

NARRATIVAS DE CURURUPU: O SOBRENATURAL NA LITERATURA ORAL

Narratives of Cururupu: the Supernatural in the oral literature

Narrativas de Cururupu: Lo Sobrenatural en La Literatura Oral



Revista

Desafios

Artigo Original
Original Article
Artículo Original

Lorena Kelly Silva Almeida¹ Naiara Sales Araújo*¹

Mestrado Acadêmico em Letras, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, Brasil.

*Correspondência: Avenida dos Portugueses, 1960, Bairro Bacanga, São Luis, Maranhão, Brasil.

CEP: 65080-420. e-mail naiara.sas@ufma.br.

Artigo recebido em 10/09/2020 aprovado em 16/11/2021 publicado em 26/04/2022.

RESUMO

A literatura oral brasileira compreende vasta gama de forma e conteúdo comumente associada ao folclore. Há também narrativas que contam experiências particulares de seus narradores com o sobrenatural, mas que não se integram ao corpus de literatura oral brasileira em sua totalidade, mas às comunidades específicas de seus contadores. Serão analisadas, neste artigo, narrativas do interior do Maranhão, em que estruturação e conteúdo temático podem ser tratados sob um viés de estudos teórico-literários. Para fundamentar este artigo, utilizaremos estudos sobre tradição oral, organizados por Queiroz (2011), literatura oral brasileira, feitos por Cascudo (2012) e sobrenatural literário, por Lovecraft (1973).

Palavras-chave: Literatura oral, Sobrenatural, Cururupu.

ABSTRACT

Brazilian oral literature comprises a wide range of form and content commonly associated with folklore. There are also narratives that tell their narrators' particular experiences with the supernatural. These narratives are not integrated into the corpus of Brazilian oral literature in its entirety, but to the specific communities of their storytellers. In this article, narratives from the interior of Maranhão will be analyzed, in which thematic structure and content can be treated under a bias of theoretical and literary studies. As theoretical support, we build on the literary scholarship of Queiroz (2011), Cascudo (2012) and Lovecraft (1973).

Keywords: Oral literature; Supernatural; Cururupu.

RESUMEN

La literatura oral brasileña comprende una amplia gama de formas y contenidos comúnmente asociados con el folclore. También hay narrativas que relatan las vivencias particulares de sus narradores con lo sobrenatural, pero que no se integran en el corpus de la literatura oral brasileña en su totalidad, sino a las comunidades específicas de sus contadores. En este artículo se analizarán narrativas del interior de Maranhão, en las que la estructuración y el contenido temático pueden ser tratados bajo el sesgo de los estudios teórico-literarios. Para sustentar este artículo, utilizaremos estudios sobre tradición oral, organizados por Queiroz (2011), literatura oral brasileña, realizada por Cascudo (2012) y sobrenatural literario, de Lovecraft (1973).

Palabras clave: Literatura oral, Sobrenatural, Cururupu.

INTRODUÇÃO

A literatura oral no Brasil compreende uma vasta gama folclórica de forma e conteúdo, entre

lendas, mitos, anedotas, parlendas, fábulas, provérbios, contos etc. provindos de portugueses, africanos e indígenas. As várias regiões compartilham narrativas

que se integram ao todo do país, as quais são ensinadas nas escolas e, por vezes, no meio familiar. Personagens icônicos como Saci, Curupira, Mula sem Cabeça, Boto Rosa, para citar alguns, são ilustrados em livros infantis e histórias de supostos encontros com tais figuras são contados pelos mais velhos.

Existem, ainda, narrativas que contam experiências particulares de seus narradores, de diferentes partes do Brasil, mas que possuem semelhanças quanto ao contato com o sobrenatural, por exemplo. São relatos de “aparições”, e eventos inexplicáveis que não se integram ao *corpus* de literatura oral do Brasil como um todo, mas às comunidades específicas das quais seus contadores fazem parte.

Em comunidades interioranas de Cururupu/MA, local-alvo deste estudo, as histórias são recontadas pelos ouvintes a outros ouvintes, podendo tornarem-se superstições locais, lendas do povo, as quais não são encontradas, de idêntica forma, em outras regiões.

A estruturação e o conteúdo temático de narrativas podem ser analisados sob um viés de estudos teórico-literários, e não folclóricos, a considerar as semelhanças de construções e fatores presentes nas literaturas oral e escrita. É concebível um diagnóstico que se atente à estrutura narrativa, a funções social e psicológica, estética etc., bem como à categorização do gênero das narrativas orais enquanto Fantástico, Maravilhoso, Realismo Mágico, entre outros que lidem diretamente com a presença do sobrenatural.

A literatura escrita possivelmente ocupa um dos mais altos lugares de prestígio intelectual, e é uma das artes que mais debate temas da condição humana íntima, a qual requer sensibilidade do leitor e olhar crítico. A escrita em si atende, igualmente, aos refinamentos requisitados, pois é nela que se pressiona

o cumprimento da norma culta. A oralidade, por seu lado, possui mais liberdade, uma vez que não necessita de letramento escolar para que uma pessoa possa falar. Assim, as produções escritas e orais acabam por compor uma dicotomia em que correntemente a oralidade é posta em lugar subalterno, por uma suposta falta de erudição (do mesmo modo que acontece com a produção da fala cotidiana, o que leva a discussões de preconceito linguístico, fora do campo desta pesquisa, mas que vale a breve menção). Em consequente, as sociedades não letradas ou iletradas, pela ausência da escrita, por vezes são tratadas como “primitivas”, ignorando a possibilidade de produção de literatura por elas.

Portanto, há justificativa em analisar por uma perspectiva de teoria literária as formas análogas ao que entendemos por literatura. As narrativas orais supracitadas, independentemente do letramento ou não de seu narrador, possuem certas construções equivalentes às catalogadas dos gêneros textuais literários. Além disso, as histórias, se não recontadas e arquivadas, perdem-se na memória dos que ouviram há anos, e perdem sua existência juntamente com o falecimento de seus contadores-autores ou “recontadores”. É objetivo, assim, o resgate de parte dessas narrativas e, com elas, uma pequena parte da identidade desses povoados.

LITERATURA ORAL

É no advento da escrita que os historiadores definiram o início da História da Humanidade. Antes desse marco, a Pré-História convencionalmente abarca centenas de milhares de anos perante os “apenas” 4000 a.C. com a escrita. Durante esse longo período, as atividades do homem tiveram evidências visuais e orais (BURKE, 1992). A fala é a ferramenta de comunicação que acompanha o homem anteriormente à escrita e,

dessa forma, entendemos que a história é feita não de documentos escritos, mas de toda a extensão cultural do ser humano.

Muitos povos da contemporaneidade não fazem uso da escrita, e há ainda comunidades em zonas rurais cuja grande parte da população não é letrada. Em geral, é nisto que se faz o recorte entre tais sociedades, a fim de evitar termos como “primitivos” e “não civilizados”, segundo Ruth Finnegan, uma das autoras de “A Tradição Oral”, organizado por Sônia Queiroz (2011), a ser referenciado diversas vezes no presente trabalho. A presença ou ausência da escrita, portanto, é um critério na distinção de sociedades e períodos históricos. Finnegan (2011) faz questionamentos quanto a essa percepção, pois parece colocar as sociedades com e sem a escrita em cada extremo de um abismo:

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

A escrita, para uma sociedade, pode representar certa “elevação” daquela cultura, posto que é uma das artes de grande prestígio. Todavia, as comunidades que tenham outras expressões artísticas não seriam menos creditadas por falta da literatura escrita. Dentre tantas manifestações culturais como dança, música e pintura, podemos falar de uma literatura composta por palavras faladas que, ainda assim, são palavras. Finnegan (2011) questiona: deve a literatura sempre ser escrita? E argumenta, aos que

responderem afirmativamente, como dito no início da pesquisa: “O período e a área em que se considera a escrita como o principal modo de comunicação artística e intelectual são relativamente pequenos” (ibidem, p. 64). Assim, é necessário considerar o vasto tempo antes do marco da escrita e as produções culturais humanas dessa época. A autora continua:

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

Assim, podemos observar o que determinadas sociedades concebem numa forma paralela a literatura escrita, atentando aos aspectos comparáveis àquilo que denominamos de literatura. É justificável as indagações no que concerne aos aspectos da literatura presente nas formas análogas. Para tanto, pautemos algumas das funções da literatura, ainda de acordo com Finnegan (2011).

É tendência associar a expressão intelectual como essência da literatura (FINNEGAN, 2011, 67). O autor/poeta expressa algumas de suas verdades percebidas e expressas, uma representação da realidade, que pode provocar reflexões e sensibilidades na audiência. Como sociedades não letradas germinariam iguais ponderações na ausência da leitura?

Os épicos de Homero – tomando um exemplo bem conhecido – seriam aceitos por todos (incluindo Aristóteles) como esclarecedores de nossos conhecimentos sobre o homem e sobre o universo por meio literário; e já é largamente aceito que esses poemas foram compostos oralmente, e não originalmente na forma escrita (FINNEGAN, 2011, 68).

Em uma breve resenha, Frederico Fernandes (2008), ao comentar sobre narrativas orais, diz que o estudo das narrativas, bem como a própria tradição de contar histórias, consiste numa prática milenar e, a título de exemplo, cita os textos de circulação oral bíblicos e fábulas da Antiguidade, tal como as clássicas epopeias nasceram e se difundiram em uma cultura oral.

Muitas pesquisas foram feitas e argumentos desenvolvidos nos últimos 400 anos sobre literatura oral e popular, a fim de se atentar à poética de tal literatura e superar a dicotomia oral e escrita, que tende a inferiorizar a oralidade por uma suposta falta de erudição. Luís da Câmara Cascudo (2012) é um dos nomes de pesquisadores de literatura oral a se mencionar. Parafraçando a Bíblia, o estudioso relembra que “a fé vem pelo ouvir”. A estimulação e incitação ao pensamento, discussões, sensibilidade e outros feitos pela literatura escrita poderiam, de forma semelhante, ser ocasionados pelo ouvir de uma literatura oral.

Diante das discussões até aqui expostas, conseguimos visualizar as divisões feitas entre: Pré-História e História, oralidade e escrita, não letramento e letramento, em que as primeiras parecem receber um lugar subalterno, e não oposto às outras, em dualidade. Em vista disso, intencionamos o estudo da literatura oral pelo viés teórico das literaturas escritas. No capítulo “Literatura Oral e Oralidade Escrita”, em Queiroz (2011), Mineke Schipper articula que a literatura escrita tem sido tradicionalmente privilegiada nos enfoques de estudo literário, enquanto a literatura oral permaneceu no campo de estudos antropológicos, entendida como folclore. Destarte, conseguimos pensar numa perspectiva de estudos literários que abrace as narrativas orais enquanto literatura.

É possível dizer que nem toda produção popular seria folclórica, mesmo a literatura folclórica sendo popular, segundo Cascudo (2012). Essa perspectiva nos permite dissociar a costumeira e total análise antropológica das narrativas orais. Cascudo elege alguns elementos característicos do Folclore, sendo eles: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade.

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

Por conseguinte, entendemos que narrativas “particulares” contadas em uma família ou comunidade e mantidas durante gerações, sabendo-se o tempo da narrativa e seu autor/contador, distanciam-se um tanto, por tais configurações, da literatura folclórica. Esta, como outrora mencionado, integra-se ao imaginário popular e perde especificações, preservando a essência do enredo narrado, passando a pertencer a todos aqueles que fazem parte do povo em que a narrativa se encerra.

Um dos aspectos de diferenciação das literaturas oral e escrita apontado por Finnegan (2011) é a universalização do texto escrito e a intimidade de um texto contado. O poeta transmite uma espécie de comentário afastado sobre determinado tópico ou problema, distanciando-se. O narrador, por sua vez, ao reunir seu grupo de parentes ou vizinhos para lhes contar uma experiência vivida, não tem nem a intenção,

muitas vezes, de mascarar a estreita relação com aquele enredo, aspecto este distinguido por Cascudo (2012) previamente. Quando tal produção é localizável, consta como documento literário, um índice de atividade intelectual, desprendendo a “única” ligação de intelectualidade à produção escrita literária.

ESTRUTURA DAS NARRATIVAS ORAIS

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

Em suma, uma narrativa descreve, ao mesmo tempo, os personagens e a ação, no seu desenrolar. Esse enredo essencial a toda narrativa seria o conceito da intriga, em que a análise recai o conhecimento da intriga, dos modos narrativos, dos pontos de vista, das sequências. Na construção das narrativas, “a intriga mínima completa consiste na passagem de um equilíbrio a outro” (TODOROV, 1970, 138). A narrativa é o movimento de transição entre esses equilíbrios semelhantes, porém não idênticos.

Uma obra (literária, fílmica, teatral, musical etc.) que narre uma história segue, em geral, a seguinte linha: os personagens estão em uma situação estável (estático), porém um acontecimento rompe essa estabilidade (dinâmico), para ao final retornar a outro momento de equilíbrio – quase sempre diferente do inicial. Ainda segundo Todorov (1970), tal esquema,

fundamental a toda narrativa, comporta dois tipos de episódios: os que descrevem os estados de equilíbrio e os que descrevem a passagem entre eles.

Na elaboração da narrativa oral, no entanto, nos deparamos com estruturas um tanto diferentes das construções supracitadas. Aqui, o código é a língua falada e esta se caracteriza pela seleção de palavras próprias a essa linguagem, além de frases bruscamente cortadas e desviadas, decorrendo da compreensão precoce do sentido pelo interlocutor. Há também um ritmo que pontua o discurso, a fim de chamar atenção do interlocutor.

Graças à utilização harmoniosa de refrãos, de repetições, de assonâncias, de paralelismos, e à exploração sistemática dos fatos prosódicos, o texto é ritmado e se torna apto a evocar o conteúdo” (BONVINI, 2011, 8).

Ainda segundo o estudioso, essa construção é um tipo de dança que se apoia no ritmo evocado pela repetição de frase e da estrutura melódica dos tons, a serviço do conteúdo, e este construindo a forma.

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

Ainda assim, podemos comparar as narrativas escritas e as orais no que tange aos personagens e suas ações. Como dito anteriormente, os personagens são ilustrados por suas ações, não havendo a possibilidade de existência de um elemento sem o outro. Nas histórias contadas, os personagens geralmente nos são apresentados por suas ações, pois eles mesmos

difícilmente são descritos, bem como os cenários, quase nunca apresentados detalhadamente. Quaisquer informações do tipo são mencionadas apenas por razão funcional, quando for necessário saber de algum detalhe do personagem, pois logo será importante para a compreensão da trama narrada. A economia de descrição das narrativas nos priva de conhecer a aparência física ou a natureza dos personagens: atribuições como esperteza, coragem, perseverança etc. aparecem diante das façanhas ao longo dos acontecimentos.

Além disso, as narrativas da oralidade “sofrem” certas variações comuns, que são próprias à natureza da fala, pois a retransmissão é, ao mesmo tempo, uma recriação. Louis-Jean Calvet, no capítulo “Estilo Oral”, em Queiroz (2011), comenta ainda que variações ocorridas nas narrativas contadas e recontadas podem ser não só estilísticas como também contextuais, adaptando-as a determinados eventos e auditórios.

Por outro lado, ao contrário dos textos escritos dos quais podemos esperar mais uma certa “fidelidade” quanto à transmissão do conteúdo, na narração oral temos que, de certa forma, confiar na memória do narrador (CALVET, 2011). Isso se evidencia ao compararmos a difusão da narrativa oral à dos textos escritos, em virtude dos meios de propagação de cada um. Na escrita, espera-se maior precisão, visto que há material físico para se apoiar. Na oralidade, a memória, por vezes traidora, não aparenta ser tão palpável.

Contudo, Calvet diz que o “defeito” apontado é o princípio constitutivo da oralidade. As variantes do texto oral, devido ao problema de memória, podem estar inscritas como estilo da oralidade e possíveis técnicas de memorização. Ao discutir sobre memória, Maurice Halbwachs (2003) assevera:

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

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

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

Em síntese, as narrativas orais têm caráter mais pessoal se comparado a narrativas escritas que tendem, intencionalmente, à universalização dos tópicos por elas abordados. Esse diferencial afasta, de certa forma, tais narrativas contadas do caráter do folclore popular quanto ao fato de seus autores serem anônimos. Ainda assim, as histórias de experiências pessoais são contadas por inúmeras pessoas em diferentes regiões do Brasil, e compartilham a presença do sobrenatural em seus relatos.

O SOBRENATURAL NA LITERATURA ORAL

Howard Lovecraft (1973) teoriza acerca do sobrenatural na literatura escrita e diz que o conto de horror é tão velho quanto a linguagem humana. Muitas das narrativas populares conversam entre si especificamente quanto à presença do sobrenatural. As gerações passam, de umas às outras, histórias de experiências pessoais ou relatos de outros, e são, em sua maioria, eventos que envolvem desde lendas nacionalmente conhecidas até os mitos populares dentro de uma determinada região. São relatos de encontros com seres sobrenaturais, normalmente variações das figuras famosas – Curupira, Mãe d'água, Corpo Seco, entre outros – com pessoas já falecidas; acontecimentos estranhos inexplicáveis e uma variedade de narrativas dentro da temática do sobrenatural, do desconhecido “conhecido” e das lendas que se repetem – até se tornarem superstições – e que se integram ao imaginário de uma comunidade, ou de um país.

Sendo assim, a riqueza do Brasil se estende ao acervo da literatura oral, com lendas e mitos mesclados das origens africanas e indígenas, bem como dos colonizadores e suas suposições místicas da natureza brasileira. No extenso primeiro capítulo de “Na Captura da Voz” (2004), as autoras Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz elencam várias edições de estudos sobre os contos brasileiros, africanos e indígenas que compõem a mitologia do Brasil. E, segundo Cascudo (2012, 39), a literatura oral recebeu vários elementos culturais, com “despersonalização racial” e “indiferença democrática”.

Narrar os episódios do cotidiano é, portanto, uma atividade também antiga, mas que podemos configurar, sob uma ótica moderna, produção de literatura oral. O professor de Literatura Alessandro Portelli, a esse respeito, comenta:

A maior parte dos relatos pessoais ou familiares são contados em pedaços e episódios, quando surge a ocasião; quando conhecemos mesmo as vidas de nossos parentes mais próximos por fragmentos, repetições, por ouvir dizer. Muitas histórias ou anedotas podem ter sido contadas inúmeras vezes no interior de um círculo restrito, mas história total dificilmente terá sido contada em sequência, como um todo coerente e organizado: o avô ou a avó que põe um neto ou neta em seu colo para lhe contar a história de sua vida é uma ficção literária (PORTELLI, 2001, 11).

A ficção literária supracitada, contada pelos mais velhos e ouvida pelos mais novos, é uma das fontes de conteúdo para as coletâneas de contos produzidas por escritores, segundo Almeida e Queiroz (2004), às quais as autoras chamam de “recriação”.

A recriação pode ser apreendida pela forma pessoal de cada um contar a mesma história, e não por uma repetição mecânica. Assim, o contador é também um compositor “criativo” das narrativas, com a trama e as sequências permanecendo as mesmas em sua essência, todavia sofrendo certas modificações em razão da escolha das palavras, dos tons de voz, dos gestos corporais etc. Ao colocar a si mesmo na narrativa, quem conta se torna cocriador (FINNEGAN, 2011, 75).

Cascudo (2012), ao diferenciar conceitos constituintes da literatura oral, caracteriza a “tradição” em palavras que dialogam com a concepção de narrativas orais para este estudo:

A tradição reúne elementos de estórias e de história popular, anedotas reais ou sucessos imaginários, críticas sociais, vestígios de lendas, amalgamados, confusos, díspares, na memória geral. Confundem com certas superstições [sic]. Parece-me articular-se aos rumores clássicos, o rumor antigo conta, como dizia Camões, numa forma de comunicação de valores indistintos do saber coletivo. Sua caracterização é compreendida quando uma tradição é vocada. Quase sempre inicia-se pela frases: - os antigos diziam... Não é uma lenda, nem um mito, fábula, ou conto. É uma informação, um dado, um elemento indispensável para que se possa sentir o

conjunto mental de um julgamento antigo, de meio século, de cem anos, do século XVIII. (CASCUDO, 2012, 46).

As narrativas não seriam contadas ou ouvidas, em geral, como inventadas, pura fantasia. Pensando no contexto de Cururupu/MA, as narrativas contadas crescem e se tornam parte da comunidade. São “lendas” que carregam informações reais. Mitos como Coroacanga são nomeados: a mulher que desprendia a cabeça flamejante do corpo é uma antiga moradora, a avó de alguém que já morreu etc.

Tais histórias transitam nas linhas tortuosas feitas pelo Fantástico, de dúvida e hesitação (TODOROV, 1975), pela presença impactante do sobrenatural nos eventos cotidianos, causando uma ruptura no andar de uma narrativa – a quebra do momento inicial estático, explanado no tópico anterior.

O encontro com o sobrenatural é acompanhado da hesitação e, principalmente do medo. Aqui, estão ligadas duas antiguidades da humanidade: contar histórias e medo. O medo do desconhecido firma e inspira narrativas de horror nos moldes literários, mas também exige um tanto de desprendimento do leitor (para histórias escritas) quanto aos eventos do cotidiano e um pouco de crença para causar o medo que for narrado (LOVECRAFT, 1973).

Nos primórdios da humanidade, o desconhecido se entendia como sobrenatural. O desenvolvimento da ciência e tecnologia afugentou, de certa forma, não somente as crenças no inverossímil como também o costume de reunir vizinhos e familiares para contar causos sobrenaturais. Para restaurar essa memória, faz-se necessária a investigação, a catalogação e a análise das narrativas, por uma perspectiva literária que considere as particularidades da oralidade e abrace-a, então, enquanto literatura oral.

HISTÓRIAS DO INTERIOR

No município de Cururupu, no Maranhão, a vida no interior, antigamente, sem TV ou telefones, dava lugar ao costume de contar narrativas que se confundem a lendas e superstições nas comunidades do município, pelos mais velhos, às noites de luar. Essa tradição foi perdendo espaço para os novos hábitos tecnológicos que vieram com a chegada permanente da energia elétrica às comunidades, bem como esvaecendo da memória, uma vez que os mais antigos já faleceram e, com eles, inúmeros relatos de causos sobrenaturais.

Ainda assim, é possível, como para o presente estudo, obter de pessoas mais velhas histórias que ouviam de seus pais e conhecidos, muitas vezes na infância, sobre encontros com o sobrenatural, o medo das florestas à noite, pessoas misteriosas e lendas que, como anteriormente citado, contém informações sobre os próprios locais.

As histórias listadas a seguir foram narradas por um cururupuense de 54 anos, atualmente residente no centro da cidade. Outrora, fora habitante do povoado de “Tapera de Baixo”, uma das dezenas de comunidades mais afastadas do centro e que pertencem ao município. Filho de pescador, forneceu quatro narrativas que foram adaptadas para a análise, com alguns indicados cortes de repetições ou truncamentos, para melhor coesão no processo de leitura.

Segundo ele, as narrativas foram ouvidas na infância, por seu pai e por outros antigos. Assim, a memória dificulta os detalhes, pois são histórias de cerca de 40 anos que se passaram nas comunidades de praias – Tapera de Baixo e Rio Grande – onde o entrevistado viveu com sua família em boa parte da infância.

NARRATIVAS DA COROACANGA

Com variações em várias regiões do Brasil, a lenda da Coroacanga tem uma identidade no que se conta em Cururupu.

Essa história da mulher da Coroacanga... parece que era uma mulher que morava sozinha, acho que era uma velha, que morava lá no São Lucas, ou em outra praia qualquer, num lugar afastado né, das outras casas. E aí, quando era noite de escuro, ela se transformava, na verdade só a cabeça dela que saía. Ela ficava deitada numa cama lá na casa dela, fazia as magia dela, as reza, sei lá o que, e aí a cabeça dela ficava em chama e saía... saía voando. O objetivo era assustar as pessoas e também provocar acidente. Meu pai contava que uma vez ela queimou um rancho de alguém [...]. Uma vez apareceu um rancho desse queimado, e botaram culpa nela, disseram que foi essa mulher que queimou, essa Coroacanga. Alguém tava por lá, talvez tava numa canoa pescando na maré, e olhou aquela bola de fogo cruzando o céu, e aí foi certinho em direção nesse rancho, e ao passar nesse rancho, que era de palha, no verão, sol, tá seco, queimou o rancho. No dia seguinte foi só a notícia. Só que ninguém tem prova, só suspeita.

Ainda sobre a Coroacanga, o entrevistado também contou outra narrativa:

Tem outra história que meu pai me contava, não lembro onde foi que se deu isso aí, se foi pro lado de tapera de baixo ou nas fazendas antigas daqui de Cururupu. A história de um cara que andava de cavalo à noite, noite de escuro também, ele ia andando [...]. Mas aí alguém disse pra ele não fazer essa viagem, porque era perigoso, que tinha Coroacanga, não sei o que, e como ele não era de lá, não acreditou nessa história e continuou viajando. Só que na viagem, certa hora da noite, ele percebeu uma claridade assim, no mato, abeirando, passando aquela luz [...]. Depois sumia, aí aparecia de novo. Aí ele ficou com medo, se lembrando da história. Até uma hora que ele percebeu que já tava era muito perto. Ele olhou pra trás, já vinha a claridade do fogo era atrás dele, e esse cara acelerou nesse cavalo [...] e o fogo atrás. Até que numa dessas estradas de interior, que parece um túnel, que é barreira de um lado, e o

mato cobre por cima, ele entrou num pedaço dessa estrada e a Coroacanga continuou atrás dele. Ele não podia pular do cavalo, tava em velocidade, mas aí tinha um galho de mato, uma árvore que tinha caído, aí ele pulou e se segurou nesse tronco, e a Coroacanga passou voado atrás do cavalo até conseguir pegar o cavalo [...] e queimou o cavalo todinho. Ele ficou lá pendurado com medo, até de manhã. De manhã, quando ele acordou, aí ele continuou a andar na estrada sozinho, até chegar lá na frente e encontrar o cavalo... tava morto, todo queimado... aprendeu a lição.

NARRATIVAS DE BODES E FEITICEIROS

Em Cururupu, há muitos praticantes de religiões não cristãs, vulgarmente chamados de feiticeiros.

Tem uns feiticeiros aqui do interior, principalmente do interior do Maranhão que... os antigos, né, agora não têm mais não. Os antigos tinham o poder de se transformar em bode. E aí quando era noite de lua, ele, o feiticeiro, se transformava ne bode e ficava em algum lugar do caminho, na estrada, ne interior. E aí as pessoas quando andavam de noite sozinha ou acompanhado que ia passar por lá, aí ele vinha e batia nas pessoas, tacava mesmo, dava chifrada, batia na perna, jogava no chão. E aí a gente se criou no interior e tinha um medo doido de andar à noite sozinho ou com um grupo pequeno, que alguém dizia “ah rapá tem bode nesse caminho aí, não vai lá”. Eu nunca vi, não sei quem foi que já viu, mas tinha essa conversa, e as pessoas tinham medo de andar por lá, que o bode batia, botava pra correr. Outra história que tem, de Tapera de Baixo e Rio Grande, era dos homens que era feiticeiro também e... qualquer noite, ou noite específica, não sei, eles faziam lá a magia deles na casa, por exemplo, cismava com alguém, um vizinho, ou alguém de outro lugar, homem, de preferência um homem. Aí, ele pegava uma espiga de milho, fazia a reza dele, e ia lá pra casa da pessoa de noite, com a espiga de milho na mão. Chegava lá na porta da pessoa já de noite, talvez meia noite, e aí chamava pelo nome da pessoa, bem, bem baixinho, e aí a pessoa levantava da sua rede ou cama, e ia, abria a porta, isso dormindo né, sonâmbulo, vinha pro lado de fora, e aí

recebia a pessoa. Se abaixava lá tipo um animal, e aí o feiticeiro sentava em cima da costa dele, batia e o cara saía carregando ele pelo caminho lá do interior, todinho lá, por onde ele queria. Andava em cima dele, tal como se fosse um cavalo. E aí, depois vinha, soltava ele na porta da casa dele, e o feiticeiro ia simhora, e o cara entrava pra dentro de casa pra dormir, sem saber de nada. Aí só no dia seguinte ele ia acordar e perceber que tava todo sujo, com joelho sujo, as mãos sujas, até espinho tinha espetado na mão, costa doendo, roupa suja. Aí que ele ia se lembrar, que isso acontecia. Alguém dizia “ei rapaz, feiticeiro te fez de cavalo essa noite ó”. Aí que ele ia saber que realmente ele foi montado pelo feiticeiro, mas aí ele não tinha prova né, ninguém viu, aí ele não podia ir lá brigar com o feiticeiro, apesar de suspeitar quem era. Falavam-se muito isso aí lá na Tapera, Rio Grande.

ANÁLISES

Diante das narrativas, podemos aplicar os comentários de Cascudo (2012) acerca de literatura oral e folclore. A história da Coroacanga é parte do folclore nacional, de fato, com nomeações diversas até, todavia, a lenda tem suas particularidades no contexto cururupuense. Há as informações apontadas por Cascudo de que “os antigos contam” e até há suspeitas de quem, da comunidade, é a mulher que faz a transformação. Schipper (2011) diz que a estrutura básica de uma história folclórica pertence à comunidade, mas assim que o indivíduo a narra, ele torna aquela história sua.

No primeiro conto da Coroacanga, temos a identificação da personagem como uma determinada mulher idosa, moradora de uma das praias constituintes de Cururupu e a localização da casa dentro desse vilarejo, que era separada das outras casas. O perfil dado é um tanto coerente à ideia já fixada de uma bruxa, por exemplo, e pessoas com essas definições são

comumente associadas a esse conceito fantasioso, até por um possível medo do desconhecido.

Em comum com as outras histórias, há menção aos acontecimentos serem durante a noite. Tais elementos são estrategicamente utilizados pelo autor-narrador para instigarem, em seu ouvinte, um medo primitivo do homem, do desconhecido, da noite, do escuro e do que nele se esconde:

(...) os sensitivos estão sempre conosco, e às vezes um curioso lampejo de magia invade um recanto obscuro da cabeça mais empedernida; de modo que nenhuma dose de racionalização, de reforma ou de análise freudiana é capaz de anular completamente o arripio do sussurro no canto da lareira ou da floresta solitária (LOVECRAFT, 1973, p. 10).

Isso se justapõe ao homem descrente que teve seu encontro com a Coroacanga. Com a cabeça empedernida, enfrentou a floresta sozinho, não obstante recuou à luz que o seguiu ameaçadoramente. Nas palavras de Lovecraft (1973), o perigo de morte é mais vividamente lembrado que o prazer, ainda mais, pois parece haver uma estreita ligação entre o incerto e o perigo, como se no desconhecido habitassem funestas possibilidades. Consequentemente, ao se intimidar por aquela luz desconhecida em sua direção, o homem deixou sua bravura – e até seu cavalo – para se salvar.

A noite, de luar ou escura, e feitiçaria são ingredientes de uma história de terror, e tecem uma atmosfera sombria, o que, ainda conforme Lovecraft (1973), é o mais importante: a criação da emoção.

Portanto, uma peça do gênero deve ser julgada não pela intenção do autor, nem pela simples mecânica do enredo, mas pelo plano emocional que ela atinge em seu ponto menos trivial. Se excitadas as devidas emoções, esse “ponto alto” deve ser reconhecido pelos seus méritos próprios como literatura de horror, não importa o prosaísmo em que venha a descambar. O único teste para o verdadeiro horror é simplesmente

este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas (LOVECRAFT, 1973, 11).

Para atingir esse ponto de medo, o contador se vale de detalhes que já estão no imaginário comum como provocadoras de medo. Mesmo em comunidades de interior de Cururupu, que possuíam, antigamente, grande parte da população não letrada e/ou semiletrada, quem contava tais história tinha um conhecimento instintivo de determinadas estratégias para suscitar o medo e prender atenção de seus ouvintes. A suposta falta de erudição da oralidade, citada previamente, não é empecilho na construção de intrigantes narrativas orais.

Esses narradores, não obstante desprovidos de qualquer teoria literária, artifícios de horror em narrativas e estruturação de histórias, tecem, com primazia, contos do sobrenatural que captam sua audiência, propiciando um sentimento de temor, ou ainda a reflexão. Como discutido anteriormente, eleva-se a literatura escrita por suscitar o pensamento, a sensibilidade, a meditação etc. (FINNEGAN, 2011). Contudo, os ouvintes podem ruminar os eventos narrados e cogitar certas possibilidades: ouvir a história do bode e, logo em seguida, ver algum pessoalmente, por exemplo; o que é provável de acontecer nos povoados de Cururupu, pode reforçar a crença, ou o medo, ou ponderações sobre a ligação de bodes e feiticeiros, entre outros.

Os feiticeiros são figuras literárias provindas de uma realidade tensa. Foram impulsionados na Idade Média e seus rituais com animais persistiram na literatura de horror, segundo Lovecraft (1973), e também com novos moldes na literatura oral, diversificando-se de acordo com seu contexto local. A personagem do bode é também um componente que

gera medo, devido às crenças locais de sua ligação com “forças malignas”.

As histórias contadas sobre o bode configuraram o comportamento dos moradores da Tapera de Baixo naquela época. Evitar determinados caminhos para assim fugir de um provável encontro com o feiticeiro-bode, prova o medo e a crença criados. Medo este atrelado a um desconhecido diferente, relacionado a religiões não-cristãs. A função dessa literatura é apontada para certas possibilidades:

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

É concebível fazer relação da presença do mágico e do religioso com estruturas de manutenção sociais. O bode e o feiticeiro cumprem em manter a credence de aversão ao bode, associado à preservação do preconceito com religiões africanas. A alusão de dados costumes a “trevas” perpetua o medo citado por Lovecraft desde a Idade Média.

Em todas as histórias aqui apresentadas, não houve descrição física dos personagens. “Descrições detalhadas são apresentadas apenas quando seres bizarros ou situações estranhas estão para ser enfrentados. Aí existe uma razão funcional para a descrição: enfatizar a estranheza da aparência ou situação”, de acordo com Schipper (2011, 20). Do homem que enfrentou a Coroacanga, soubemos de sua valentia pela ação de viajar sozinho, contrariando os conselhos dados; do feiticeiro, discernimos sua “cisma” com certas pessoas. Tais definições

precisavam estar na narrativa para o seu desenrolar conciso, pois possuíam função narrativa: conforme Schipper (2011), esses elementos secundários funcionam como pano de fundo ou ponto de partida.

No segundo conto de feiticeiro, há repetições da palavra noite: seis vezes. Todorov (1970) comenta algumas leis primordiais para a estética da narrativa e diz que as repetições parecem ser papel fundamental em oralidades (referindo-se a epopeias). Nesta narrativa, evidenciar a noite assinala um detalhe do cenário construído cuja presença se mostra substancial.

A presença do sobrenatural em todas as narrativas permite, além da experimentação do medo, a hesitação, ou a dúvida, para os mais céticos. Nisto, coincide o gênero literário fantástico:

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

O medo se instaura a partir dos temores próprios do ouvinte. Aqueles que tiverem medo de feitiçaria, de bode, de lendas sobre seres sobrenaturais já se afetariam num primeiro contato com as narrativas. O horror se exprimiria por certas cenas, como a do cavalo queimado vivo, ou do homem que é montado como um cavalo, ou ainda pela simples imaginação de alguém estar na porta da casa de outrem, chamando por seu nome, com uma voz baixa. A curiosidade, não dissipada pelas sensações anteriores, induz a atenção do ouvinte para o desfecho dos eventos. E, nessa condição, repousa o segundo efeito do Fantástico: a manutenção do suspense e a construção amarrada da trama.

Essa estrutura se vincula ao formato descrito por Todorov (1975). Nas narrativas da Coroacanga, os momentos iniciais estáticos e os equilíbrios se mostram quando o homem do primeiro conto estava em sua canoa pescando e o personagem da segunda história viajava tranquilamente.

Temos aqui um equilíbrio inicial e um equilíbrio final perfeitamente realistas. O acontecimento sobrenatural intervém para romper o desequilíbrio mediano e provocar a longa busca do segundo equilíbrio. O sobrenatural aparece na série de episódios que descrevem a passagem de um estado ao outro (TODOROV, 1975, 173).

Sem nome, ambos os personagens contemplam o ser sobrenatural surgir durante a execução de uma atividade comum (pescar, viajar). O homem que fugiu no cavalo da Coroacanga teve o desequilíbrio provocado pela presença da entidade, e em sua narrativa há, de fato, a busca pelo segundo equilíbrio, pois acompanhamos, ouvindo ou lendo, a descrição da série de ações da personagem para escapar da Coroacanga.

Mesmo sem sequer imaginar a teoria de estruturas narrativas de Todorov (1975), as conceituações de medo na literatura de horror e as discussões de Cascudo (2012) sobre Literatura Oral, o entrevistado, com ensino médio e curso técnico apenas, é capaz de atender alguns desses requisitos em suas recriações de ficção um tanto literárias. As histórias que ele ouviu, nas formas que ouviu, nunca saberemos, mas os esquemas e técnicas pelo narrador empregadas cumprem a provocação do medo, ao se utilizar os mecanismos para criar a atmosfera assombrosa.

Pelos contos narrados, conhecemos, também, do narrador, os recursos narrativos de descrição dos episódios, fornecimento de detalhes necessários para a coesão do conto, e, em distinção do anonimato das

lendas folclóricas, a singularização das experiências com o sobrenatural ao identificar, por alto, os personagens ou os lugares cenários das narrativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas das histórias de Cururupu que foram selecionadas para este estudo mostram uma ponta da cultura oral das comunidades locais. A religião, o medo, a crença, e os costumes daí advindos podem ser encontrados em inúmeros interiores do Brasil que, em geral, compartilham traços em suas narrativas, experiências com o sobrenatural e as lendas criadas a partir deles.

A difusão da literatura oral nas sociedades semiletradas ou não letradas não poderia ser indicativo de inferioridade intelectual, frente a uma fineza da literatura escrita dada como superior. É notável que certas estruturas se adequam à modalidade oral, mas, ainda assim, mantêm certas estratégias empregadas em textos escritos, com objetivos similares: o uso de determinados termos para criar uma atmosfera de medo, por exemplo.

Portanto, as narrativas facilmente se encaixam nas fórmulas teorizadas e atendem às funções dos gêneros fantasiosos, além de impregnarem-se da identidade local, mantendo viva a memória daqueles que viveram as narrativas e não estão mais presentes para contar. No caso do entrevistado, reconta os contos que ouviu do próprio pai, que já faleceu. Sem a catalogação, essas narrativas teriam sido enterradas.

O interior de Cururupu, como muitos do Brasil, é feito de pessoas simples e humildes, que, no entanto, possuem uma riqueza ímpar de se conhecer, superficialmente, em um breve diálogo. Ainda, não se poderia negar determinadas produções intelectuais a essas pessoas pela ausência tanto da criação da escrita quanto do consumo de literatura escrita, pela falta de

letramento: estas são populações que mantêm uma cultura de oralidade e carregam consigo um dos costumes mais antigos da humanidade.

Todos os autores declararam não haver qualquer potencial conflito de interesses referente a este artigo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz - as edições da narrativa oral no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, FALE/UFMG, 2004.

BONVINI, Emilio; CALVET, Louis-Jean; FINNEGAN, Ruth; SCHIPPER, Mineke; In: QUEIROZ, Sônia (org.). **A Tradição Oral**. Belo Horizonte: FALE/ UFMG. 2011. p. 5-10.

BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro: In: _____ (org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. Trad. de Magda Lopes - São Paulo: Editora UNESP. 1992, p. 07-37.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 1ª Edição Digital. São Paulo: Editora Global, 2012.

FERNANDES, Frederico. De Narrativas Oraís e suas Abordagens Interdisciplinares. In: **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 179-182, jul./dez. 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. RJ: Francisco Alves Editora S.A, 1973.

PORTELLI, Alessandro. **História oral como gênero**. SP: Proj, História, 2001. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/11233>. Acesso em: 28 mai. 2020.

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

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

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