
ASSOMBROS E DESETERROS DE DINHEIRO NAS PAISAGENS MISSIONEIRAS DO RIO GRANDE DO SUL*

FLÁVIO LEONEL ABREU DA SILVEIRA**

Resumo: o trabalho em questão enfoca o tema da narrativa e sua relevância para a compreensão da dinâmica ligada à memória coletiva e ao imaginário na região missioneira do Rio Grande do Sul. Consideram-se os estudos de performance e da etnografia da fala, com base no diálogo de seu Luís, um reconhecido contador de causos.

Palavras-chave: *imaginário, memória, narrativa, performance*

O CONTEXTO DO TRABALHO DE CAMPO

A cidade de Santo Ângelo, localizada na porção noroeste do estado do Rio Grande do Sul, pertenceu ao que outrora foi denominado de *Siete Pueblos* da banda oriental do rio Uruguay, onde até hoje existem as ruínas e marcas deixadas nas paisagens locais pela empresa missioneira (SEBE, 1982). Essas ruínas são elementos arquitetônicos que evocam aspectos da memória do lugar¹ aderidos ao imaginário² das pessoas que vivem na região.

A sensação que se tem ao visitar a região missioneira, com suas ruínas barrocas, é a de que o tempo contém mistérios que persistem em paralelo às ações e obras humanas sobre as paisagens, permitindo assim uma reflexão que segue a perspectiva bachelardiana acerca do “lento ajuste das coisas e dos tempos, a ação do espaço sobre o tempo e a reação do tempo sobre o espaço”, bem como do delineamento de “figuras de

duração” em determinada localidade a partir da impressão do “ritmo dos esforços humanos” sobre ela (BACHELARD, 1988, p. 8).

Trata-se, portanto, de um rico universo cultural impregnado de episódios históricos e elementos de caráter lendário e fabulatório que se acomodaram ao longo do tempo no imaginário e na memória coletiva³ local. Assim, tais acontecimentos do passado e a sua permanência no cotidiano, diante do intrincado conjunto de imagens e narrativas⁴ que suscitam, acabam por gerar complexas formas de interação das pessoas entre si, bem como delas com as paisagens de pertença.

Em Santo Ângelo conversei com dois contadores de causos de assombros e de desenterro de dinheiro. O encontro ocorreu no Batalhão do Exército de Santo Ângelo por escolha de ambos. Darei ênfase à narrativa de seu Luís por considerá-la a mais significativa das duas.

A PERSONAGEM: MEMÓRIA, NARRATIVA E POESIA COMO COMPONENTES DA *PERFORMANCE*⁵

Ele está vestido com alinho e encontra-se sentado na poltrona, percebe-se certo nervosismo em seu Luís, por causa de nossa presença, pois mexe as mãos seguidamente segurando a chave do automóvel que não pára entre seus dedos. Ocasionalmente, passa uma mão sobre a outra ou cruza os dedos, para logo voltar a movimentá-los. Tem os cabelos grisalhos, quase brancos. Traz um bigode pouco espesso sobre os lábios e usa óculos com aros escuros.

Antes de iniciar a sua narrativa, acena com a cabeça – ri envergonhado (mais tarde seria possível perceber o brilho de um dente de ouro) – e, sinalizando positivamente em resposta ao sinal que algum de nós lhe faz solicitando que inicie a sua fala⁶, senta-se um pouco mais para frente, sem apoiar as costas na poltrona. Daí em diante, segue-se uma narrativa ininterrupta, na qual uma história desencadeia outra, conectando-se numa lógica própria – ou métrica singular⁷ – em que desfilam

várias personagens, ambientes com paisagens marcantes, localidades, reflexões acerca da importância do mundo natural ou dos mistérios do mundo.

Dessa forma, para a discussão que me proponho realizar neste trabalho, optei por destacar uma parcela de seu extenso desfiar de histórias, cuja narrativa poética mescla situações vividas por ele, bem como por outras pessoas que fazem parte de sua rede social, quando não, de sua rede de parentesco. Ou seja, seu Luís, ao contar os causos, rememora suas experiências como um homem do campo inserido num grupo social específico, deixando isso claro, na maneira como se apresenta:

Olha, meu nome é Luis Osório de Almeida Pércio, nasci no quarto distrito de Santo Ângelo, que era distrito e agora não é mais [segue dizendo o nome dos pais]... Eu sou, lá, nessa zona, no quarto distrito, que onde eu nasci, na terra, no campo dos meus pais né; porque eles lidaram com gado, eu também lidei – viajei muito a cavalo – lidei com gado também. Conheço um pouco de... conheço bastante história, como eu estava falando. Têm muitos que... a, a, a ... hoje mudou até a própria natureza e os tempos mudaram. E os senhores que são jovens estão a par dos acontecimentos. Mas esse senhor [referindo-se ao outro senhor que contara histórias e que tivera que sair], eu vi quando ele disse assim 'que ele até duvidava de certos assombros, de certas coisas'. E eu tenho uma passagem que aconteceu comigo verdadeira [dá um tom sério, afirmativo, à voz], que era pena que só eu sou de testemunha né, mas parece que foi uma marca que me marcou assim pra, pra dizer que existe um mistério, que na nossa vida nós temos um mistério! O nosso espírito, a nossa alma, a nossa passagem – existe um mistério que não é pra nós desvendar. E esses causos de lendas, tem muitos que são às vezes inventados, aumentado a conta, mas muitas coisas verdadeiras [faz um movimento de afirmação com a cabeça], realidade né, que só a gente e o próprio criador que é testemunha da gente, que tá junto com a gente sabe que é verdade.

E segue, numa narrativa fluente sem dissociar a sua experiência das de outras personagens de suas narrativas, ou ainda, associa os fatos misteriosos presentes no imaginário das pessoas que vivem na região com aqueles que marcaram a sua trajetória pessoal. Conforme seu Luís:

Lá, esse negócio de dinheiro assim, porque lá é comentado, naquela época, quando a gente era pequeno se comentava muito isso. E conheci um senhor lá, o finado Izidro que foi um fazendeiro – Izidro Pires – no Rincão dos Pires que ele lá com o Constantino Leite, que era cumpadre dele, eles tavam viajando a cavalo, procurando um lugar pra sestiari, aqui perto de São João Velho [sinaliza com a cabeça referindo-se ao lugar]. Chegaram... desencilharam os cavalos, meio-dia, isso de dia né! Meio-dia, desencilharam os cavalos pra sestiari e foram se lavar numa fonte de água que o gado bebia água assim, num olho de água assim. E eles se acocoraram. Diz-que tavam se lavando as mãos assim, os rosto. E diz: ‘olha cumpadre, mas olha aqui tu viu?’ [observa o chão e aponta como se estivesse vendo o córrego e as marcas dos cascos]. O casco do gado tinha cavado a estrada onde o gado vinha beber água, tava aparecendo a borda de um pote! Aí eles cavaram com uma faca ali, pegaram a faca da cintura [puxa uma faca imaginária da cintura e faz um movimento com a mão direita como se estivesse cavando], o que tirou – porque os que viajavam naquele tempo, sempre andavam armados com faca ou coisa assim – e, diz-que tiraram um pote grande com onças. E isso foi verídico, porque, inclusive, eu conheci esses senhores: seu Izidro Pires [fala o nome do homem apontando para a esquerda, após coça a cabeça], que era o pai de todos esses Pires – hoje em dia, quase tudo morto, tem filha que tão velha já. Ainda existe o Rincão dos Pires, ali eu andei muitas vezes por ali. Eu tinha um tio meu que era cumpadre dele, até se chamava Lindolfo Alves, morreu em São Luís com 93 anos. Aí ele disse: ‘Olha meu sobrinho eu duvidei do cumpadre Izidro, que eu não acreditava em dinheiro enterrado. Aí, fiz ele embrabecer, porque ele é muito teimoso, nós távamos

num galpão, aí ele foi lá dentro e trouxe assim um punhado de onças [junta as mãos em concha, como segurasse as moedas], um punhado de onças e me mostrou. E disse [faz um movimento com a cabeça, abrindo um pouco mais os olhos, como quando se pergunta a alguém que duvidou do que foi dito, buscando assim, uma confirmação]: *é ou não é dinheiro achado?*. Diz, *‘eu e o cumpadre Constantino Leite repartimos!’* E o Constantino [fala apontando para trás] foi pro Mato Grosso e esse cumpadre dele, diz-que comprou fazenda. O finado Izidro até, quando morreu, levaram mais de uma semana marcando gado dele, no inventário, isso aí eu ajudei, *é coisa verídica!* Porque eu aponto lá os lugares, lá no quarto distrito: passa pelo Rincão dos Pires, passa pelo Rincão dos Furtado, onde tem um passo velho Piratini. Até eu escrevi um livro, escrevi uns versos – eu sou meio poeta né, sou meio poeta, digo alguns versos [Diga uns versos para nós!, alguém exclama], algumas poesias, negócio de tradição que eu freqüentei bastante. Então, ali naquela zona esse Passo que passava pro Rincão dos Furtado lá, hoje se chama Passo do João Osório, o nome que tá registrado. Ali tinha uns primos meus que não podiam passar, tinha duas ilhas, hoje fizeram uma ponte – *é mais pra baixo.* Porque uma noite, um primo meu disse que o cavalo dele começou a se assustar e começou uma velinha pra lá e pra cá [movimenta a mão da esquerda para a direita e vice-versa, representando o movimento da vela na frente do animal], caminhar na frente do cavalo dele, e o cavalo se assustou [levanta as mãos mostrando as palmas]. Aí, ele arrancou do revólver e deu uns tiro [faz um movimento de puxar um revólver do coldre]. Diz-que extraviou aquelas velas [movimenta as mãos para frente dando a idéia de dispersão] e o cavalo pulou por cima [movimenta a mão referindo-se ao pulo do cavalo]. Ele chamou nas esporas o cavalo. Diz-que quando ele olhou, diz-que tava fechado de fogo aquela picada [abre os braços aludindo à expansão do fogo]. E todos eles ali, eles não passavam, deixavam de passar de noite, de dia passavam. Porque o finado Otávio Furtado, que era meu primo e padrinho também, ele disse que ele, uma noite, ele vinha vindo e diz-

que um chapéu de fogo começou a acompanhar ele [levanta uma das mãos dando a idéia de que algo segue ao lado], aí ele puxou do revólver e deu uns tiro, aí amorteceu o braço e caiu o revólver no coldre [faz o movimento de puxar o revolver do coldre e em seguida outro que representa o amortecimento do braço], a sorte que ele não derrubou. Aí ele, diz-que acompanhou até o Passo, aí ele deixou de passar.

E tinha o João Furtado que morava em Santa Tecla, que é também, esse era o meu primo e padrinho. Tinha uma casa de comércio em Santa Tecla. Querem ir pra lá, pode perguntar... São causos verídicos que eu tô contando. Isso aqui, coisas que [sinaliza positivamente com a cabeça], gente minha, tem ainda os descendentes.

Já, ele até me contou, ele pousou lá em casa, aqui, lá onde eu moro, nessa casa (aponta com o dedo indicador)... Meu padrinho, ele é falecido... Joãozinho Furtado chamava ele. Aí, ouvi dizer que ele tinha tirado um enterro porque lá (aponta com o indicador) era morada antiga, tinha a loja e coisa [fecha a mão que antes apontava]. Aí, eu perguntei pra ele... é verdade? Aí, ele disse: 'sabe que tinha dois senhor que sonhou com um guardado lá no meu pátio!'. Diz: 'e foram cavocá lá, me pediram licença, pra nós repartir e nós fomos. Começamos a cavocar e demos na terra, lá embaixo batia' [faz um movimento com os braços para baixo]. Diz-que batia numa coisa... Diz-que... não é que tempo, diz a própria natureza, vê como é que é, diz-que... causo que ele que me contou, que ele me contou, não sei se é verídico, mas eu sei causo que ele me contou [risos], mas ele me contou isso aí [aponta com o dedo para si mesmo]: 'Veio uma chuva e nós disparemos pra dentro, se armou assim o tempo [levanta o braço esquerdo], uma nuvem e veio uma pancada de chuva'. Era de tarde, de tardezinha e encheu aquele buraco de água e os homens disseram; diz: 'Vamos lá, agora!', depois que parou a chuva, e, digo: 'não agora tem muito barro, tá embarrado e tá molhado'. Eu ouvi dizer que ele tirou sozinho, eu ouvi dele... e pelas dizida dele eu achei que era verdade... que ele tirou sozinho, que daí ele disse: 'Aí, eles foram embora e já era de manhã cedo e no outro

dia viemo e não achemo mais, daí ele encantô⁸!’ Aí ele disse: ‘mas aquilo era meu mesmo meu afilhado, era meu mesmo!’ [diz a frase rindo]. Ficaram brabo com ele, queriam brigar com ele, mas dicerto ele tava com má intenção comigo.

Mas, esse causo verídico que eu quero contar pros senhores, que esse aconteceu comigo, por isso que eu não duvido das coisas da vida, eu não duvido... Hoje as coisas mudaram, esses negócios de lenda, esse negócio de assombração não se vê falá mais, né. Mudô completamente, a própria natureza mudou bastante né... Mas eu, vinha vindo lá no Rincão dos Pires, na estrada aqui [demonstra com a mão], pra lá de onde nós morava, de madrugada, e o meu pai contava... que tinha um dia lá, perto de uma porteira que tinha uma taipa de pedra que entrava no mato [aponta com a mão]... Que ele vinha vindo a cavalo, de noite, diz-que veio, que clareava uma luz em roda dele, toda assim né. Ele começou a olhá pra ver se enxergava aquela luz e não enxergava... olhou pra cima e estourou uma bola de fogo [levanta as mãos] e caiu bastante fátisca. O cavalo quase derrubou ele – mas eu, um guri, né –, ele contava. Quando eu era pequeno, mas assim eu... eu não acreditava, mas aquilo ali, lá... do Rincão do Espinho, foi do meu bisavô, que se chamava Chico Vargas, que tinha muito campo, que tinha muito gado. E diz-que deixou, ele tinha uma criada por nome Mariana, eu cheguei a conhecê a escrava, escrava... cheguei a conhecê essa negra velha... Morreu, morreu com cento e tantos anos, eu acho, morreu antiguíssima, quando eu era guri pequeno. Eu me lembro da finada Mariana, ela contava que enterravam dinheiro... tinha mesmo uma mesa até, lá na fazenda do tio João Osório, que era irmão da minha mãe... diz-que aquela mesa era do meu bisavô... lá ela disse que um dia viu, quando gritaram pra ela e ela chegou correndo e disse: ‘Nhô?’, e abriu a porta da varanda que tava aquela mesa amarelado de libra, sebo e carvão. Então um compadre dele disse: ‘ô que é que tu quer aqui negra nojenta?’ E disse que ela, e, voltou pra trás, disse que tava amarelado de libra... e diz-que ali contaram que tinham até muitos guardados por ali, que tinha tal de ambu⁹, ambu é falado no quarto distrito,

Rincão dos Pires. Ambu enxerga longe... léguas que a gente enxergava num alto e diz-que era assombrado aquilo ali.

E, houve um senhor lá, um tal, de seu Candinho, isso foi causo verídico! Ele ia passando, verídico, porque ele ficou caduco, pouco tempo depois ele sarou de novo, né... Ele disse que ia passando perto do tal de ambu e é lá perto onde passa... tem esse que meu pai viu, essa taipa de pedra, que depois ele – vou contar o que aconteceu, um causo comigo –, e diz-que ele viu quando um padre, era uma noite de lua bem clara, né [aponta para cima], muito clara, diz-que aquilo foi dos jesuítas também, aquela morada lá. Vinha um padre à direita e o cavalo dele vinha, vinha, vinha ligeiro [dá outra dinâmica para voz, acelerando a fala] e chegou, e pegou na rédea do cavalo dele, e parou o cavalo dele [levanta as mãos]. E ele andava com uma pistola de dois canos, essas de primeiramente, aquelas antiga. Ele puxou e deu um tiro no padre aquele e o padre caiu, aí ele tocou o cavalo e cruzou por cima. E eu acho que era verdade, porque ele contou isso, porque ele ficou meio louco né! Seu Candinho, por nome, Candinho. Morava no Rincão dos Furtados o tal de Candinho. Ele se escondia e vivia se assustando e espiava nos cantos da casa. E diz-que chegando aí eles fizeram aqueles negócio de Centro Espírita, não sei o que lá fizeram com ele... tratamento, coisa assim, mas diz-que ele sarou.

Mas, eu ali, naquela, perto da taipa, tem uma coxilha, é uma coxilha que pende pro lado da taipa [faz um movimento com as mãos, dando uma idéia de declive, como algo que desce ou, como uma espécie de arco], tem uma taipa antiga que deve existir até hoje essa taipa, entro num mato que vai e visa.

Diz-que quando os cara tavam lidando o campo, diz-que ali existia um guardado muito grande e viam uma... o cara lidando com o gado, correndo à cavalo lidando com o gado, via uma carreta assim né, uma... um quadro de uma carreta no chão né! O cara esbarrava a cavalo, voltava e se sumia, a tal de..., contavam!

E eu lá, na madrugada, isso é verídico, digo como esta luz que tá aí, não é... mas eu não me assustei, eu não, eu não [faz um

sinal de negação com a cabeça], pra mim é o mesmo que nós estivesse aqui ó, sem emoção nenhuma, sem... a mesma coisa que nada pra mim. Eu pensei no tal de guardado e, diz-que na taipa tinha também: tinham botado uma bacia, não sei o que lá, com dinheiro, diz-que duas bacias de prata, não sei o quê, contavam. Isso é coisa dos antigos, não sei se é invenção, mas contavam, a gente via contá quando era guri. Aí, eu olhei pra coxilha, eu ía chegando perto da porteira, dessa, da taipa de pedra e, era de madrugada, era umas quatro horas da madrugada. Eu saí pra vim pra Santo Ângelo e, aí eu olhei pro outro lado da coxilha e pensei o seguinte [sorri discretamente]... mas diz-que ali teve um enterro muito grande, não sei o quê... me lembrando, mas sozinho né, sozinho, conversando cá com minha mente e a gente fica dando de rédea o pensamento, como diz o gaúcho, dando de rédea o pensamento e conversando com o próprio espírito da gente. Eu acho que a gente conversa, né! Pois, não é que, exatamente, na coxilha, onde que passava assim [sinaliza com a mão aberta para frente], saltou uma bola de fogo, uma bola assim, meia grande assim [demonstra o tamanho da bola]: saltô no chão e veio... a sorte é que não veio direto a mim, senão, talvez, aí assustava. Ela meio desviô – um pouco né – que ela saltou assim da coxilha e fez assim [demonstra com as mãos] direto à taipa e pegou a taipa. Ela foi pulando por cima da taipa e soltando fâisca. Aí, eu me lembrei do meu pai contar do chapéu voando. Digo, mas era verdade o que o véio conta. Isso aconteceu mesmo, porque decerto o pai viu mesmo! Mas vê, isso é puro verídico, assim como tá dando essa luz. Eu era mocinho já, eu tinha aí uns vinte anos, por aí, não era criança, não foi emoção, do que o cara imaginá e sonha e vê! Não! Isso é verídico, foi a única coisa que eu vi na minha vida de... e eu acho que existe mistério, existe um mistério! Isso nós sabemos porque nós até por sonhos, quantas coisas se revelam na vida da gente.

19 Após terminar o longo desfiar de causos, seu Luís se lança numa série de devaneios, de reflexões acerca do ato de criação poética, fazendo referência à importância das imagens

na construção do poema, quando afirma: “Quando o gaúcho fala... parece que a gente enxerga e sabe o que tá dizendo!”

Segundo ele, o poeta “se inspira c’ a natureza, fala com a alma e o coração”, e continua afirmando que “sempre admirei a natureza”. Para seu Luís, o poeta se encanta com a mata virgem, com o bosque, com a cachoeira, pois ele é capaz de, a partir do ato de criação, lidar com imagens mentais e assim enxergar a água clara, mas, também, de conversar com as flores. E afirma: “Então eu vou dizer uns versos, quê que eu vou dizer, qual é o que eu vou dizer?... Então, eu podia sair assim, com um que um senhor me deu... Eu sei uns outros bonitos - esse aqui não é tão bonito -, mas fala sobre a natureza. Eu vou... Dão permissão, eu vou dizer esses versos. Foi um colega que me deu, colega de farda, tenente também, a poesia. E ele diz assim (levanta para declamar os versos, ao iniciar, estica o braço esquerdo):

Ah! Formiga danada, tu então de novo cortaste o meu pessegueiro?

*Este, além de ser meu pomar, me serve às galinhas de poleiro,
 Mas, tu também danificaste meu velho cinamomo defronte,
 abriga hospitaleira, sobre qual, no verão, eu de veraneio,
 fico sonhando a tarde inteira*

*Tu tenha paciência formiguinha, eu vou comprar um veneno
 que seja mesmo bom de fato,
 que judie e mate,*

vou te dar,

*porque veneno é bom num humano conceito
 e arma é boa aquela que mata e, por isso,
 que a nossa humanidade vive desse jeito*

*Mas, tu sabe de uma coisa formiguinha – que eu não te judio
 e nem te mato, porque afinal, de fato,*

eu não sei quem é mais dono deste sítio, deste chão

*Pode cortar o pessegueiro e leve o capim do rancho, se quiser,
 o que vale a gente ter um grande rancho feio e, não tendo
 mulher...*

Mas, por favor, não me corte o cinamomo, o verde defronte 20

– abriga hospitaleira –
 Eu até começo a rir quando eu percebo que me distraio a
 conversar sozinho,
 pois eu fico apreensivo, contrafeito, pensando, por detrás do
 parapeito
 que pode estar escondido algum vizinho,
 e ao me ver falar deste jeito, pros outros diga até que eu sou
 maluco
 e perigoso, porque me viu falando com as formiga!
 Eu espio por ali, e só vejo gado nosso pastando e, nada, mais
 ninguém,
 depois eu me encosto sobre o parapeito sossegado, olhando
 longe a volta do caminho
 e alguém partiu por ali e agora não vem!
 E eu, a mim mesmo me pergunto: será que não era melhor
 que nós fosse igual ao gado?
 Que andasse por ali pastando sossegado e, de noite,
 deitasse à beira de uma lagoa, remoendo capim, sem querer
 saber
 da gente mesmo!
 Será que eu sou bom ou será que eu sou ruim?
 Mas nunca senti dentro de um peito, um coração sensível,
 resignado com espíritos tão cheios de defeito (neste momento
 coloca a mão no peito)
 E ouço a chuva que vem perto e sinto o cheiro do chão
 E entro e me sento no (?) pilão
 E fico olhando pro fogo e vou pensando na lenha frondosa,
 que
 agora em cinzas, vai se transformando
 E, de certo, a fumaça que sobe para cima é a alma do tição
 – e meu guaipeca dorme, bem ao pé do fogo
 Eu gostava que ele se acordasse, assim eu tinha com quem
 falar
 E me entreteria melhor
 E não adianta insistir de calar, pois nós temos círculo vicioso
 e nunca paramos de pensar [coloca o dedo na testa]
 E a formiga, e a panela –, é a saudade!

*E até o guaieca vive insatisfeito e, agora mesmo,
ele ressona, choramingando e sonhando com gente ruim,
com caça de campereadas
E eu ouço a chuva que cai sobre o rancho – faz um barulhinho
leve
sobre o capim
É uma chuva mansa, sem trovoada
E a gente gosta de uma chuva assim
E a goteira – a goteira - ela, bem em cima da minha cama!
[recita o verso sorrindo]
E continua e não pára de pingar... E, que coisa que dá sono,
[diz a palavra
com um entonação longa]
uma goteira, de gota à gota, pingando de mansinho a noite
inteira
Mas, eu não tapo essa goteira! Porque é que vou tapar?
Se, a cama é grande pra dois e durmo sozinho!
– aplausos da platéia emocionada.*

REFLEXÕES BASEADAS NOS ESTUDOS DE *PERFORMANCE*: O CONTEXTO DO EVENTO NARRATIVO

Sendo a *performance* uma forma especial de comunicação (BAUMAN, 1993), ela está vinculada ao uso da linguagem na vida social em que a fala surge como parte de um sistema cultural (SHERZER; BAUMAN, 1974). A linguagem, percebida por meio da conduta da fala, evidencia o caráter verbal e cultural que desempenha um papel organizador da vida social, fato sobre o qual a etnografia da fala se debruça e que ela busca compreender.

É preciso considerar a importância da linguagem falada no processo de socialização dos indivíduos de um determinado grupo, bem como as relações com o contexto, no qual emerge e se situa o discurso (DURANTTI; GOODWIM, 1992). Ou seja, o contexto em que a narrativa ocorre está relacionado a uma determinada situação de interação

social, pois é valendo-se do seu enquadre que um ato de fala poderá ser compreendido.

O contexto, como nos lembra o etnometodólogo John Gumperz, é fundamental para que a *performance* ocorra como um tipo específico de ação social dentro de uma cultura particular, pois o fenômeno da contextualização desempenha um papel importante na interação conversacional. De acordo com as análises de Basso (1992) acerca do pensamento de Gumperz, a contextualização se refere a um processo dinâmico que se desenvolve e muda, conforme o acontecer das interações entre os participantes do evento. Em outras palavras, ele seria contingente e inerente ao fato do diálogo em si mesmo. Por outro lado, Kendon (1992) ressalta a necessidade de se pensar a maneira pela qual as pessoas mantêm a interação social, para que se compreenda de que forma e em que circunstâncias ela ocorre, permitindo que o assunto abordado ligue as pessoas entre si.

A *performance*, dessa forma, configura-se como um ato eminentemente cultural, porém seus vínculos com o cotidiano podem ser variáveis. Para MacAloon (1984), a *performance* seria constitutiva da cultura e estaria ligada à ação e, por isso, diretamente relacionada ao cotidiano. Entretanto, Sullivan (1986) concebe os atos performativos como diferentes dos atos cotidianos. Trata-se, assim, de um divisor de águas entre os autores, ainda que ambos estejam preocupados com o caráter reflexivo da *performance*.

Turner (1982; 1987), quando toma a *performance* com base numa perspectiva que leva em consideração a sua dimensão reflexiva, quando os sujeitos se (re)pensam mediante os atos performáticos, entende, como MacAloon (1984), que a *performance* cultural é uma ocasião em que sujeitos pertencentes a uma determinada cultura refletem e pensam a si mesmos – e, nesse caso, o próprio ritual seria um exemplo disso¹⁰. Portanto, nos termos de Turner, o ato performativo relaciona-se às experiências afetivas, bem como às cotidianas, como aponta Dilthey.

23 No que se refere à experiência, Kapferer (1986) se aproxima de Turner ao mencionar que o sujeito, ao vivenciar

suas experiências, acaba por refletir sobre elas e isso ocorre também através do seu corpo, considerando-se a situação na qual se encontra. O ato de experienciar é um fenômeno complexo e, por isso, a pessoa pode afirmar que eu sou a experiência. Não se trata, pois, apenas do seu próprio ponto de vista, porquanto as outras pessoas têm influência sobre o experienciar do sujeito como expressão da cultura.

De acordo com Kapferer (1986), o sujeito é capaz de compreender a sua ação e a experiência implicada na mesma, bem como a experiência do outro, pela sua situação no mundo. Por outro lado, a sua experiência se insere em um conjunto culturalmente constituído de construtos, conceitos ou tipificações. O sujeito, portanto, entende a experiência do outro diretamente mediante sua experiência e, indiretamente, pela mediação de uma variedade de construtos culturais. Ainda, tais construtos, por sua mediação, são vitais na constituição da socialidade e no compartilhamento intersubjetivo da experiência.

Conforme Ricoeur (1994, p. 15), é necessário considerar

o caráter temporal da experiência humana, [em que] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está vinculado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal.

Nesse sentido, a narrativa implica o trabalho da memória (BOSI, 1994) que se relaciona a uma organização inteligível da narrativa.

Para Ricoeur, agir é sempre agir com outros, pois se trata de uma interação. Nesse sentido, o ato de narrar é ele próprio um ato de criação poética, de uma inteligência poética, e, consiste numa experiência de interação, marcada pela dialogicidade. Ele está vinculado, de alguma forma, à *performance* (ainda que o autor não mencione o termo em seus estudos) em que a ação pode ser narrada na medida em que se relaciona a episódios que, nos termos de Turner, referem-

se a dramas sociais que, subjacentemente, trazem à tona determinados conflitos sociais, que apresentam, assim, sempre a relação com uma intriga referida à tessitura da narrativa.

A intriga surge como capacidade expressiva de o si-mesmo configurar – de considerar junto – as ações e incidentes narrados, de maneira a dar forma a uma totalidade temporal que, mediante o ato poético, permite que o narrador seja capaz de configurar uma tessitura (a “tessitura da intriga” para Ricoeur). Então, a intriga está ligada a um encadeamento, a uma lógica, a uma ordenação ou sucessão que se refere ao agenciamento dos fatos configuradores da narrativa (RICOEUR, 1994, p. 63-7).

Ora, as narrativas dos contadores de causos estão relacionadas a atos de fala e a certas abstrações que Bauman (1986, p.5) denomina eventos, ou melhor, a um evento narrativo que, em outros termos, seria o contexto da *performance* e da narrativa. Os eventos narrados (a narração em si) estão intimamente ligados a uma estrutura da narrativa (configuradora de uma forma¹¹) que poderíamos vincular a invenção de uma intriga ou, ainda, a uma capacidade de compor uma intriga (RICOEUR, 1994).

É possível perceber que a narrativa de seu Luís se insere num gênero cuja categoria específica é a de um ato de fala (BAUMAN; BRIGGS, 1996). De acordo com Ricoeur (1994), tratar-se-ia de um ato poético (*performance* poética para Zumthor). As histórias narradas implicam uma *performance* (ou um ato performativo) em que a ação social se vincula a uma interação, posto que o ato performativo deve ser analisado como fazendo parte de um contexto, no qual o *performer* é um ator social reconhecido pelo seu desempenho como narrador, como contador de causos no interior de sua comunidade (ZUMTHOR, 1997).

A relação entre narrativa e *performance* está necessariamente vinculada à labuta da memória, ou seja, é preciso considerar o tempo como um elemento fundamental no conjunto complexo que forma o corpo das narrativas. Elas se sucedem ao longo da *performance* do narrador (aqui considerado o tempo da

performance como um fator importante na interação social) que detém parte importante da memória coletiva. Assim, a narrativa é um desfiar de histórias que traz consigo um vai e vem da memória que traz à tona imagens, episódios vividos em um tempo outro, aparecendo à luz do presente. O narrador revive a experiência vivida (BOSI, 1994).

Portanto, com base no relato em que seu Luís se apresenta, é possível perceber que ele se coloca como um homem do campo, que lidou com o gado e, portanto, teve que viajar pela região, deslocando-se pelas paisagens missionárias. A sua relação com a paisagem é demonstrada a partir da constatação de que ela se modificou ao longo do tempo, mediante a ação humana. Assim, as suas práticas culturais, os sentimentos e as dimensões estéticas presentes nelas (*ethos*) associam-se ao campo, ao gado e às viagens, de forma a evidenciar a sua experiência como alguém oriundo da região missionária, em que os seus valores e padronizações dos aspectos cognitivos (VELHO, 1994) refletem a sua visão de mundo (*eidos*), implicando também o conhecimento de causos que revelam o profundo mistério que desconcerta o espírito daqueles que se deparam com expressões fantásticas do narrador.

É como se seu Luís preparasse o terreno por onde iria transitar – movediço, instável, incerto – pelo fato de se tratar de uma questão controversa, porque é passível ser ela tomada como mentira ou bravata. Portanto, diferentemente de seu colega contador de causos, que, ainda que narre suas histórias, tende a duvidar da veracidade das mesmas, seu Luís trata de limpar o terreno ressaltando que as suas são verídicas, pois aconteceram com ele ou teriam acontecido com pessoas de suas relações e, por isso, confiáveis, ainda que impregnadas de mistérios que abarcam sempre a dúvida e a incerteza.

Bauman (1986) diz que os critérios de análise para as questões de verdade e mentira têm variado nos estudos de *performance*. Nesta perspectiva, a questão da verdade nos diversos gêneros narrativos deve ser considerada, segundo o autor, com base no contexto sociocultural em que o contador de histórias está inserido, porque tais aspectos da narrativa

passam por uma negociação dada na interação social, existindo uma variabilidade de formas como as mesmas se apresentam. Por vezes, a crença no que se narra é secundária à *performance* em si mesma (LIMÓN *apud* BAUMAN, 1986).

A questão como aparece no contexto narrativo estudado, marcada por um aparente conflito, posto que um dos contadores de causos duvida das próprias histórias que narra, ao passo que o outro afirma serem fidedignas aquelas que conta (usando intensificadores lexicais – verídico, realidade, verdade), coloca um problema a ser analisado numa pesquisa de campo mais aprofundada, para que tais elementos possam ser bem explorados e, a partir daí, possibilitem uma análise mais segura de como as temáticas da verdade e mentira se acomodam no sistema moral presente na sociedade em questão.

Assim, quando seu Luís vê a necessidade de afirmar que sua narrativa está baseada em fatos fidedignos (é puro verídico), em evidências narrativas do discurso, busca vinculá-las à atribuição de certas responsabilidades – quem viu, ouviu ou disse – como elementos que auxiliam na construção da verdade narrativa. Além disso, faz uso de uma espécie de juramento, por exemplo, quando faz referência à luz que ilumina o cenário em que narra seus causos (assim como tá dando essa luz). Nesse caso, a verdade só pode vir à tona mediante a crença em sua palavra, pois somente ele e Deus experienciaram aqueles acontecimentos (ou seus parentes que confidenciaram a ele o que lhes aconteceu). Há uma conotação moral em sua fala, no sentido de que a sua palavra deve ser honrada porque oriunda da sua experiência singular e, mesmo, dos seus parentes e amigos. A experiência não pode ser compartilhada, mas apenas os sentidos que emanam dela (RICOEUR, 1995).

Há em sua narrativa a necessidade de fazer referência à fala de outras pessoas, nesse sentido ele se utiliza do recurso da citação oral (*quoted speech*), pois, quando menciona a fala de seu tio Lindolfo ao conversar com o sobrinho (ele mesmo, seu Luís) e, depois, acerca do diálogo entre o falecido Izidro e seu tio Lindolfo, está usando como recurso a fala de

outrem, citando-a. Isso acontece também no caso do desenterro de dinheiro em que se desenrola um conflito entre João Furtado e seus dois companheiros de escavação, ou no episódio da escrava Mariana (o que tu quer aqui negra nojenta?).

O evento narrado por seu Luís está situado no espaço (Santo Ângelo/região missioneira) e no tempo (na sua infância/na sua vida adulta). Há uma dimensão espaço-temporal, ambas servindo como referências fundamentais para situar o ato de fala de seu Luís (BAUMAN, 1993; ZUMTHOR, 1997). Portanto, ele se situa numa paisagem específica, marcada pela presença do gado, do cavalo, do tropeiro que viaja pela região em função de seu trabalho (aparecendo como uma referência ao centauro dos pampas de Bastide¹²) e de um vai-e-vem das suas lembranças que oscilam entre a infância e a fase adulta de alguém que sempre viveu naquela região.

A primeira narrativa de seu Luís deve ser entendida como um evento situado num contexto específico (LANGDON, 1999), pois se trata de uma narração relacionada à região missioneira e associada a uma prática cultural denominada de desenterro de dinheiro. Seu Luís narra suas histórias remetendo-as a uma experiência civilizacional complexa que contempla o contexto histórico-cultural, vinculado à conquista do *Mundus Novus* e às guerras campeiras. Esse mundo, com as práticas de enterrar dinheiro em potes ou baús, persiste no imaginário local desde pelo menos o século XVII, passa pela experiência civilizacional jesuítico-guarani dos *Siete Pueblos* e permanece como uma atividade corrente entre os fazendeiros da região num tempo em que não havia bancos e em que as guerrilhas de fronteira eram episódios frequentes nas Missões.

Mais adiante, a narrativa acerca da escrava Mariana e as onças amarelado junto à mesa é um exemplo de como tais episódios eram cercados de segredos, pois a contagem de tais riquezas, caso fosse identificada por estranhos ao pacto do grupo, poderia representar um perigo iminente de roubo ou mesmo de descoberta do esconderijo no qual o dinheiro achado seria oculto até que lhe fosse dado um destino mais seguro.

Além disso, no que tange à *performance* do contador de causo, é necessário ressaltar a importância da platéia¹³, pois é impossível negar o diálogo não-verbal entre *performer* e platéia (os olhares, os olhos úmidos de emoção, os movimentos dos corpos), os signos paralingüísticos como sorrisos e mesmo um diálogo verbal (pontuando temas na fala de seu Luís, solicitando que ele declame poesias, por exemplo).

Assim, como um evento de *performance* oral implicado na presença de um público ouvinte co-participante (GOFFMAN, 1998), dado na interação dialógica intersubjetiva e proxêmica entre o narrador e sua platéia¹⁴, considerando-se os sentidos que fluem nessa dinâmica interacional, a narrativa de seu Luís pode ser compreendida como um ato performático centrado na fala. Trata-se, assim, de uma fenomenologia da recepção (ZUMTHOR, 1997) relacionada a uma estética da recepção (RICOEUR, 1994).

O segundo tipo de narrativa de seu Luís se insere num gênero de histórias ligadas ao sobrenatural, a uma dimensão fabulatória em que os assombros surgem como uma espécie de intervenção no mundo ordinário que desestabiliza emocionalmente os atores sociais envolvidos no evento¹⁵. Os assombros, nos casos narrados por seu Luís (tanto no caso das velas, quanto naquele do chapéu e da bola de fogo), têm na presença do fogo um dos elementos fantásticos desencadeadores do medo, mas que a existência do revólver¹⁶, como um instrumento de potência masculina, de enfrentamento do desconhecido, atenua na medida em que destrói e dispersa aquela energia estranha (fator que se repete no episódio do padre jesuíta). A presença do cavalo em todos os acontecimentos fantásticos, deixa claro que o desempenho dos animais, é fundamental no processo de enfrentamento-fuga da personagem narrada em relação ao misterioso elemento desestabilizador do seu deslocamento cotidiano no espaço físico das Missões riograndenses.

Em todas as narrativas aparecem marcadores dêuticos espaciais (lá, aí, ali, pra cá, pra lá), marcadores dêuticos temporais (naquela época, naquele tempo, hoje) e marcadores

dêuticos pessoais/adverbiais (ele, dele, meu/assim). As repetições, ou, ainda, os paralelismos, também aparecem como um recurso importante (... desencilharam os cavalos meio-dia... meio-dia desencilharam os cavalos); (ele me contou... ele me contou); (escrevi uns versos – eu sou meio poeta, né – sou meio poeta, digo alguns versos), esta última frase pode ser entendida também como um metacommentário. Há também o uso de partículas que auxiliam na condução da narrativa como o né, por exemplo.

A palavra diz (diz-que¹⁷) aparece com bastante freqüência na fala de seu Luís, como uma espécie de marcador que pontua continuamente a sua narrativa, remetendo à fala de outra pessoa, substituindo assim a citação oral no corpo da narrativa. A palavra então é usada como um laço de coesão (*cohesive ties*), dando uma idéia de amarração ou ligação no desfiar do texto oral, pois fornece à platéia uma noção de enlace e continuidade nos fatos que se sucedem na sua narrativa.

As histórias narradas por seu Luís conformaram uma dinâmica própria ao longo do tempo em que duraram as filmagens, encadeando-se umas às outras, posto que com base em uma narrativa surgia espaço para que se contasse outra, porquanto há um caráter criativo que articula e conecta as narrativas e, por isso, configura uma intriga.

Além disso, declamou poesias sobre a natureza e a vida no campo, de autoria de um amigo e de sua própria autoria. Assim, aparece aqui a problemática apontada por Baumam e Briggs (1996) acerca da intertextualidade genérica, quando a tensão entre uma dimensão lingüística e uma dimensão social ou cultural está presente na atuação do *performer*, na sua relação com a platéia. Portanto, há um deslocamento do estudo do texto em si para a atuação do *performer* e o caráter criativo na articulação das narrativas, pois há uma influência da platéia sobre a *performance* do narrador.

Quanto à intertextualidade genérica, é necessário ressaltar que as implicações poéticas e sociais do evento narrativo, nesse caso, ficam evidentes mediante as narrativas realizadas por seu Luís que se articulam logo em seguida à declamação

de poemas, mesclando gêneros textuais e ordenando-os de forma a dar uma unidade a sua narrativa.

O encadeamento das narrativas de seus Luís e as dicas da platéia, até solicitando que declamasse poemas, fizeram com que a dinâmica em questão estruturasse uma narrativa global que culminou na declamação de poemas, envolvendo um forte elemento emocional que cimenta¹⁸ a interação entre *performer* e platéia.

É necessário dizer que as poesias declamadas por seu Luís criaram um clima de grande emoção – posso falar por mim, apenas, não pelo grupo como um todo. Realmente, elas me deixaram muito sensibilizado com a sua *performance* em termos de atuação no cenário, com sua riqueza poética do texto. O declamador mostra grande conhecimento das paisagens missioneiras e das práticas culturais que ocorrem na região. As suas palavras estavam acompanhadas por um conjunto de gestos, ainda que tímidos¹⁹, mas, especialmente, de uma forte expressão facial e de um olhar distante – imerso na devaneante dança da memória, que atuava auxiliando na configuração da intriga de suas narrativas –, formando um conjunto harmonioso entre a dimensão oral e a não-oral de sua *performance*.

Torna-se necessário fazer referência ao fato de que seu Luís, antes de declamar a poesia, se entrega a devaneios quando fala em dar rédeas ao pensamento, em falar consigo como uma experiência própria do homem cuja sensibilidade permite a reflexão acerca dos fenômenos que experiência e, ainda, quando faz referência ao ato criativo de falar com o próprio espírito, como afirmou.

Aqui, uma perspectiva bachelardiana pode nos ajudar a pensar tal episódio como um devaneio, quando o pensamento que se pensa remete a uma ontologia do próprio ser, a um sonhar consciente e que se reflete num sonhar com as palavras, mas, também, a uma imaginação criadora que dá contorno ao mundo.

Ainda, quando, um pouco antes de declamar os versos, mencionou que o poeta se encanta com a natureza, e é capaz,

então, de enxergar as paisagens mentais de onde afloram os versos, considerando uma noção de natureza que se configura mediante uma construção simbólica, de um jogo de imagens e conceitos que permitem um encantamento transfigurado em criação poética, ele estava fazendo referência não ao mundo externo, ao que se observa apenas, mas a um mundo interior, muito mais rico de imagens mentais no qual idéias acerca da natureza se delineiam, permitindo que as imagens poéticas extravasem sob a forma de versos. Tal perspectiva aponta para o que Bateson (1990, p.38) nos diz acerca das imagens mentais, pois, para ele, o “que temos no pensamento são idéias. Não há porcos, coqueiros, pessoas, livros, alfinetes, ou...”, perguntaria Bateson, “você me entendem?”, para logo após concluir: “Não há nada. Há apenas idéias de porcos e coqueiros, de pessoas e seja lá o que for. Apenas idéias, nomes e coisas assim”.

CONCLUSÃO

As narrações de seu Luís constituem histórias que mesclam narrativas fantásticas com aquelas de caráter autobiográfico. Há uma nítida mistura de gêneros narrativos em que um entrelaçar da memória individual com a coletiva, em conjugação íntima com visões sobre as paisagens regionais, faz de sua *performance* um exemplo interessante de como uma análise, mediante uma abordagem teórico-metodológica, oriunda da etnografia da fala, pode ser bastante profícua para o entendimento das sutilezas das narrativas e de sua riqueza poética para o contexto missioneiro. Essas sutilezas se revertem em elementos de extrema importância para a compreensão de alguns aspectos do imaginário existente naquela região do estado do Rio Grande do Sul, especialmente no que se refere aos casos de enterramento de dinheiro (ou tesouros) e às narrativas que envolvem assombros.

Dessa forma, estas primeiras análises, com base nos estudos de *performance*, constituem elementos que podem auxiliar em futuras pesquisas sobre o tema na região missioneira. Na realidade, visam a contribuir para o entendimento das

narrativas com base nas qualidades emergentes da *performance* dos narradores, como nos ensina Bauman. Considera-se que é com o jogo entre os recursos comunicativos, a competência individual e os objetivos dos participantes no contexto de situações particulares que as narrativas afloram como elementos significativos para a compreensão da experiência dos contadores de causos na região missioneira e das suas complexas relações com as paisagens. Evidencia-se, assim, a imagem dos narradores como atores sociais inseridos em um cenário que se transformou ao longo do tempo, mediante sua ação sobre tais ambientes.

As pesquisas acerca das narrativas sobre enterramento de dinheiro e presença de assombros, que tomam a importância da *performance* do narrador, auxiliam no entendimento dos processos de domesticação das paisagens, apontando para o fato de que os estudos de *performance* se mostram como fundamentais para a compreensão de uma poética vinculada a uma estética muito particular. Esta, além de estar relacionada ao ato criativo do narrador, refere-se a uma região específica, palco de acontecimentos diversos colados ao imaginário local, e a um ambiente que, juntamente com a riqueza de sua diversidade cultural, possibilitou que pessoas como seu Luís acumulassem uma variedade de experiências. Essa questão aponta para a dupla dimensão existente na figura de seu Luís como narrador, posto que a sua vivência como ouvinte atento às histórias que lhe foram narradas (como platéia e, por isso, co-participante) e como protagonista de certos episódios reveladores de acontecimentos narrados só podem vir à tona por meio da sua reconhecida competência como um contador de causos e guardião da memória (BENJAMIN, 1980) no município de Santo Ângelo.

Notas

¹ Tal memória relaciona-se à saga missioneira na sua ação evangelizadora e civilizatória. Está ligada ao expansionismo hispânico sobre uma vasta

região da América do Sul. Considera-se, ainda, o conflito histórico entre os impérios espanhol e português, envolvendo uma problemática geopolítica dada na zona de fronteira, implicando em confrontos bélicos no *Mundus Novus* que deixaram marcas na paisagem e no imaginário missioneiro. As ações da empresa missioneira configuraram paisagens culturais específicas, de acordo com as interações entre a eco-região e os grupos étnicos, nos quais ocorreu o processo de domesticação das paisagens culturais autóctones nas áreas de influência jesuítica.

² De acordo com Gilbert Durand (1998, p.41): “Todo pensamento humano é uma representação, isto é, passa por articulações simbólicas [...]. Por conseqüência, o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana”.

³ Conforme Eckert e Rocha (2000, p. 4), a memória aparece como um elemento importante para o pensamento antropológico, pelo menos desde Halbwachs e, “seguindo-se a sua inspiração”, a memória “tem, portanto, uma dimensão intangível, porque simbólica, pelo segredo que carrega a conformação de uma tradição. A memória carrega consigo a dimensão profunda de mitos, lendas e crenças das sociedades humanas, as quais configuram as práticas ordinárias de seus grupos sociais”.

⁴ Basso (1992), analisando as narrativas Kalapalo, ressalta sua importância como um tipo de *performance* oral em que se destacam formas linguísticas as quais John Gumperz denomina de contextualização. Esta implica num conjunto de dicas (repetições, uso de pronomes, marcadores etc.) que anunciam formas que tecem a caracterização de eventos, os quais se tornam o centro da mensagem. Ou seja, o significado cultural das histórias para os *performers* e a audiência conformam expressões culturais específicas e complexas de conhecimento, evocadas mediante o uso de dispositivos linguísticos sutis que são próprios do grupo. As narrativas, por outro lado, podem assumir uma dimensão outra, como coloca Eckert (1997, p.33), ao referir-se a situações de entrevista em que o informante constrói “representações individuais remetidas a um plano coletivo – as representações coletivas que expressam “o estado do grupo social” na reelaboração de sua trajetória de vida, seu modo de pensar e seu sistema de valores próprios”. E segue afirmando que “em geral o informante adota uma noção temporal mais explodida, narrando tempos sobrepostos que vão ordenando sua trajetória vivida, temporalidades referentes às gerações que o antecedem consangüínea ou afetivamente, ou sobrepondo temporalidades de redes de relações (unidades domésticas e públicas) que lhe dizem respeito na elaboração do enunciado”.

⁵ A noção de *performance* aparece aqui no sentido que Finnegan (1992, p. 91) dá ao termo, ou seja, de uma “chave fundamental da ação humana e da cultura” e como uma “forma específica de comunicação e ação hu-

mana”. A autora ressalta a importância da noção de drama social, a partir das reflexões de Turner (1982), pois para esse mesmo autor (TURNER, 1974) o símbolo só tem sentido quando relacionado a um contexto em que se desenrola determinado conflito social. Finnegan aponta a relevância da metáfora para os estudos de *performance*, portanto, a metáfora aparece como uma idéia chave para a reflexão sobre o pensamento simbólico e a organização do mundo social em que os atores sociais interagem, pois ela agrupa domínios de experiências separados através de analogias (LAKOFF, JOHNSON, 1980; TURNER, 1974). Retomarei a questão acerca da experiência mais adiante.

- ⁶ Neste sentido a noção de enquadre, como situação específica de interação social, é de extrema importância para entendermos as narrativas de seu Luís. Erving Goffman (1998, p.70) faz referência ao termo enquadre (frame), cunhado por Gregory Bateson, pois segundo Goffman: “em qualquer encontro face a face, os participantes estão permanentemente introduzindo ou mantendo enquadres que organizam o discurso e os orientam com relação à situação interacional”. A noção de enquadre implica na contextualização, ou seja, uma ação só poderá ser entendida pelo fato de que a mesma ocorre em determinado contexto de interação. O enquadre, portanto, é uma forma específica de metacomunicação, pois ele situaria a metamensagem presente no enunciado (BAUMAN, BRIGGS, 1990; GOFFMAN, 1998). Tratar-se-ia, desta forma, de uma dica (ou um sinal) presente na situação em si, que indica a um determinado ator social a existência de um processo comunicacional em andamento.
- ⁷ De acordo com Eckert e Rocha (2000, p. 7) “o que constitui a duração e rege os fenômenos da memória é a presença de uma métrica singular produzida pela inteligência humana capaz de fazer operar uma seriação dos acontecimentos segundo uma ordem de sucessão a partir dos encaixes dos intervalos de espaço-tempo, nos termos de uma ordenação”.
- ⁸ Quando não encontram a fortuna ou não realizam o ritual de exorcismo corretamente para retirar o tesouro, os missionários afirmam que ocorre um encantamento, ou seja, o dinheiro-oro desaparece misteriosamente.
- ⁹ Conforme a publicação intitulada Projeto Madeira do Rio Grande do Sul, trata-se do umbu, *Phytolacca dioica Linnaeus*, uma árvore de ampla distribuição no estado que chega a atingir até “30 ou mais metros de altura”. Segundo os autores desse estudo: “Frequentemente se constata o cultivo do umbu nas proximidades das residências nas fazendas do estado do Rio Grande do Sul... pois à sua sombra o gaúcho se reúne frequentemente para saborear o churrasco, acompanhado do tradicional chimarrão” (p.116-7). É a árvore que aparece na primeira frase do conto No Manantial, de Simões Lopes Neto: “- Está vendo aquele umbu, lá embaixo, à direita do coxilhão?”.

¹⁰ Com relação a essa questão, ver também Douglas (1976), Lakoff e Johnson (1980), Tambiah (1985).

¹¹ Aqui parece interessante estabelecer analogias com as questões formais que aponta George Simmel (1981), para uma estetização por meio de formas. Trata-se de experiências de sociabilidade que engendram formas e configuram, ou formatam, a vida social num processo criativo de permuta de significados, dado no jogo interacional em que uma série de sentidos (mas, também de imagens) estetizam as relações sociais. As formas, para Simmel (1984), resultariam de uma multiplicidade de ações e de estados de consciência mais ou menos anônimos, à maneira como resultam dos comportamentos dos produtores e dos consumidores individuais das mesmas. Por outro lado, pode-se considerar tal questão com base em André Leroi-Gourhan (s/d) que vê no “desabrochar da linguagem das formas” e no próprio acontecimento que as configuram a indissociabilidade entre forma e conteúdo, que, por sua vez, são constituintes fundamentais de atos expressivos no sentido de que os mesmos se manifestam de maneira tal que uma forma encerra um conteúdo.

¹² Bastide (1971, p. 174-9) afirma que o gaúcho, “o homem do pampa” possui uma psicologia que “é a do homem montado”, pois ao cavalo se funde formando “um corpo só com o animal impaciente de galopar”, nesse sentido “são verdadeiros centauros bronzeados, são homens-cavalo”.

¹³ Para a importância da platéia na *performance* oral, ver Basso (1990), Finnegan (1992), Briggs e Bauman (1996), Zumthor (1997).

¹⁴ De acordo com Bosi (1994, p. 85): “O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam”.

¹⁵ De certa forma, lembra as narrativas dos guerreiros Kalapalo analisadas por Basso (1990), quando faz referência à questão emocional como um dos fatores que desencadeavam as narrativas.

¹⁶ Em O Elogio da Mão, Focillon (1989) analisa a questão do objeto como prótese das intenções humanas, ou seja, considera o homem enquanto um ser carregado de intenções e emoções. Nesse sentido, o revólver como um instrumento de ação que intenta destruir o fantástico que interrompe o deslocamento humano pode ser considerado como uma prótese a serviço humano.

¹⁷ A expressão diz-que faz referência a uma narrativa contada por outrem. Por isso é muito utilizada pelos missioneiros quando mencionam causos que ouviram em suas andanças pelas Missões. O diz-que, além disso, pode ser considerado como um relato mentiroso. É comum na região missioneira ouvir de alguns narradores que não acreditam em diz-que, contrapondo-os aos causos que são puro verídico.

¹⁸ Uso a expressão de Maffesoli (1987), no sentido de que um laço afetual cimenta a interação social, apresentando sempre uma dimensão ético-

estética que une em separado os atores sociais.

¹⁹ É preciso deixar claro que a *performance* de seu Luís, pelo fato de que estava diante de uma câmera filmadora e, conseqüentemente, de um grupo de acadêmicos, bem como do fato de a entrevista ter ocorrido num lugar austero e disciplinado, como o é uma sala de eventos dentro de um quartel do exército, ficou centrada demais na fala. O gestual utilizado, portanto, está limitado ao movimento da cabeça (e expressões faciais), dos braços e das mãos ou a ficar em pé no momento das declamações. Outra questão, seu Luís vive no espaço urbano e é oriundo de uma cultura letrada, seu português em relação a muitos missionários do interior é quase impecável - é um poeta - assim, ainda que possua uma vivência densa da vida campeira, parece se distinguir de um tipo de contador de causos que lembra o peão de estância ou o capataz. Há um vínculo do idoso com o tradicionalismo gaúcho, com uma tradição inventada oriunda do espaço urbano que se desterritorializou do interior dos rincões e coxilhas para o espaço urbano, seja ele portoalegrense, ou de uma Santo Ângelo que se moderniza.

Referências

- BACHELARD, G. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1988.
- BASSO, E. Contextualization in Kalapalo narratives In: DURANTI, A.; GOODWIN, C. *Rethinking context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- BASTIDE, R. *Brasil: terra de contrastes*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1971.
- BATESON, G. Os homens são como planta. A metáfora e o universo do processo mental. In: THOMPSON, W. I. *Gaia uma teoria do conhecimento*. São Paulo: Gaia, 1990.
- BAUMAN, R. *Verbal arts as performance*. Rowley: Newbury House, 1977.
- BAUMAN, R. *Story, performance and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology*, v. 19, p. 59-88, 1990.
- BAUMAN, R. Disclaimers of performance. In: HILL, J.; IRVINE, J. *Responsability and evidence in oral discourse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p.182-196.
- BAUMAN, R.; BRIGGS, C. Género, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folkloricas 11*. Bs As. Dec. 1996.

- BENJAMIN, W. *O narrador*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- DOUGLAS, M. *Pureza e perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- DURAND, G. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- DURANTTI, A.; GOODWIN, C. *Rethinking context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- ECKERT, C. Questões em torno do uso de relatos e narrativas biográficas na experiência etnográfica. *Humanas*, Porto Alegre, v. 19/20, n.1/2, p.21-44, 1996-1997.
- ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. da. Memória, narrativa e histórias do mundo. *Iluminuras: série do banco de imagens e efeitos visuais*, Porto Alegre, ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. da. Imagens do tempo nos meandros da memória: por uma etnografia da duração. In: ECKERT, C.; ROCHA, A. L. C. da. *Imagem e memória: ensaios de antropologia visual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001. p.19-40.
- FINNEGAN, R. *Oral traditions and the verbal arts*. [S.l.]: Routledge, 1992.
- FOCILLON, H. *A vida das formas: seguido de elogio da mão*. Lisboa: Ed. 70, 1989.
- GOFFMAN, I. Footing. In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (Org.). *Sociolinguística interacional: antropologia, linguística e sociologia em análise do discurso*. Porto Alegre: AGE, 1998.
- HARTMMAN, L. Oralidade, corpo e memória entre contadores e contadoras de causos gaúchos. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 1, 1999.
- KAPFERER, B. Performance and the structuring of meaning and experience. In: TURNER, V.; BRUNER, E. (Ed.). *Anthropology of experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986. p.188-203.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- KENDON, A. The negotiation of context in face-to-face interaction. In: DURANTI, A.; GOODWIN, C. (Eds.). *Rethinking context: language as an interactive phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- LANGDON, E. J. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n.1, 1999.

- LEROI-GOURHAN, A. *O gesto e a palavra: memória e ritmos*. Lisboa: Edições 70, [19_ _]. V. 2.
- LOPES NETO, S. *Contos gauchescos*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.
- MaCALLON, J. *Rite, drama, festival, spectacle: rehearsals toward a theory of cultural performance*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984.
- MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- REITZ, R. et al. *Projeto madeira do Rio Grande do Sul*. SUDESUL/ Governo do Estado do Rio Grande do Sul/HBR, [19_ _].
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1984. Tomo I.
- RICOEUR, P. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: Papyrus, 1994.
- RICOEUR, P. *Teoría de la interpretación, discurso y excedente de sentido*. [S.l.]: Siglo Vientiuno, 1995.
- SEBE, J. C. *Os jesuítas*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- SHERZER, J.; BAUMAN, R. (Ed.). Introduction. In: SHERZER, J.; BAUMAN, R. (Ed.). *Explorations in the ethnography of speaking*. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.
- SIMMEL, G. *Sociologie et épistémologie*. Paris: PUF, 1981.
- SIMMEL, G. *Les problèmes de la philosophie de l'histoire*. Paris: PUF, 1984.
- SULLIVAN, L. E. Sound and senses: toward a hermeneutics of performance. *History of Religions*., Chicago, v. 26, n. 1, p. 3-33, 1986.
- TAMBIAH, S.J. *Culture, thought, and social action: na anthropological perspective*. Massachusetts/London: Harvard University Press, 1985.
- TURNER, V. *Social dramas and ritual metaphors in dramas, fields and metaphors*. New York: Cornell Press, 1974.
- TURNER, V. *From ritual to theatre*. Nova York: Performing Arts Journal, 1982.
- TURNER, V. *The anthropology of performance*. New York: PAJ, 1987.
- VELHO, G. *Individualismo e cultura: notas sobre uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994.
- ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Abstract: *the paperwork in question focuses on the narrative subject and its relevance for the understanding of the dynamics joint to the collective memory and the imaginary in the missionary region of*

Rio Grande do Sul, considering the performance and ethnography of speech performance from the dialogue with sir Luís, a renowned storyteller.

Key words: *imaginary, memory, narrative, performance*

* Este trabalho é resultado das reflexões ocorridas no seminário Antropologia da Performance, ministrado no PPGAS da UFRGS pela Dra Maria Elizabeth Lucas, no primeiro semestre de 2000. A pesquisa de campo foi realizada juntamente com o grupo de pesquisadores do BIEV/UFRGS, coordenado pelas professoras Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha e Dra. Cornelia Eckert.

** Professor no Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Pará.