... que negócio ce féis?... ah muié... chegô aí o sol tava muito quente... a vaca tampô a intrá no mato... e o home tava assistino ele... eu troquei a vaca num porco gordo... pesa umas cinco arroba mais ou menos... ah::: que bom marido... ao meno tem gordura pra fazê almoço pro cê... péra lá... chegô mais na frente... o porco

tampô a rolá no barro... num queria andá... eu troquei numa cabra... que bom marido... omeno dá leite prus minino... ah:: muié... quando chegô lá diante... tinha um rio... tava passano raiva... intão num deu pá passá... a cabra num quis passá de jeito nenhum... vinha um home cum pato... eu troquei com ele... que bom marido... temo uma pata aí... muito tempo que ela num choca... ((riso))... ô muié... espera lá... ((riso))... lá na frente incontrei um home cum galo... intão troquei uma coisa pur'otra... o pato tava me sujano muito... que bom marido... ao meno canta pro cê levantá cedo... ah:: muié... ispera muié... intão chegô lá na frente...no [deceu]... pedi pra posá numa casa... a dona me deu posada... só num tinha nada pra fazê janta pra mim... ela foi e fez janta cum galo pra mim... jantei e almocei hoje... que bom marido que ocê num chegô cum fome... êh::: cumpadre... ((esticando o braço para apertar a mão))... ganhei um sítio do sinhô... ganhô o sitio do home... (l) que a muié não falô nada... tudo que ele falô a muié conformô... aí ficô milionário... tem pôcos dia que eu passei na casa dele... tava tranqüilo lá... folgado... com os bicho... muita vaca... leite... tudo ()... todo negócio que ele fez ficô bão... num é atôa que ele ganhô o sitio do home.

Sr. Jovelino – São Bartolomeu/MG
23/jul/2004

ANEXO 2: Causo nº 5 (O sapatinho de ouro)

O meu pai era um homem muito piedoso ele sempre teve muito medo... assim... que a gente desviasse do caminho de... do... do certo... e que a gente... no caminho da gente agente encontrasse mesmo a tentação do demônio... ele tinha muito medo que a gente... a gente... sabe?... deparasse... deparasse né? Com o demônio... em vários aspectos... então ele tinha assim... um modo muito sério de previnir a gente, né?... uma coisa que a mamãe contava que eu achava muito interessante... que a minha mãe era assim... muito ciumenta, né?... ela tinha verdadeira Paixão pelo meu pai... tinha loucura por ele, né?... tinha loucura por ele... e achava assim... ela tava sempre achando que ele tava traindo ela... pelo fato dela gostar muito ela sempre arranjava uma pessoa pra ele gostar... ele tava sempre (...) era Maria Maça... não sei mais o quê... até (...) tinha uma mulher que ela tinha implicância... tinha implicância mas implicância... sabe?... (...) eu acho que ela também assim... ela também contava uns caso pra ele ouvir... pra meu pai ouvir (...) assim pra pô nele uma certa apreensão... ou sei lá... ela contava um caso interessantíssimo... ela fala que::: que tinha... tudo era tentação... eles mostrava que tudo tem uma tentação no meio... que ninguém faz as coisa sem uma tentação movê a gente... ela falô... ela falava que tinha um:: um casal que vivia MUITO bem... que a mulher era muito bonita... de seios FARTos... a mulher () seios FARTos... aqueles seios FARTos... muito bonita... GORDa... muito rosada... muito bonita... e eu acho que era a imagem que ela queria pra ela, né?... com certeza... era a imagem que ela queria pra ela, né?... muito bonita... e que MUITO boa esposa... e que MUITO carinhosa com o marido, né?... uma mulher excelente... e que o marido também era MUITO bom marido... só faltava adivinhar o que ela queria... era um ótimo marido também... MUITO bom marido... e sabe?... uma maravilha... então... em frente essa casa morava... um... um... um... morava uma pessoa... um senhor... e que ficava olhando aquele casal tinha MUITA inveja... mas tinha MUITA inveja mesmo... ficava meu Deus, mas isso... isso é diMAIS... esse home é apaixonado por essa mulher... essa mulher é apaixonada por esse homem... como vive bem... isso aí é um absurdo... é impossível de viver bem assim... eu não aceito isso... o home tinha uma inveja tremenda daquele casal, né?... e num dia ele falô assim... ah:: eu nun sei não eu... eu... eu... se eu conhecesse o demônio... eu:: eu:: eu pagava ele... pra ele... pra ele desmanchá esse casamento... pagava ele pra desmanchá esse casamento... aí passou uns dias... passou um tempo... um senhor chegô lá e falô com ele assim olha... eu sô o demônio... eu sô o demônio... eu:: eu... ocê falô que me pagava... eu vim aqui pra vê o quê... o quê que cê vai me dá?... eu te dô muito dinheiro... cê qué me dá sua alma?... te dô... dô minha alma se você fizé aquele casal alí brigá... o demônio falô assim uai... então é

comigo mesmo... eu vô fazê aquele casal briGÁ... cê me dá sua alma?... te dô minha alma se VOCê fizê esse casal brigá... aí o demônio começô... cê me dá aí sete dias... não... o home falô assim cê me dá sete dias... não... cê me dá sete horas... que eu vô fazê... aí passô sete horas o demônio não conseguiu... passô sete... mais sete horas num conseguiu... passô uma semana o demônio não conseguiu... NAda que o deMÔNio fez deu resultado... o demônio vol... tava cabisBAixo mesmo... chateAdo mesmo... porque NÃO conseguiu, né?... fazê nada com o casal... já ia MULto cabisbaxo embora quando (...) o demônio prende sua alma, né? (...) não queria perder mais uma... aí ele já ia muito cabisbaxo encontrô com uma velha... ela falô assim uai... tá triste hoje... aí o demônio falô com ela assim... mas tem que tá... mas por quê cê tá tão triste?... mas eu ia ganhá uma alma... eu tinha sete hora... eu pedi sete horas pra ganhá uma alma... depois passei pra sete dias e eu não conseguí... que alma que cê ia ganhá?... aquele senhor alí... que mora em frente aquele casal... aquele casamento... porque ele achava um absurdo duas pessoas vivê bem assim... ele tem MULta inveja... e queria que eu desmanchasse aquele casamento a TDo... a todo custo... e eu não consegui... TUdo que eu fiz foi impossível... ela falô assim:: mas eu num acredito... éh... mas eu não conseguí... ah:: mas ocê tá muito mole... quê que cê me dá?... e o demônio falô assim... mas o quê que ocê qué?... (...) ela falô assim.. eu tô DOIda com um sapatinho de ouro... tenho louCUra pra tê um sapatinho de ôro... eu SÓ QUERO um sapatinho de ouro... se ocê me dé um SAPatinho de ôro eu desmancho esse casamento... ele disse assim... em sete dias... não... num precisa de sete hora não... o QUÊ?... te dô... te dô o sapatinho de ouro... cê vai desmanchá esse casamento?... vô... vô desmanchá... e dalí ela já voltô pra traz... bateu na porta da dona... chamou a dona... a dona veio... toda feliz.. coisa... aí ela começô... chorando... chorando... chorando... chorando, né?... o quê que cê tá chorano?... num sei o quê... perguntando pra ela... o quê que foi?... minha senhora... que a senhora tá chorando desse jeito?... fala vovó o quê que cê tem... eu tô com dó docê fia... tá com dó de mim vovó?... mas eu tô tão feliz... ah:: pois é... enquanto cê tâ aí assim seu marido tá lá... num sei o quê... aí foi falano com a mulhé... foi tecendo com a mulhé... foi teceno... teceno... e tudo dava CERto no que ela falava... ia dano... ajeitano... que o marido parecia que era verdade... aí ela falô DEXa está quando ele cheGA... DEXa esTÁ... eu VÔ aprontá uma boa com ele... aí a véia saiu dalí foi lá no serviço do marido... chegô lá começô a chorá.. o home veio... mexia com madeira... quê que foi vovó?... é lenha?... disse não... num é lenha não?... não... quê que é? (...) vovó para de chorá... quê que foi?... ah:: tô morrendo de dó docê... quê que foi?.. de mim?... por quê vovó?.. é que enquanto cê tá aí pelejano desse jeito sua muié tá lá com home... já entrô home na sua casa hoje... já entrô o quê?... e já num sei o quê... e FOI... tecendo com o homem também... o home falô assim DEXa está... mas teceu tanto... coisa que o demônio não conseguiu... o home saiu... mas saiu MESmo... infeZAdo de lá... infeZAdo do serviço...

chegô em Casa a mulher tava com aquela água QUENte que ela ia sapeCA o marido mesmo, né?... eu vô sapeCÁ ele com água quente que ele vai vê?... a hora que ela foi... que ele foi chegano ele deu nela aQUEle abraço... êh::: mulhé... ôh::: mulhé que eu gosto... abraçô e bejô... e suspendeu ela e infiô ela dentro da água... a bunda dela dentro da água quente... cuzinhô ela na água ferveno e depois suicidô... aí o demônio pegô e... a mulhé saiu... ficô toda... foi procurá o demônio e falô cê viu?... acabô tudo... tá tudo pronto... eu matei os dois... os dois tão mortos... aí o demônio pegô um pau e falô com ela assim... seu sapatinho tá aqui ó... mas num chega perto de mim não... TOMa... TOMa... seu sapatinho tá aqui... num quero que ocê chega perto de mim de JEItto nenhum... cê é piÓ de que o demônio... cê é pior... cê é pior de que eu SEte dias...

Dona Florentina – Itabirito/MG
17/out/2004

ANEXO 3: CRITÉRIOS PROJETO NURC (Adaptado)

...	Pausa	Qualquer pausa
()	Dúvidas e suposições	a) indica com a expressão (incompreensível) ou b) (o que supõe ter ouvido)
MAIUS	Ênfase ou acento forte	MAIÚSCULA
::	Alongamento de vogal	Quantos necessários a depender da duração (inclusive no meio da palavra: e:::u co::mo)
(())	Comentários do analista	((ri)) ((baixa o tom de voz)) ((fala nervoso))
- - - -	Silabação	Usam-se hífen (s-i-l-a-b-a-ç-ã-o)
e e e	Repetição	e e e ele; ca ca cada um
	Pausa preenchida, hesitação ou sinais de atenção	eh, ah, oh, ih::, mhm, ahã, ...
...	Transcrição parcial ou de	Corte no início ou fim
[...]	eliminação	Corte no meio
?	Interrogação	né?