

Varia



DO TIMBÓ AO TIMBÓ OU O QUE EU NÃO SEI, EU INVENTO

FROM TIMBÓ TO TIMBÓ OR, WHAT I DON'T KNOW, I INVENT

*Devair Antônio Fiorotti**

Universidade Estadual de Roraima,
PPGL/ Universidade Federal de Roraima

RESUMO

Este artigo apresenta e analisa a lenda do Timbó, narrada pelo índio Taurepang Clemente Flores. A partir desse texto, discutem-se questões relativas ao trabalho com narrativas orais. O texto de Flores é concebido como literário; logo, a questão central deste artigo está na possibilidade de refletir sobre o literário fora do livro. Com isso, problematiza-se também o movimento entre periferia e centro; local, regional e global; e busca-se pensar a tensão velada, ou mesmo negada, quanto à existência de uma narrativa com valores estéticos oriunda das minorias, como indígenas.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativa oral indígena, literatura oral, periferia e centro

In memoriam de Clemente Flores

“Narrative imitates life, life imitates narrative.”

Jerome Bruner

Este trabalho versa sobre uma narrativa oral coletada na região do Alto São Marcos, Roraima, Brasil, em 2008.¹ O entrevistado é um índio Taurepang, com a idade de:

Devair Fiorotti (DF): Seu Clemente, o senhor sabe a idade do senhor?

Clemente Flores (CF): Sessen... agora assim idade, por cálculo..., eu estou com 68. Porque naquela época, também, meu pai, coitado, não sabia dizer que hora, em que mês, em que ano, em que dia.

* devair.a.fiorotti@gmail.com

¹ A metodologia de coleta e trabalho com as entrevistas origina-se da História Oral. Dados da narrativa: Universidade Estadual de Roraima / Projeto: Narrativa Oral Indígena / Entrevistado: Clemente Flores (CF) / Entrevistador: Devair Antônio Fiorotti (DF) / Assistente de entrevista: Lucimar Sales / Local: Sorocaima I, TI Alto São Marcos, Pacaraima, RR / Data da Entrevista: 1/10/2008 / Transcritora: Ana Maria Alves de Souza / Conferência de Fidelidade: Devair Antônio Fiorotti / Copidesque: Devair Antônio Fiorotti / Duração Total: 2'16"36". Esse projeto recebeu apoio da UERR e financiamento do CNPq.

A princípio com 68 anos de idade à época, seu Clemente era um exímio contador de histórias. Quando deu início à sua narrativa, soube que estava diante de uma pessoa privilegiada pela memória e, principalmente, pela arte de contar. Por isso, antes de qualquer coisa, este texto é uma defesa da história oral dos povos tradicionais. Defesa no sentido da necessidade de gerar, no mínimo, registro dessas narrativas, pois as pessoas essencialmente morrem, como ocorreu com seu Clemente, em 2010. Tradicionais, pois, quanto às comunidades conectadas pela internet, o registro da vida cotidiana tem se dado de forma intensiva. Se isso não é feito de forma sistemática, com método, pelo menos o mundo digital está aí com sua possibilidade privilegiada de gerar registros, como redes sociais, blogs, etc.

A narrativa de Clemente Flores é analisada aqui como análise de textos literários. Há quem ainda não aceite a possibilidade de pensar uma literatura oriunda da oralidade, contudo não entrarei nessa discussão, pelo menos neste texto. Está feito o recalque. Analisarei aqui somente um texto e suas relações contextuais, como a sua origem oral; texto que, pela perspectiva do narrador, apresenta forte tessitura literária. A narrativa, sempre que mencionada, estará localizada em um debate sobre literatura periférica. Busco, com isso, problematizar a forma com que, mesmo na periferia (o estado de Roraima, o Brasil), seria possível pensar a existência de outras periferias (a narrativa oral de um índio semianalfabeto dessa região).

Dito isso, instala-se uma dimensão que problematiza o modo como lidamos com a tradição oral e sua perda, já que poucos são os sabedores dessa tradição na região do Alto São Marcos, RR.² A intenção é que a narrativa de Clemente Flores seja preservada e fale, o máximo possível, de dentro de sua complexidade e beleza. Como pano de fundo dessa discussão, está sempre uma tensão entre o tido como regional, local, e a existência de uma literatura aceita como global, muitas vezes adjetivada como canônica.

Assim, Clemente Flores põe em movimento sua memória e a de seu povo, para atualizar naquela tarde de primeiro de outubro de 2008 a lenda do menino Timbó:

DF: Se o senhor souber de uma outra história que o senhor queira contar.

CF: Meu querido, a história que eu posso dizer, não parece, não é muito importante, mas eu vou contar só uma, curtinha.

DF: Mas é que não importa, não precisa ser grande, pode ser pequenininha, só que o senhor lembre, pra gente registrar.

CF: Esse que tava falando, timbó. O senhor conhece timbó? Que mergulha dentro d'água pra poder matar peixe.

DF: Eu nunca vi fazendo. Nossa, eu estou muito curioso, me falaram já que é uma planta que você amarra...

CF: Sim.

DF: Machuca.

CF: Sim.

DF: E joga na água.

CF: Sim é um cipó, ele é um cipó, mas amarga somente pra pegar os peixes.

DF: E joga lá. E eles ficam bobeados, não é? Eu já sei da história, só não sei como fazer.

² Foram visitadas 17 comunidades e entrevistadas 28 pessoas, tendo a indicação dos entrevistados sido feita pelo Tuxaua (líder da comunidade indígena), na tentativa de entrevistar os conhecedores da tradição dos povos em questão: Macuxi, Taurepang e Wapixana.

Desse modo, é introduzida a narrativa do Timbó. Num diálogo em que pergunto se haveria alguma narrativa a mais, ele diz que há uma história, que não considera ser importante. A primeira referência ao Timbó é feita ainda à planta diretamente, que é, depois de macerada, mergulhada na água para envenenar os peixes, para serem pescados. Inocentemente, o entrevistador é guiado para essa primeira interpretação, o da planta em si e seu uso ancestral.

A narrativa da lenda do Timbó está sendo introduzida e eu nem havia percebido. Ao se lidar com uma narrativa oral, essa interação é aspecto a ser pensado: longe de um texto pronto, como a literatura em livro, o texto é construído em ato. Se não bastasse isso, é construído num processo de interação em que o entrevistador, nesse caso, ou pessoas da comunidade interferem na construção do texto por meio de um jogo de interferências dialógicas, próprias de uma situação de fala. Há nesse processo uma alternância no papel dos falantes, estabelecendo turnos. No caso dessa narrativa, essa relação seria assimétrica, já que o tema da lenda do Timbó está sendo proposto e desenvolvido pelo entrevistado. Sua narrativa predomina na cena da entrevista.

No processo de construção da narrativa, contudo, o ouvinte não é um mero espectador. Só o fato de estar presente como entrevistador já proporciona um papel ativo na construção da narrativa, já que o falante, e no caso o narrador, considera essa presença na produção da narrativa.³ Essa intervenção ocorre às vezes numa simples expressão de demonstração que se está entendendo ou concordando com o narrado, num simples “ok”, num “ahã”, num gesto de olhar, de mão, de que se está entendendo ou acompanhando aquilo que está sendo dito. Contudo, como se vê na narrativa em questão, a interferência é mais efetiva que isso, já que o entrevistador instiga o narrador a ir além à construção da narrativa e também tecer comentários buscando esclarecimentos de pontos aparentemente imprecisos.

Verena Alberti⁴ destaca que há nas narrativas um desencadeamento de ações oriundas do presente, ao mesmo tempo que um relato de ações do passado. Nesse presente, em que estou, o entrevistador, em que está seu Clemente, sua história de vida, sua técnica narrativa, a memória coletiva dos Taurepang é acionada. Contudo, apesar de falar de dentro da cultura dos Taurepang (como dirá a seguir, ouviu a história de seu pai), toda narração é interpretativa, pois, entre outras coisas, nem tudo pode ser dito, já que há uma seleção na memória daquilo que será narrado.⁵ Esse caráter interpretativo, esse espaço da vivência individual com suas possibilidades, é o *locus* em que a genialidade do narrador pode se destacar. É o lugar em que se desenvolvem as peculiaridades oriundas não somente de uma memória coletiva, mas de uma história de vida, a do seu Clemente. Ela irá se materializar junto com a memória coletiva dos Taurepang no texto narrativo do Timbó, por exemplo. É o lugar em que o estilo de seu Clemente, onde ele cava o sulco de sua existência enquanto narrador, nasce.

De repente, numa virada, Clemente Flores diz:

³ GALEMBECK; COSTA. Alternância e participação: a distribuição de turnos na interação simétrica.

⁴ ALBERTI. *Owir contar: textos em história oral*, p. 34.

⁵ BRUNER. *Ethnography as narrative*.

CF: Esse daí, tu sabe como sair? Tu sabe como sair assim de raiz timbó. Meu pai contando essa história, que teve um rapaz, uma criancinha de mais ou menos três anos, mais ou menos. Ele era chorão, chorava demais, chorava. “Te cala, meu filho [limita som de choro]. Te cala, meu filho!” Até de noite ele chorava. Aí mãe dele, o que é que ela faz? Aí ela saiu com esse filhinho chorão: “Não quero filho chorão, não! Ah, raposa, leva esse menino pra ti...” Aí deixou lá fora. Fechou a porta, ficou a criança chorando. Destar que a raposa tava andando, dona Raposa. Aí “Umbora, meu filho.” Pegou essa criança e levou. Aí ficou de noite, “Destar, será que ele dormiu? Quando voltaram, não tava mais não. Raposa já tinha carregado. Isso aí é princípio de produzir essa raiz que eu tô falando.”

Em destaque, primeiramente está a desconcertante pergunta de seu Clemente Flores: “tu sabe como sair? Tu sabe como sair assim de raiz Timbó.” Nessa hora não há o que fazer, pois como ouvintes, leitores, já fomos fisgados, como nos bons contos. Mais fisgados ainda quando ele evoca o passado, pois essa não seria uma história dele: “meu pai, contando essa história.” Ao evocar uma memória não só dele, mas do pai, dos Taurepang, o ouvinte é introduzido num âmbito da memória coletiva desse povo. Essa referência ao passado, além de localizar o narrador numa memória, seria uma forma de manter a coesão desse grupo identitário.⁶

Vale um adendo nesse ponto do trabalho para localizar a comunidade e a vida de seu Clemente em relação ao passado e à sua comunidade: praticamente todos os moradores da comunidade Sorocaima I são falantes nativos, têm como primeira língua o taurepang. Isso se deve a uma política de língua, imposta pelo pai de Clemente Flores. Perguntado sobre por que não havia escola na comunidade, Manoel Flores, irmão de Clemente Flores, responde:

Mário Roberto Flores criou aquela, aquela, uma ideia deu na cabeça dele, né? O pensamento vem da cabeça. Então, ele teve uma ideia de proibir os filhos se integrarem na sociedade branca. Ele falou assim: “Meu filhos, vocês têm que viver assim do jeito que nós estamos morando, de agricultura. Se um dia vocês vão chegar a ser pai, vocês vão ter filho, então vocês têm que passar isso pra filho de vocês, eles têm que trabalhar na agricultura.” Então, ele falava assim, “Deixa que os brancos vivam assim como eles estão, mas nós temos que manter a nossa cultura até o fim da nossa vida. Enquanto eu estou vivo, jamais eu vou abrir a mão pra construir uma escola.”⁷

Essa fala foi introduzida aqui, de forma paralela ao tema central, pois, se por um lado isso permitiu que a língua materna taurepang permanecesse como algo vivo na comunidade; por outro, Mário Roberto Flores era missionário religioso da Igreja Adventista do Sétimo Dia, como destaca o próprio Manoel Flores: “porque meu pai ele era missionário, ele pregava a palavra de Deus.” Retomando o pensamento de Pollak, de que a memória seria uma forma de manter a coesão de um grupo identitário, isso não ocorre na comunidade Sorocaima quanto à presença da Lenda do Timbó, ou pelo menos

⁶ POLLAK. Memória, esquecimento, silêncio.

⁷ Dados da entrevista: Projeto: Universidade Estadual de Roraima / Narrativa Oral Indígena / Entrevistado: Manoel Bento Flores (MF) / Entrevistador: Devair Antônio Fiorotti (DF) / Assistente de Entrevista: Lucimar Sales (LS) / Local: Comunidade Sorocaima I, TI Alto São Marcos, Pacaraima, RR / Data da Entrevista: 1/10/2008 / Transcritora: Ana Maria Alves de Souza / Conferência de Fidelidade: Airton Vieira, Devair Antônio Fiorotti / Copidesque: Devair Antônio Fiorotti / Duração: 2’11”49”

não ocorre como se imagina naturalmente ser. Há, nesse sentido, um confronto entre a perspectiva mítico-lendária presente numa narrativa como a de Clemente Flores e a perspectiva religiosa dos Adventistas do Sétimo Dia.

Nesse sentido, é compreensível a fala de Clemente Flores, presente na mesma entrevista em que foi extraída a lenda do Timbó: “Assim foi essa história de Macunaíma, porque já estou me esquecendo porque não estou; eu não estou repetindo pra você, estudando na Bíblia, então vai acabando.” Narradores como Clemente Flores, ou melhor, tradições imateriais indígenas, como a Lenda do Timbó, Macunaíma, diante de uma tradição cristã fundamentalista, são praticamente inconciliáveis. Muito mais do que manter a coesão de um grupo identitária, certas narrativas podem ser motivo de desagregação, caso o narrador insista em reafirmar a tradição indígena, por exemplo, em confronto com uma tradição religiosa fundamentalista.

Retomando o foco central, outro aspecto importante na narrativa oral é o caráter performático do narrador. Apesar de não ser possível reproduzir aqui, Clemente Flores imita o som dos animais ao narrar a história. Nesse ponto, já é possível afirmar algo importante não sobre a história do Timbó, mas sobre a forma com que Clemente Flores a narra. O meu encanto ao ouvi-lo não foi gerado somente pela história contada, mas pela forma com que ele conduziu a narrativa. Ele faz modulações na voz de acordo com as personagens, com o que elas dizem. Há nítida diferença de quando ele fala de aspectos da vida cotidiana da comunidade para quando ele está narrando uma história mítico-lendária de seu povo. Se não bastasse isso, por exemplo, ele repete palavras: “ele era chorão, chorava demais, chorava.” Exata também, como veremos, é a forma como ele introduz os turnos conversacionais das personagens na narrativa.

Nesse ponto vale ressaltar que, ao analisar a narrativa de Clemente Flores, não estou lidando com o caráter efêmero da fala. Como dito por Caio Titus: *Verba volant, scripta manent*. Em nosso caso específico, as palavras permanecem primeiramente não pela escrita, mas pela gravação digital. Como lembra Paul Zumthor, os *media* são comparados à escrita pelo menos por três formas: abolem a presença de quem traz a voz; saem do presente cronológico, podendo ser repetidos de modo idêntico indefinidas vezes; e pela capacidade de manipulação possível de ser feita no registro. Contudo, Zumthor destacará que esses mesmos *media* se diferenciariam da escrita porque se processam por outros canais: pelo ouvido e eventualmente pela vista.⁸

Nesse ponto vale destacar uma característica peculiar do trabalho aqui desenvolvido: apesar de possuir os registros orais e até visuais da narrativa de Clemente Flores, pela metodologia da História Oral, o trabalho aqui apresentado baseia-se fundamentalmente sobre um registro já escrito: a narrativa é transcrita e copidescada, isto é, adequada minimamente a uma estrutura formal. Principalmente esse copidesque deve ser pensado, pois algumas coisas são modificadas no texto, como tiques oriundos da fala; repetições viciosas; algumas concordâncias nominais e verbais, quando na fala do narrador e não das personagens, onde foram preservadas. O texto do Timbó surge como análise de um texto originado na oralidade, mas analisado a partir de uma escrita estabelecida por uma metodologia e por uma pessoa que estabeleceu critérios de copidesque. Esses aspectos não podem ser ignorados,

⁸ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 14-15.

mas são dedos apontados para o escritor desse texto, dizendo muito sobre a problemática de se lidar com textos oriundos da oralidade.

Se perdemos, por exemplo, o corpo físico de Clemente Flores, diferentemente de quando analisamos um vídeo ou uma peça de teatro ou a leitura de textos poéticos, vale aqui pelo menos registrar que o texto estabelecido desse narrador possui uma voz física que, numa tarde de outubro de 2008, exatamente no dia primeiro, foi proferido. Contudo, houve esse registro. Penso aqui nas possíveis diferenciações entre uma construção literária surgida diretamente das palavras não pronunciadas, mas desde o início escritas, e de um texto que surge oralmente num processo de interação e interferências múltiplas, como a do próprio entrevistador e posteriormente é estabelecido na escrita. Por trás desse tema, noutra dimensão, está a questão fundamental que guiou boa parte dos estudos de Zumthor. Pergunta-se ele: “em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário, mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática, há dois ou três séculos?”⁹ Ainda, posteriormente essa pergunta se desdobra em “Que relações a performance mantém com a voz e com a escrita; como o conceito de performance se situa relativamente a uma ou a outra, e interfere em sua oposição?”¹⁰

O centro do texto aqui não é a performance, mas é difícil não pensar o recalque que é feito quando se trabalha com um texto vindo da oralidade. A partir disso, somente como uma problematização, há uma defesa aqui, de que uma performance oriunda da oralidade (e na maioria das vezes negada no processo de estabelecimento do texto escrito) influencia o texto escrito e no ritmo da narrativa, por exemplo. O monitoramento da fala é bem menor do que o da escrita; não conseguimos voltar e consertar, reparar, ajeitar o dito. Podemos dizer de outra forma posteriormente, mas o dito está ali já feito, como nos ensina a Linguística Textual.¹¹ Também perdemos a melodia própria do narrador, de sua entonação vocal, a melopeia, como ensina Aristóteles, na *Poética*, como parte fundamental para a encenação trágica.¹² Se não bastasse isso, estão ali as marcas da oralidade, surgidas de um processo de oralidade, diferentemente de textos narrativos literários do cânone em que as marcas de oralidade são forjadas com fins estéticos. Outro aspecto performático que se mantém é a própria troca de turnos da entrevista. Nelas, aspectos das entrevistas em si são incluídos numa dinâmica nova a da leitura, proporcionando prazer estético: vivência do poético, nas palavras de Zumthor.¹³ Essa organização oralidade, escrita e recepção é um dos aspectos a serem pensados ao se lidar com um texto escrito oriundo da oralidade.

Outro aspecto que considero importante ser pensado na narrativa de Clemente Flores é o modo como o narrador constrói sua narrativa. Aristóteles, há 2.500 anos,

⁹ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 33.

¹⁰ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 33.

¹¹ Apesar de algumas modificações, o copidesque feito busca preservar ao máximo a fala, com suas repetições, o dito, por ex., é preservado, por mais que o narrador corrija posteriormente.

¹² ARISTÓTELES. *Poética*, v. 30.

¹³ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*.

chamou a atenção para o que ele denominou de *mythos*, para ele a alma da tragédia,¹⁴ *mythos* entendido como a trama dos fatos, na tradução de Eudoro de Souza;¹⁵ ou, como propõe Paul Ricœur, *mythos* entendido como tessitura da intriga.¹⁶ Esse autor dirá que a Poética seria a arte de compor intrigas (*plot*).¹⁷ O aspecto de como é tecida a narrativa salta aos olhos ao ler ou ouvir Clemente Flores. Apesar de Aristóteles se referir à tragédia, às suas seis partes constitutivas, é possível pensar nisso também para a narrativa, como defendem Ricœur¹⁸ e Jacinto Lins Brandão.¹⁹

Chamo a atenção a esse aspecto da construção narrativa de Clemente Flores, pois me interessa aqui não somente a historiazinha em si da lenda do Timbó, mas a forma como Clemente Flores constrói sua narrativa, estabelecendo um texto que me afeta de forma literária, assim como me afeta textos vindos da tradição literária escrita. Uso a perspectiva do leitor e sua relação com o texto literário neste trabalho, como também defendido por Zumthor,²⁰ de que o literário só seria possível a partir das sensações surgidas em contato com o poético. Esse aspecto, inclusive, obriga o autor a encaminhar sua análise para uma perspectiva do próprio corpo e seu comportamento diante da estrutura significativa do poético. Tal aspecto parece ainda aproximar-se do pensamento de Octavio Paz, para quem o poético está além do poema.²¹

Sabemos da dificuldade de se definir literatura: se é? Se não é? Se é boa ou má literatura? Para se ter uma ideia dessa problemática, basta lembrar as discussões de Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução*; ou mesmo Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria*, principalmente o capítulo “O valor”; ou Victor Manuel de Aguiar e Silva, em sua *Teoria da literatura*, no capítulo “Os conceitos de literatura e literariedade”. Aqui me guio principalmente por pensamentos como de Octavio Paz: a partir do momento em que o poeta adquire estilo, passa a ser construtor de artefatos literários.²² Apesar de Clemente Flores não ser poeta em sentido estrito, mas um narrador, a defesa aqui é de entendê-lo como um construtor de artefatos literários, principalmente a partir da identificação de um estilo presente em sua narrativa. Isso se daria pela forma com que constrói o *plot*, o *mythos*, a concatenação das ideias, a tessitura da intriga. De forma mais direta, pela forma como modula a voz, imitando animais, cambiando a voz dos personagens, introduzindo e construindo os diálogos das personagens, prendendo o leitor por meio de repetições estilísticas, marcações temporais, pela sequência montada por ele do enredo, como se verá com a transcrição aqui de toda sua narrativa do Timbó.

Nessa perspectiva, numa comparação histórica mais didática, torna literário um *Ricardo 3º*, um *Hamlet*, de Shakespeare, ou mesmo um *Fausto*, de Goethe, ou *Édipo rei*,

¹⁴ ARISTÓTELES. *Poética*, v. 8.

¹⁵ ARISTÓTELES. *Poética*, v. 16.

¹⁶ RICŒUR. *Tempo e narrativa*, p. 55 et seq.

¹⁷ RICŒUR. *Tempo e narrativa*, p. 58.

¹⁸ RICŒUR. *Tempo e narrativa*.

¹⁹ BRANDÃO. *Logos e léxis na Retórica de Aristóteles*.

²⁰ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*.

²¹ PAZ. *El arco y la lira*: el poema. La revelación poética. Poesía e historia.

²² PAZ. *El arco y la lira*: el poema. La revelación poética. Poesía e historia, p. 17.

de Sófocles, não a história do mito ou das personagens, em geral já conhecida por todos, mas a forma como engenhosamente esses autores conseguiram estabelecer o artefato literário. É em sentido similar que tento ver o texto estabelecido por Clemente Flores, a partir de uma organização lendária dos indígenas Taurepang do Brasil e da Savana venezuelana, considerando os Taurepang residentes no município de Pacaraima oriundos dessa região.

Relembrando, a última fala de Clemente Flores trazida foi: “Isso aí é princípio de produzir essa raiz que eu tô falando.” Confesso que, diante do pouco que havia dito o narrador, não havia compreendido nem minimamente a lenda. Nesse momento ocorreu uma intervenção do entrevistador, meio desorientado, meio tentando juntar os vários pontos narrados, mas já percebendo que haviam sido negligenciados fatos durante a narrativa:

DF: Mas como, que eu não entendi?

CF: Ele disse assim, porque menino era chorão.

DF: Isso eu entendo.

CF: Sim, menino chorão. Então, a mãe dele, a mãe dele jogou lá fora pedindo que raposa levasse...

DF: Raposa levou.

Essa troca de turno conversacional foi fundamental para aquilo que viria *a posteriori*, pois Clemente Flores já estava dando por encerrada a narrativa. Contudo, ele, a partir do mote dado, a história resumida, desenvolverá em detalhes a sua narrativa da lenda:

CF: Sim, raposa. Destar que tu sabe que raposa de noite anda ao redor da casa, né? Andando pra pegar galinha. Então, em vez de galinha, pegou a criança e levou embora.

DF: E aí...

CF: E passa, e passa, e passa tempo.

DF: Ah sim!

CF: E passa, e passa, e passa tempo. Aí ele ficou já homem. Aí dava aquele ananás igual como... como abacaxi. Ananás é silvestre, né?

DF: Eu vi um dia lá no Tepequém.

CF: Aí ela dava porque se acostumou como o raposo, Dona Raposo. Aí um dia ela disse, mais ou menos essa hora. Eu, na minha opinião, eu calculo assim, essa hora, ela foi no pé do coisa, no ananás: “Fica aqui, meu filho, eu vou apanhar ananás pra ti.” Destar que ela deixou ele no caminho da Anta também. Também deixou no caminho *da Anta*. Coitada da Raposa. Essa história não é verdade, mas eu fico sentido. Coitada da Raposa, que [a Dona Anta] tomou o filho da Raposa. Essa Anta, Dona Anta, tomou, roubou o filho da Dona Raposa. Ela não tava sabendo, coitada, tava procurando ananás por aí. Aí, “Meu filho?”, não respondeu. Passou: “Umbora comigo, meu filho?” E Anta é grande, né. Colocou no pescoço, levou. Já tava também um homenzinho. Aí chegou lá: “Cadê meu filho?” Não, não achou. Maldita! Aí viu rastro de Anta, de Dona Anta. “Maldita Anta! Por que tu levou meu filho? Você vai me pagar...” Ela amaldiçoou, Anta não tava nem escutando que [a Dona Raposa] tava falando. Aí Anta, essa senhorita, né, pode ser, eu calculo assim, na minha opinião era senhorita. Não era anta velha, não... Aí chegou. Passaram meses, passaram meses, passou ano. O que é que ela faz? “Tu vai ser meu marido.”, a Anta [disse pro menino]: “Tu vai ser meu marido.” Será? Se acostumou com ela. Ele [o rapaz] ficou todo cheio de carrapato. Tu sabe que anta tem muito carrapato, né? Ele ficou cheio de carrapato. Se acostumou com ela também como se acostumou com Dona Raposa. Aí, é... aí um dia tava trepando, né, com Anta. Ela ficou grávida desse rapaz. Já tava homem, aí “Eu tô grávida, tô grávida. Não vai contar pra ninguém que nós tamo aqui, nós tamo no capoeiro do teu pai.” Esse que soltaram pra Raposa levar. Estavam próximos da casa do pai dele. “Nós estamos no capoeiro do teu pai. Nós vamo comer

banana que tá por aí caído. Nós vamo ficar aqui. Se tu quiser sair, saudar teu pai ou falar com teu pai, a casa de teu pai tá por aí assim, mas não vai falar de mim, não, viu?” Aí ele foi. “Ai, meu filho.” “Papai vocês me puxaram da caixa, mas foi com amor que eu vim aqui falar com vocês.” “Ah, tá bom! Não se preocupe não.” Aí deram caxiri, caxiri também, né. Nós chamamos caxiri, caxiri bebida.

Quanto ao uso vocabular, uma coisa chama atenção. Por quatro vezes aparece a palavra “destar”. Não dicionarizada, tudo indica pela organização textual, seja ela uma redução da estrutura “deixa estar que”. Também poderia originar-se de “destarte”, mas pela organização sêmica da frase, distancio-me dessa possibilidade, pois “destarte”, “dessa arte”, estaria relacionada a palavras como: “deste modo”, “por essa forma”, “assim sendo”, “diante disso”, “dessa maneira”, “assim”.²³ Principalmente me distancio de “destarte”, por causa da partícula “que”, tão presente à estrutura “deixa estar que” e não vista em “destarte”, pelo menos nos dicionários e gramáticas consultadas.²⁴ Quando do copidesque, optou-se em preservar a palavra, pois pode ser vista como uma marca estilística de Clemente Flores; ainda, pela repetição e o estranhamento causado pela mudança na estrutura da locução “deixa estar que”, leva o ouvinte/leitor a atentar para o uso e seu significado no contexto.

Também, vale aqui mencionar a dificuldade que tenho em estabelecer um significado para essa locução. Principalmente, essa palavra vai se modelando significativamente no texto do narrador. Diz ele primeiramente “Aí deixou lá fora. Fechou a porta, ficou a criança chorando. *Destar* que a raposa tava andando, dona Raposa. Aí ‘Umbora, meu filho.’ Pegou essa criança e levou. Aí ficou de noite, ‘*Destar*, será que ele dormiu?’”. O primeiro uso diz principalmente de um “acontece que”, um “deixa estar que”. Já o segundo uso se complica, pois, pela interrogação posterior, “destar” parece indicar uma situação de contraposição, como “porém/mas será que ele dormiu?” Ainda caberia facilmente ali uma conjunção “e”. O terceiro uso diz: “Sim, raposa. *Destar* que tu sabe que (...)”. Nesse caso, parece-me também que o significado se aproxima de uma relação adversativa, ao mesmo tempo que parece possível pensar um “acontece que”. O último surgimento é: “‘Fica aqui, meu filho, [disse Dona Raposa] eu vou apanhar ananás pra ti.’ *Destar* que ela deixou ele no caminho da Anta também.” Mais uma vez o “destar” ganha significados dúbios, entre um adversativo significado e um possível “acontece que”.

O uso da palavra “destar” pelo narrador, além de um estranhamento pela síncope “d(eixa) estar”, pode ser visto como um articulador discursivo a introduzir uma situação que está além da vontade do narrador: “esse acontece que”, “deixa estar que” aponta para uma ordem discursiva do acaso. De algo que extrapola a vontade do narrador, como a própria lenda do Timbó. Ela dubiamente não pertence e pertence ao seu Clemente: se por um lado ele é o narrador, porém ele narra recriando o que é e não é dele: a lenda do Timbó que pertence a ele e a todas as pessoas da comunidade. Tal característica até dificultaria uma categorização, por exemplo, de Clemente Flores como narrador onisciente.

Outra coisa na ordem da construção que chama a atenção é a organização anafórica do texto e suas repetições. Diz o narrador “E passa, e passa, e passa tempo”, e essa

²³ CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*; FERREIRA. *Novo dicionário Aurélio*.

²⁴ NEVES. *Gramática de usos do português*.

estrutura é repetida por duas vezes, intensificando a noção de passagem de tempo que a criança estaria com Dona Raposa. Algo parecido ocorrerá depois em “passaram meses, passaram meses, passou ano”, marcando a forma estilística com que o narrador constrói a estrutura temporal no texto. Essa construção temporal é bem clara, principalmente por meio de sintagmas como: “uma criancinha de mais ou menos três anos”; “Aí ficou de noite”; “Aí ele ficou já homem”; “Já estava também um homenzinho”; “Aí ficou grandezinho de sete, oito anos”.

A troca dos turnos dentro da narrativa do Timbó é perfeita, principalmente pelo caráter performático do narrador. Quando da transcrição e copidesque, se sabia exatamente onde terminava uma fala e começava outra; onde era o narrador ou era a personagem, sendo construída pelo narrador. Isso se deve, quando na transcrição, destacadamente porque o narrador mudava a entonação da voz, imitando as personagens, como no trecho seguinte:

Ela não tava sabendo, coitada, tava procurando ananás por aí. Aí, “Meu filho?”, não respondeu. Passou: “Umbora comigo, meu filho?” E Anta é grande, né. Colocou no pescoço, levou. Já tava também um homenzinho. Aí chegou lá: “Cadê meu filho?” Não, não achou. Maldita. Aí viu rastro de Anta, de Dona Anta. “Maldita Anta! Por que tu levou meu filho? Você vai me pagar...” Ela amaldiçoou.

De forma comparativa, trechos como esse podem ser facilmente comparados com organizações narrativas como de José Saramago:

A pesca não tinha sido frutuosa, o fundo do barco estava pouco menos que vazio, e André disse, Mano, vamos para casa, que este dia já deu o que tinha a dar. Simão assentiu, Tens razão, mano, vamos lá. Enfiou os remos nos toletes (...) ²⁵

Do ponto de vista da estrutura da narrativa, os excertos em questão são similares. A mudança de turno é perfeita, em um mesmo parágrafo, de forma contínua. É o contexto que vai dizer quem está com a voz. Ainda, lembro que as aspas e pontuação no texto de seu Clemente foram postas por mim. Originalmente, temos somente uma espécie de fluxo narrativo, em que, pela entonação e marcadores discursivos, sabemos se é a personagem ou o narrador que está falando.

No restante da narrativa, destaca-se a genialidade do narrador a conduzir a narrativa. O narrador é um típico narrador intruso, a interromper o fio narrativo para tecer seus comentários, depois retomando a narrativa central, como em “É, caxiri é bom! Feita de macaxeira com açúcar quando tá bem assim azedinha. Isso aí reanima sangue da gente. Fica forte. Mas não embriagar, né, mas não embriagar. Aí ele ficou bebo assim (...)” Até a última palavra “embriagar”, há uma digressão, depois tem-se início à lenda novamente.

A prosopopeia vai ganhar força, com a personagem Anta grávida, que será morta. Essa organização traz para a narrativa um caráter onírico, remontando possivelmente a um tempo mitológico, lendário, em que seres humanos e seres da natureza viviam sem separação: animais falavam, viviam como humanos, como é possível ver em outras

²⁵ SARAMAGO. *Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 274.

narrativas como de Macunaíma, coletadas no projeto. Essa personificação, inicialmente, causa certo desconcerto, pois introduz um âmbito de fantástico, que exigirá ao ouvinte ou leitor uma reorganização mental para acompanhá-la. Dessa mistura entre humano e animal, nascerá o Timbó, um menino com poderes de envenenar a água e usado para pesca pela comunidade.

Do enredo, é possível extrair questões relativas à cultura tradicional indígena que podem inicialmente soar estranhas: uma mãe pôr o filho para fora de casa, porque chora; matar a esposa; o pai fazer o filho mergulhar cada vez mais fundo, até ser morto: sem que o texto apresente para essas questões arrependimentos ou mágoas. A primeira coisa é lembrar que esse tipo de ação é comum na literatura: Medeia mata os filhos, Ricardo 3^o, de Shakespeare, mata o que aparece pela frente, sem culpa ou arrependimentos. Nesse ponto vale ressaltar que culpa e arrependimentos são sentimentos cristãos e que a realidade mitológica indígena necessariamente não segue esses princípios, como indígenas que sacrificam filhos. Em segundo, o fato de abandonar o filho, como punição para chorar, pode ser utilizado como forma de amedrontar crianças para que não o façam, assim como o lendário Canaimé é utilizado para que crianças e mesmo adultos sigam regras da comunidade.²⁶

Dando continuidade à narrativa de Clemente Flores, ao falar que o rapaz havia tomado caxiri (com isso se embebedado e entregado a esposa, a Dona Anta, para ser morta), ele me pergunta se eu conhecia caxiri:

DF: Eu conheço.

CF: É bom, rapaz, essa bebida! É, caxiri é bom! Feita de macaxeira com açúcar quando tá bem assim azedinha. Isso aí reanima sangue da gente. Fica forte. Mas não embriagar, né, mas não embriagar. Aí ele ficou bebo assim, aí “[papai], eu já moro com uma Anta, aí, essa minha mulher aí. Essa que é minha mulher agora, tenho um filho com ela. Anta [está] aí nesse capoeiro.” Porque ela proibiu ele de não falar dela, mas esse rapaz também foi mal assim, mas tava bêbado. “Umbora matar, umbora matar pra nós comer!” Aí esse rapaz disse: “Olha, não vão matar na barriga. Matem na cabeça, senão vão matar meu filho.” Aí foram lá. Levaram cachorro: “Au, au, au” [imita som de latido]. Jogaram dentro d’água, aí mataram. Aí quando tiraram, saiu uma criança, o filho desse rapaz chorão. Quando foram lavar dentro d’água, aí foi que começou a morrer peixe. Esse aí foi que, por aí que aconteceu assunto de timbó. Quando foram lavar dentro d’água, porque tava sujo. Recém-nascido é sujo, né, cheio de sangue. Lavaram dentro d’água. Morreu muito peixe. Não pegavam peixe. Aí ficou grandezinho de sete, oito anos. Tinha um poço fundo. Aí “Meu filho, vamo lá pescar!” Aí chamavam ele de Timbó. “Umbora lá meu filho Timbó, umbora.” Mergulhou. Esse peixe que tava falando, *aimara*, trairão, poço fundo. Ali tinha bicho também. Aí mandaram ele mergulhar por ali assim, pra matar *aimara*. Aí quando não morriam, estavam saindo por aqui, não podiam pegar. Mandou mergulhar mais pra dentro, pai dele mandou mergulhar. “Tan!”, bicho ferrou ele. Ele morreu. Ele morreu. Quando vieram pra ajudar ele, pra ajudar esse menino morto: vieram passarão, japó, é... ariramba, muitos, todo tipo de passarozinho. Aquele mergulhão, pato, toda qualidade de pássaro chamaram pra ajudar ele, pra tirar ele, pra matar esse bicho que ferrou ele. Todo mundo lutou, não puderam tirar. Tava no fundo. Agora aquele mergulhão, tem dois tipo de

²⁶ Além de um mito, o Canaimé é visto como um homem que, sobre efeito de pussangas e magias, persegue pessoas que estão sozinhas para fazer atrocidades que levam à morte. Há relatos de indígenas que passaram por isso. Por causa dele, indígenas evitam sair sozinhos, à noite, crianças são alertadas na comunidade para obedecerem aos pais, etc., caso contrário, Canaimé pode agir.

mergulhão, tu sabe né? Aquele de bico muito apontado e outro, aquele mergulhão de bico curto, igual pato, mas não é pato, não, mergulhão mesmo. Na minha língua se chama *kuiawi*, *kuiawi*, *kuiawi*.

DF: Mergulhão.

CF: Esse mergulhão que é mais valente do que o outro. Outro se chama *pereikö*.

DF: *Pereikö*?

CF: *Pereikö*. Esse *kuiawi* foi valente. Ele foi lá, subiu alto, e “tchan”, flechou. Aí todo mundo chegou, aí pegaram, arrastaram na areia, começaram a cortar, cortaram tudo. Era bonito esse bicho que ferrou este menino. DF: Um trairão. CF: Sim, é bicho mesmo do poço que tem, sim bicho que ferrou esse menino. Aí cada um pegou seu couro de várias cores. Aí é couro desse bicho, eles pegaram. Chamavam eles de arco-íris dentro d’água. Agora arco-íris aqui das nuvens é outro. Agora tem esse arco-íris mesmo dentro d’água, dentro do poço que é perigoso. Aí tinha duas tias dele, irmã do pai. Aí pegaram no jamaxim e colocaram, andaram com ele por aqui, por aqui, por aqui pelo Venezuela, por aqui pelo Brasil, pelo Suapi. Tava gotejando, apodrecendo. Andavam por aqui. Chegaram por aqui [Clemente Flores vai apontando pros lados], até aqui parece que foi enterrado. Por isso aqui nós temos dois tipos de timbó. Timbó que envenena, timbó doce. Chamam aqui Osso de Membro, esse timbó que não envenena, Osso de Membro. Membro não faz mal. Membro da gente [pênis], membro da gente. Sim, membro da gente. Membro era último que ficava, era membro. Enterraram pra cá, por isso tem muito timbó doce por aqui. Sim. Agora, venenoso, isso aí é sangue, foi a gota que caía no chão, nasceu timbó em toda parte. Até agora existe esse timbó pra matar peixe. DF: Da morte do timbó? CF: Sim, sim. E assim foi essa história que, história que meu pai me contava. Agora ele não tá mais contando história, não, já tá velho. DF: Mas isso aí é que é história bonita, entendeu? O senhor falou que era história curta, história bonita dessa!

CF: A partir deste momento nós temos timbó. Este dá uma pessoa. *Esse foi produzido por uma pessoa, que nasceu sendo timbó, morreu sendo timbó* [grifo do copidesque]. Aí produziu. Pingou por aí, que cada carregada que faziam as tias, gotejava, pingava na região, nas matas, assim foi na terra assim nascendo. Daquele último que trouxeram pra cá, que ficou só Osso de Membro, enterraram aqui, por aqui nesta terra. Aqui nós conseguimos timbó.

Posso estar equivocado ao aceitar narrativas como a de Clemente Flores como literárias, mas nitidamente é possível encontrar nelas características similares a textos como de Guimarães Rosa e Saramago: seja por uso da linguagem ou estrutura narrativa, seja pela temática ou uso de recursos retóricos, como a prosopopeia. Principalmente no passado, tais narrativas ocupavam um papel social na perpetuação de conhecimentos ancestrais. Se não eram lidas, como fazemos hoje com Homero, eram contadas por meio de um processo mnemônico que, ironicamente, lembra Homero e a oralidade grega. Contudo, resguardadas as diferenciações, Homero é hoje literatura universal, aceita e tida como de grande qualidade artística, mas narrativas como as de Clemente Flores ainda simplesmente estariam morrendo na boca dos narradores, para lembrar Rilke.²⁷

Diante da diversidade brasileira, principalmente das comunidades tradicionais, os estudos culturais e literários devem atentar para existência não somente de uma literatura local. Esse local deve ser pensado. Se a literatura brasileira é periférica em relação à tida literatura universal; se literatura do Norte é periférica em relação à literatura brasileira; se a literatura de Roraima é periferia de uma literatura do Norte do Brasil, que é periferia de uma literatura brasileira, que é periferia de uma literatura universal, há ainda essas narrativas das minorias que, na maioria das vezes, nem entram

²⁷ RILKE. *Histórias do bom Deus*.

nesse processo. Não entram porque, como está acontecendo agora na região pesquisada, somente agora esses povos estão tendo acesso de forma sistemática à escrita e, principalmente, à existência de uma literatura oficial.

O título deste trabalho metaforicamente diz muito sobre ele: “Narrativa oral e literatura ou: o que eu não sei, eu invento.” A frase final foi me dita em outra entrevista, por um antigo garimpeiro da região do Tepequém, Roraima, conhecido como seu Passarão. Nem tudo que é invenção é literatura, mas é possível afirmar que literatura seja invenção. O difícil é afirmar, sem sombra de dúvida, que o texto de Clemente Flores seja uma invenção literária, assim como é difícil dizer que não seja: quem ousaria em nossos dias atuais dizer que sabe o que é literatura ou defini-la? Muito mais que repetir uma lenda automaticamente, seu Clemente é um inventor (basta lembrar suas repetições enfáticas, suas digressões) e domina a técnica de contar (como na articulação dos turnos conversacionais, na concatenação do *mythos*, do *plot*). Prova contundente disso é seu próprio texto.

A única coisa que posso afirmar, sem sombras de dúvida, seguindo Zumthor, é que o texto de Seu Clemente me afeta como os textos literários me afetam. Por mais que isso possa parecer extremamente pessoal (e é pessoal, não vejo outra forma), tentativas objetivas de definir o literário ou a própria arte não deram conta do objeto artístico. O que resta é um enorme desconforto de saber de narradores como Clemente Flores (e não me refiro à lenda, mas à genialidade dessas pessoas) fora até de uma discussão sobre o que seja local, periférico. Isso porque eles seriam analfabetos ou semianalfabetos, pobres, indígenas, ribeirinhos, quilombolas, isolados ou meio isolados, etc.; isso porque principalmente a narrativa que produzem não possui o suporte da escrita.

Mas, como disse Clemente Flores, “a partir deste momento nós temos timbó. Este dá uma pessoa. Esse foi produzido por uma pessoa, que nasceu sendo timbó, morreu sendo timbó.”



ABSTRACT

This article presents and analyzes the Legend of Timbó, narrated by Taurepang Indian Clemente Flores. From this text, I discuss issues related to the research with oral narratives. Conceiving the text of Flores as literary, the central question of this article is the possibility to reflect on the literary outside the book. Therefore, I also discuss the movement between center and periphery, local, regional and global, trying to think the veiled tension, or even denied, as the existence of a narrative with aesthetic values derived of the minorities, such as indigenous.

KEYWORDS

Indigenous oral narrative, oral literature, local, regional and global

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2004.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães e Cia. Editores, [s. d].
- AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Delta, 1974.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Logos e Léxis na Retórica de Aristóteles*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/jlinsbrandao/JLB_Logos_Lexis_Retor_Arist.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2012.
- BRUNER, Edward. *Ethnography as narrative*. In: TURNER, V.; BRUNER, E. (Ed.). *The anthropology of experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986. p. 139-155.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da literatura: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma Introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FIOROTTI, Devair Antônio. Projeto: Narrativa Oral Indígena: Registro e análise na Terra Indígena do Alto São Marcos. PROPESQ, UERR, 2008. (Financiado pelo CNPq)
- GALEMBECK, Paulo de Tarso; COSTA, Nonalíssia Silva da. Alternância e participação: a distribuição de turnos na interação simétrica. In: ANAIS DO 3º CELLI, Maringá, Paraná, 2007.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 5. ed. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985.
- NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira: el poema. La revelación poética. Poesía e historia*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- RICCEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papyrus, 1994. v. I.
- RILKE, Rainer Maria. *Histórias do bom Deus*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2009.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.