

## **ESSA É DA CAIPORA: DIÁLOGOS SOBRE GÊNERO E PRÁTICA DISCURSIVA À LUZ DE UMA NARRATIVA ORAL**

Marisa Martins Gama Khalil  
Fundação Universidade Federal de Rondônia

**RESUMO:** Pretende-se tomar uma narrativa oral como incitamento para uma discussão sobre os gêneros do discurso, explorando a concepção proposta por Bakhtin, e entrelaçando-a aos métodos de abordagem do discurso elaborados por Foucault.

**PALAVRAS-CHAVE:** narrativa, oralidade, gênero

**ABSTRACT:** This paper intends to take an oral narrative as an incitement for a discussion about the genders of the discourse, exploring a conception proposed by Bakhtin, and linking it on the approach method of the discourse organized by Foucault.

**KEY WORDS:** narrativa, oral, gender

Dada a perspectiva da pluralidade e da multirreferencialidade do olhar contemporâneo, alguns estudos atuais vêm elaborando uma série de relações entre determinadas disciplinas e teorias. É comum, portanto, no campo da análise do discurso, vermos estudos que exploram aproximações e contrapontos entre, por exemplo, as teorias dos franceses Michel Pêcheux e Michel Foucault. Ainda são, entretanto, frágeis, na abordagem da análise do discurso, os possíveis diálogos que suscitem olhares sobre as concepções concernentes ao discurso planteadas por Foucault e pelo russo Mikhail Bakhtin. A nossa proposta, neste trabalho, é delinear mais um fio que reforce a possibilidade desse diálogo através da análise de uma narrativa oral (ver anexo) contada por uma professora da Escola Multisseriada da Linha 27, situada no Vale do Jamari, Rondônia.

A definição de enunciado proposta por Bakhtin (2000) evidencia a idéia de diálogo. O enunciado é, para ele, um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados na comunicação verbal, e por esse motivo não pode ser apartado dos elos que o precedem por fora e por dentro e o instigam a reações-respostas, isto é, a uma contínua “ressonância dialógica”. A noção de enunciado de Foucault não se distancia dessa concepção bakhtiniana. Para Foucault (2000), o enunciado não é considerado como um objeto inerte, mas como uma “materialidade repetível”; não é uma unidade autônoma e fechada em si, mas um “elemento em um campo de coexistência”. As idéias de repetição e de campo de coexistência harmonizam-se com as imagens erguidas pela concepção dialógica de Bakhtin para enunciado, na qual as imagens de cadeia e elo são a base. Tais imagens vêm-se reforçadas numa outra passagem em que Foucault define enunciado: “um enunciado tem sempre as suas margens povoadas de outros enunciados”.

Os enunciados relacionam-se continuamente e, como lembra Bakhtin (2000), “dispõem de uma forma padrão de estruturação de um todo”, ou seja, a forma como os enunciados são agrupados delinham os gêneros do discurso. É imprescindível lembrar que as formas dos gêneros, na visão bakhtiniana, são mais maleáveis e livres do que as

da língua, contudo os gêneros não deixam de ter um valor normativo, uma vez que eles não são construídos individualmente, mas pela emergência das vozes históricas e coletivas. Quando trabalha com a concepção de prática discursiva, Foucault (2000) faz uso de argumentações que dialogam com a noção de gênero discursivo de Bakhtin. A prática discursiva não pode ser confundida com a operação expressiva individual de um sujeito ou com a sua competência discursiva, ela é “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço”, construídas coletivamente, e que definem as condições de exercício da função enunciativa.

Nesse sentido, é coerente iluminar um estudo sobre gêneros discursivos por intermédio da concepção de práticas discursivas, bem como dos princípios de controle do discurso. Tais princípios (Foucault, 1999) têm como centro a idéia de que a produção do discurso em toda sociedade é controlada, selecionada, organizada e redistribuída por procedimentos que se definem historicamente.

O gêneros discursivos desencadeiam-se por uma composição triádica baseada nos seguintes elementos: o conteúdo temático, o estilo verbal e a construção composicional (Bakhtin, 2000). As narrativas orais delineiam-se enquanto uma espécie singular de gênero discursivo. Nelas, o primeiro elemento, a construção temática, emerge, na maioria das vezes, das histórias de vida e/ou das histórias mítico-ficcionais. No caso da narrativa oral que analisaremos, ocorre a junção entre a história de vida e o plano mítico. O estilo verbal, segundo elemento, possui características bem marcadas que serão evidenciadas ao longo da nossa análise; dentre elas, podemos destacar a repetição de vocábulos, que serve como elemento de encadeamento discursivo ou de explicitação do processo mental. O último elemento, a construção composicional, das narrativas orais elabora-se por uma rede complexa e múltipla de signos e estruturas, uma vez que, nesse caso, devem ser considerados: a estrutura do enredamento, a voz e as diferentes entonações, e os gestos. Logo, a construção composicional das narrativas orais envolve o corpo – na íntegra – do narrador.

Tomemos, nesse momento, a narrativa *Essa é da caipora*, contada pela professora Zilma, para a análise de algumas peculiaridades do gênero narrativa oral. Como anunciamos anteriormente, uma marca bastante freqüente nas narrativas orais é a repetição, e uma das mais incidentes é a da conjunção aditiva **e**: “E eles foram caçar e, quando chegaram num certo lugar”; “E eles dizendo que os cachorro já chorando mesmo”; “e começaram a acuar de novo”; “e apanhando mesmo”. Outra repetição muito comum que marca a oralidade das narrativas é a do advérbio **aí**: “Aí ... ‘Vamo, compadre Chico’ ”; “Aí ele disse...”; “Aí ele falou ... esse tio João...”; “Aí ficaram um tempinho ali”; “Aí meu pai pegou e falou pra o meu tio”; “Aí meu pai vira e”. Algumas vezes ocorre, inclusive, a junção dos dois vocábulos anafóricos: **e + aí**, como no trecho: “e aí correram mesmo”. O uso de tais paralelismos anafóricos é comum nas performances das narrativas orais e tem o objetivo de instaurar a coesão discursiva, funcionando como encadeadores do discurso. Especialmente o advérbio **aí** funciona também como um agente de suspense do texto. Ao usá-lo, o narrador, ao mesmo tempo em que encadeia o seu discurso, espera enlaçar paulatinamente a atenção do seu ouvinte, fazendo-o construir imagens que não só acompanham o narrado, mas que pretendem adivinhá-lo.

Há outros vocábulos que funcionam como encadeadores do discurso, como é o caso de **nisso**: “Nisso, quando eles tavam já perto”, e de **quando**: “Quando ... eles costuma ir lá”; “quando chegaram num certo lugar”; “Quando chegaram lá, quando foi chegando lá”. **Nisso** pode ser considerado um sinônimo expressivo do advérbio **aí**, tendo o mesmo

valor e objetivo performático. Além de servir de encadeador discursivo, o advérbio **quando** institui a temporalidade diegética, que, no caso dessa narrativa, não se marca por uma cronologia de datas, mas pela seqüência dos momentos narrativos.

Uma outra palavra que se repete de forma significativa é o advérbio **já**: “Nisso, quando eles tavam já perto, só ouviram foi os grito dos cachorro. Os cachorro já tava na peia: ‘ai, ai, ai, ai, ai, ai ...’ E eles dizendo que os cachorro já chorando mesmo, que tava sendo ... uma taca violenta.” Esse advérbio, a exemplo do “quando”, funciona como um marcador da temporalidade narrativa. Além de tal função, o **já** provoca o efeito de sentido de aproximação do ouvinte aos fatos narrados, não apenas situando-os num tempo circunstancial, mas fazendo com que os mesmos tenham a impressão de vislumbrar as imagens narrativas concretamente, como se presenciassem os fatos dentro da diegese.

As repetições, como vemos, não se prestam apenas ao papel de encadeamento discursivo da oralidade, mas geram diversificados efeitos de sentido. As dezesseis ocorrências do vocábulo “cachorro” [=cachorros] na narrativa não é aleatória; ela indica que uma das bases de sentido se encontra em torno dessas personagens (os cachorros). Ainda que a narrativa ostente dois protagonistas humanos (o pai e o tio da narradora), é a partir dessas outras personagens, seres irracionais, que a base do mistério narrativo será gradativamente desvelado – a caipora se apresenta para os cachorros, não para os humanos.

Há reiteraões que explicitam o processo mental do narradora. A narrativa flui no ato ininterrupto da narração. Vejamos alguns exemplos: “ ‘Vamo, compadre Chico, vamo, vamo, vamo, compadre João, vamo chegar lá’”; “Quando chegaram lá, quando foi chegando lá encostadinho”; “Começaram a ... a sair de junto deles”; “Mas, quando eles .. eles já tavam longe dos cachorro”. Essas reiteraões e derivaões externalizam o processo da prática discursiva da narradora, que orbita da memória à oralidade. Nesse processo, como se dá a ver, ocorrem apagamentos, esquecimentos. A narradora, por intermédio das reiteraões, procura recuperar, no momento da contaão, as imagens apagadas. Lembremo-nos de Paul Zumthor (1997b), quando afirma que o esquecimento “não anula; pole, apaga e clarifica o que deixa à lembrança”. O buraco de memória, ainda de acordo com Zumthor, é menos acidente, mais episódio criador.

Todas as formas de reiteraões encontradas nesta narrativa compõem o estilo verbal do gênero narrativa oral. No bojo das discussões obre prática discursiva, Foucault (2000) elucida-nos que as relações discursivas não são simplesmente internas nem externas ao discurso; elas “estão, de alguma maneira, no limite do discurso: oferecem-lhe objetos de que ele pode falar, ou antes, (...) determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou quais objetos, para poder abordá-los”. Tais relações não caracterizam a língua utilizada pelo discurso, nem as circunstâncias em que ele se desenvolve, “mas o próprio discurso enquanto prática”. Nesse sentido é que as repetições, tão interdidas no discurso escrito, configuram-se enquanto elemento constitutivo essencial da narrativa oral

Um outro princípio de constituição da narrativa oral é a presença da sugestão ao diálogo no contexto enunciativo. Podemos citar, na narrativa em análise, os seguintes exemplos: “O meu pai foi ... olha, ele foi caçar”; “mas só ficaram grunhindo ao redor deles, sabe, se esfregando”. Com tais expressões, a narradora estabelece uma relação de proximidade com seus ouvintes, colocando-os na posição de interlocutores plausíveis. No segundo caso (“sabe”), especialmente, a narradora posiciona o saber dos ouvintes ao lado do seu – eles devem saber, ao menos imaginar, como ela, de que forma os

cachorros encontravam-se naquele momento. Tais marcas que estampam o dialogismo na instância da interlocução constroem-se pelo que Bakhtin (2000) conceitua como *atitude responsiva ativa*: “A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo, é sempre acompanhada de uma atitude *responsiva ativa* (...); toda compreensão é prehenção de resposta”.

Uma das questões que Foucault (2000) coloca quando se refere às modalidades enunciativas é acerca do *status* do sujeito que fala: qual é o *status* do indivíduo que assume o direito tradicional ou espontaneamente aceito de proferir determinado discurso? Esse *status* não é posto nem anteriormente nem posteriormente ao ato enunciativo, ele emerge da posição que o indivíduo constrói na prática. O narrador das narrativas orais determina seu *status* principalmente pela instauração da fidedignidade da sua voz. É o que faz a nossa narradora: “O meu pai foi ... olha, ele foi caçar com meu tio, tio João”; “Foram olhar os cachorro, os cachorro não tinha nada. Mas, na realidade, os cachorro tinham ganhado uma taca violenta.” Via de regra, todo narrador que segue a linha tradicional da contação e que narra histórias que envolvem o mítico e maravilhoso preocupa-se com o estabelecimento da fidedignidade narrativa. É o caso da narradora Zilma. O mundo diegético a ser apresentado, ela sabe, envolve o mítico, o místico e o maravilhoso. Ao colocar como personagens de sua história pessoas que ela conheceu, com as quais conviveu, e por quem, supõe-se, ela tem respeito, o pai e o tio, ela instiga o seu ouvinte a estabelecer em relação à história uma relação de confiança e credulidade. Na história, as duas personagens externam um conflito em relação ao maravilhoso: o pai acredita na caipora, o tio, não. A narradora posiciona-se – e leva também seu ouvinte a posicionar-se – ao lado do pai, como fica bem marcado no segundo exemplo (na realidade). Isso também fica claro no desfecho que a narradora concebe para a sua história: “E deixaram o fumo na árvore que ela ia lá voltar pra pegar o fumo ... pra eles poderem caçar novamente.” Podemos interpretar esse trecho também pelo viés da vontade de verdade (Foucault, 1999), que é a oposição verdadeiro/falso instituída pelas vozes sociais. A vontade de verdade “tende a exercer sobre os outros discursos uma espécie de pressão, um poder de coerção”. Apoiada na voz da personagem pai, a narradora institui a verdade da narrativa que deve, por consequência, vir a ser a vontade de verdade dos seus ouvintes.

A delegação de vozes a outrem relaciona-se também à questão da fidedignidade da voz narradora. Ao delegar vozes para as personagens (pai, tio João e, inclusive, cachorros), a narradora Zilma partilha com essas as verdades narradas. Isso é muito mais marcante na gravação, onde percebemos que, pela sua performance, a narradora procura estabelecer inclusive entonações diferentes. O bom intérprete, segundo Paul Zumthor (1997a), “é o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista.”

Numa narrativa oral em que o fio do enredamento acontece pela perspectiva da elaboração do mítico e do maravilhoso, devemos observar quais procedimentos são postos em ação pela narradora para viabilizar o contato do leitor com o fantástico. A narradora, desde o início, anuncia que a história contada será a da caipora. Entretanto, a construção dessa personagem dá-se de forma gradativa. A construção integral da caipora é interdita inicialmente (“Não se tem o direito de dizer tudo, (...) não se pode falar tudo em qualquer circunstância” – Foucault, 1999) para criar um efeito de sentido fundamental a esta narrativa: o suspense. A princípio, por exemplo, ela não é nomeada, presentifica-se apenas no efeito que causa nos cachorros. Só após a metade da narrativa a configuração mais concreta e individual da caipora insinua-se pelo pronome pessoal

“ela”: “se não chegasse lá diz que achava que eles iam morrer, que iam matar ... ela ...”. Dessa forma, a narradora cria um efeito de mistério e insinua uma colaboração dos seus ouvintes. É somente na fala da personagem “pai”, em quem a narradora, como vimos, deposita maior credibilidade, que a caipora aparece nomeada e definitivamente configurada: “Não, compadre, esse negócio aqui é .. é a caipora que tá aqui ... Nós não demos fumo pra ela nem cachaça, porque cê sabe que é o que ...”.

É comum ouvirmos que os cachorros latem, não que eles choram. É até mais provável ouvirmos: tais cachorros estão latindo como se estivessem chorando. Entretanto, no caso da narrativa em análise, os cachorros choram: “Os cachorro já tava na peia: “ai, ai, ai, ai, ai, ai ...” E eles dizendo que os cachorro já chorando mesmo, que tava sendo ... uma taca violenta.”; “os cachorro ... acalmaram, pararam de “ai, ai, ai”, mas só ficaram grunhindo ao redor deles, sabe, se esfregando nas ... nas pernas deles e grunhindo.” Ocorre, então, uma prosopopéia. Na narrativa, além de a narradora dizer que os cachorros choravam, ela ainda delega a voz/choro a eles por intermédio do discurso direto. Um pouco adiante através do discurso indireto livre, a mesma voz/choro é retomada. Na tradução do ato dos cachorros - “os cachorro já chorando mesmo” – percebemos mais uma vez o recurso do estabelecimento da fidedignidade (“mesmo”). Quanto às reiteraões do verbo “grunhindo”, podemos perceber que elas prestam-se a hiperbolizar o sofrimento e o temor dos cachorros. Vale destacar ainda que o verbo grunhir, além de significar oficialmente o som emanado pelo porco, tem o sentido de resmungar, o que reforça a construção prosopopáica dos cachorros.

A história se passa à noite, horário propício ao místico. Parece ser irrelevante, porém a atitude da narradora – em justificar que a história se passa à noite – leva-nos a perceber essa informação como crucial para a construção diegética: “Quando ... eles costuma ir lá ... eles costuma muito caçar à noite com cachorro. Aqui já é diferente, aqui o pessoal já costuma caçar de dia com os cachorro. Lá pra nós, não, é à noite com os cachorro”. Dois sentidos pelo menos são gerados por essa construção discursiva: para dar mais magia à história ela deveria ocorrer à noite; a narradora reforça que se passou à noite, relatando o costume da região onde se passou a história. Nesse caso, percebe-se que a narradora realiza o que Bakhtin denomina “discurso com mirada em torno” (1997), já que ela supõe que algum ouvinte pode objetar e pensar/dizer: “Mas aqui as pessoas caçam de dia com os cachorros”. Um outro conceito de Bakhtin (2000) que esclarece também essa situação é o de *fundo aperceptivo*: “enquanto falo, sempre levo em conta o fundo aperceptivo sobre o qual minha fala será recebida pelo destinatário: o grau de informação que ele tem da situação, seus conhecimentos especializados na área de determinada comunicação cultural, suas opiniões e suas convicções, seus preconceitos (...), suas simpatias e antipatias etc.” Por isso a narradora, de certa forma, já refuta o pensamento do ouvinte por intermédio de uma digressão, na qual elabora informações que insinuam seu conhecimento acerca dos diferentes costumes das regiões.

A análise efetuada acima mostra-nos que existe um feixe de regras e relações que delineiam as condições de produção de uma determinada prática discursiva, de um gênero do discurso — no caso em questão, a narrativa oral. A narradora, ao elaborar sua narrativa, faz uso dessas regras estabelecidas histórica e coletivamente; entretanto, seleciona e reorganiza tais regras, imprimindo no narrado as suas marcas, assim como o oleiro faz ao moldar o vaso (Benjamin,1994). Essa reorganização das regras é que possibilita o reconhecimento da voz da narradora, fazendo com que ela seja respeitada no seu espaço social como veículo de saberes.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas – v.1**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FOUCAULT, Michel **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- \_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1999.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997a.
- \_\_\_\_\_. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997b.

## ANEXO

Essa é da caipora ... O meu pai foi ... olha, ele foi caçar com meu tio, tio João. Quando ... eles costuma ir lá ... eles costuma muito caçar à noite com cachorro. Aqui já é diferente, aqui o pessoal já costuma caçar de dia com os cachorro. Lá pra nós, não, é à noite com os cachorro. E eles foram caçar e, quando chegaram num certo lugar, os cachorro já saíram acuado, latindo. Nisso, quando eles tavam já perto, só ouviram foi os grito dos cachorro. Os cachorro já tava na peia: “ai, ai, ai, ai, ai ...” E eles dizendo que os cachorro já chorando mesmo, que tava sendo ... uma taca violenta.

Aí ...: “Vamo, compadre Chico, vamo, vamo, compadre João, vamo chegar lá correndo lá que ...” Quando chegaram lá, quando foi chegando lá encostadinho, os cachorro ... acalmaram, pararam de “ai, ai, ai”, mas só ficaram grunhindo ao redor deles, sabe, se esfregando nas ... nas pernas deles e grunhindo.

Aí ele disse: “É, compadre, tem uma coisa esquisita aqui.”

Aí ele falou ... esse tio João: “Tem nada, isso é fantasia!”

“Tem, sim!”

Aí ficaram um tempinho ali, de repente os cachorro já começaram a ... a sair de junto deles e começaram a acuar de novo. Mas, quando eles ... eles já tavam longe dos cachorro, os cachorro já tavam na peia ... outra vez ... e apanhando mesmo, e aí correram mesmo, com vontade, porque se não ... se não chegasse ... se não chegasse lá diz que achava que eles iam morrer, que iam matar ... ela ...

Quando chegou lá, de repente, não viram mais nada e os cachorro só ficaram só grunhindo nos pés deles lá. Aí meu pai pegou e falou pra o meu tio:

“Não, compadre, esse negócio aqui é .. é a caipora que tá aqui ... Nós não demos fumo pra ela nem cachaça, porque cê sabe que é o que ...”

“Isso é fantasia, compadre, não tem, não existe isso, não! Vamo vê se esses cachorro tão sangrando, alguma coisa assim.”

Foram olhar os cachorro, os cachorro não tinha nada. Mas, na realidade, os cachorro tinham ganhado uma taca violenta. Aí meu pai vira e:

“Não, vamos embora que hoje não dá mais de ... de caçar.”

E deixaram o fumo na árvore que ela ia lá voltar pra pegar o fumo ... pra eles poderem caçar novamente.

**Narradora: Zilma – Professora da Escola Multisseriada da Linha 27 – Vale do Jamari – RO**