

## O corpo e a voz na *contação* de *O Pavão Misterioso*

Elisa Duque Neves dos Santos

Paula Carreirão

Sabrina Vianna

(pós-graduandas em Literatura Infantojuvenil / UFF - RJ)

Coordenação: Beatriz dos Santos Feres (Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>/UFF – RJ)

**Resumo:** Tomando como *corpus* do trabalho o confronto entre o cordel *O Romance do Pavão Misterioso*, de José Camelo de Melo Rezende, e o conto *O Pavão Misterioso*, de Ana Maria Machado, serão investigadas suas origens tradicionais na literatura, bem como tais registros narrativos caracterizam o corpo e a voz, passando de uma performance de voz viva (segundo Paul Zumthor), que pressupõe a coletividade, até a individuação da leitura que, ainda assim, recupera, com a sugestão de uma escuta e com a presença de traços da oralidade, a perspectiva de *contação* de histórias.

**Palavras-chave:** performance; *contação*; reconto; oralidade; literatura.

### 1 Introdução

O conto *O Pavão Misterioso*, de Ana Maria Machado, já propõe um exame reflexivo em sua própria essência narrativa. Podemos garantir o seu *status* de conto pelo caráter de narrativa linear concisa, em terceira pessoa onisciente, focada em apenas uma ação dramática, momentos precisos reservados para descrição de cenário ou personagens e densidade atribuída à unidade de efeito a ser provocado no leitor. No entanto, há mais peculiaridades desse conto que o faz lançar voo para trás e à frente de seu tempo histórico.

*O Pavão Misterioso* é, sobretudo, ‘reconto’, uma retomada característica da proposta de memória de uma cultura. Sua origem remonta um quadro de influências mouras, ibéricas e uma universalidade temática e funcional que o remete a dos contos maravilhosos migrados para o Brasil.

Trata-se de um conto da série *Histórias à Brasileira* que computa quatro volumes<sup>1</sup>, cada um com dez recontos de narrativas tradicionais brasileiras. A autora esclarece no prefácio do volume *O Pavão Misterioso e Outras* que a proposta se qualifica como um “projeto de coletar e recontar histórias da tradição oral brasileira” (MACHADO, 2008:7); a partir de lembranças da infância (histórias que sua avó costumava lhe contar) e de pesquisas que incluíram coletâneas de contos e obras de Luís da Câmara Cascudo, Monteiro Lobato e Sílvio Romero, a escritora criou novas versões para essas narrativas (uma preocupação etnográfica de registro não era sua intenção). A história do *Pavão...* é conhecida não apenas

---

1 O terceiro volume, de 2008, traz *O Pavão Misterioso* (objeto de análise deste trabalho).

oralmente, mas bastante difundida pela literatura de cordel: “o canal onde essa narrativa foi imortalizada” (MACHADO, 2008:7).

Deste modo, este trabalho pretende investigar as origens dessa narrativa trazendo como foco a identificação de traços da oralidade remota no relato de Ana Maria Machado, esperando comprovar a permanência de uma tradição oral do ato de contar e, por isso, sua tentativa de restituir um caráter performativo de leitura, pelas diversas sugestões de um narrador contador e um leitor ouvinte.

## **1.2 Síntese da história *O Pavão Misterioso***

João Evangelista e João Batista são dois irmãos muito unidos, generosos e herdeiros de grande fortuna. Batista resolve um dia viajar pelo mundo e promete ao irmão como presente aquilo que de mais bonito encontrar. Encontra então Creusa, a moça mais bela de todas, e, de volta à casa, dá a Evangelista um retrato dela. Este se apaixona imediatamente pela moça e decide pedir sua mão em casamento. O irmão lhe explica que a moça é filha de um sultão poderoso e protetor, que enclausura a filha e não permite que ninguém se aproxime dela. Mas Evangelista, certo de que ela é a dona de seu coração, não desiste e resolve enfrentar a situação. Ele recorre a um inventor, Edmundo: é criada uma maquinária em forma de pavão, que voa silenciosamente e permite a João adentrar os aposentos da amada. Ninguém entende como um homem consegue entrar e sair do palácio sem que ninguém veja, ocasionando um clima de mistério na narrativa. Após duas visitas envoltas de perigo, Creusa se apaixona também e foge com Evangelista no pavão para poderem se casar.

## **2 O conto popular**

Dessa apresentação, vale, portanto, ressaltar que outro qualitativo dedicado a esse conto será ‘popular’, aquilo que se tornou do povo, de um todo, propriedade de muitos donos. A pesquisadora Doralice Alcoforado em *O Conto Popular* descreve o gênero como “simultaneamente uma experiência do real e uma prática cultural de comunicação” que “surge da necessidade de um tipo de sociedade transmitir as suas experiências” (1986:88) e ressalta o caráter coletivo, da soma de um todo imaginário. Essa coletividade marca também o caráter ativo/vivo do que é popular - quando se pensa em muitos donos que ativamente alteram, recuperam, criam e recriam, por conseguinte, transformam essa propriedade. Da vivacidade do conto popular falou também Câmara Cascudo em seu clássico *A Literatura Oral no Brasil*: conto popular é

[...] outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, contínua, rumorosa e eterna. (CASCUDO apud ALCOFORADO, 2011, p. 87).

É por entre as forças *tradicional x vanguarda, velho x novo, manutenção x abandono* que caminha o conto popular: entre o que é conservado pela memória e modificado pela imaginação ativa.

O folheto *O Romance do Pavão Misterioso* representa, antes da versão de Ana Maria Machado, a atualização de uma expressão artística verbal com raízes localizadas em milênios antes da escrita (BONFIM, 2009, p.13). Há, porém, um diálogo que se interpõe com o escrito: trata-se de um registro *escrito* de uma narrativa anterior que tem como base *contações* orais tradicionais, mas que é, sobretudo, uma *escrita destinada à oralidade*. Em outras palavras, o poema de cordel retoma da oralidade recontando em escrita para perpetuar seu *status* oral pela performance em voz alta, portanto, de volta à oralidade. Essa intenção divulgadora do cordel está refletida em seu próprio suporte: o formato dos folhetos está diretamente atrelado ao processo de produção, distribuição e perpetuação.

Vê-se, à parte das diferenças entre os gêneros e formatos *conto* e *poesia* (que não são foco deste trabalho), que a semelhança no discurso de ambas as versões da história repousa na intenção de recuperar, ou manter, o *ato de contar*.

As histórias do *Pavão...*, assim, possibilitam uma interlocução com a primitividade do gênero *conto* ao se resgatar (também por empréstimo das narrativas maravilhosas de *As Mil e Uma Noites*<sup>2</sup>) o seu caráter sonoro de que fala Câmara Cascudo. A figura do narrador popular “superpõe em uma só pessoa as funções de narrador, ator e criador” (ALCOFORADO, 2011, p. 88), o tradicional contador de histórias. Essa figura do contador remoto é evidenciada pelas implicações do corpo e da voz nas narrativas de José Camelo de Melo Rezende e Ana Maria Machado, comprovando o compromisso desses textos em recuperar certa performance ancestral.

### **3 A implicação do corpo e da voz: leitura e performance em perspectiva histórica**

---

2 Ambas as narrativas (de Sherazade e José Camelo) foram recolhidas do folclore regional persa, árabe e indiano, e nordestino (respectivamente). Nota: crê-se que, pela influência moura na Europa ibérica, a história do *Pavão* poderia ter sido inspirada nos contos de Sherazade e absorvida por contos tradicionais europeus trazidos ao nordeste brasileiro pela colonização portuguesa.

Paul Zumthor em *Performance, Recepção, Leitura* destaca que “a linguagem humana se liga, com efeito, à voz” e “voz implica ouvido, dois pares de ouvido, do que fala e do ouvinte” (2007, p. 85-86). Assim, corpo e voz formam-se como materialidade indissociável da comunicação e, conseqüentemente, da leitura, mesmo quando esta, numa perspectiva histórica moderna, pelo advento da imprensa e pela difusão da informação, motivos descritos por Walter Benjamin (1994) como responsáveis pelo declínio da narrativa<sup>3</sup>, afasta-se de uma prática coletiva e oral, silenciando-se ao se atrelar mais fortemente ao suporte escrito.

Desse modo, ao mesmo tempo que a mudança para o suporte escrito transformará toda a proposta de interação (o leitor que antes incorporava a voz do autor num ambiente coletivo agora se distancia do texto, apropriando-se da figura de leitor individual que decifra, pela ação visual, um código gráfico), a experiência moderna da individuação da leitura permite a emancipação do corpo do leitor dos padrões (posições e ritos) tradicionais da leitura em voz alta, equivalendo à sua autonomia e à democratização da leitura (DE CERTEAU apud PAULINO, 2001, p. 22-23).

A leitura literária como prática é uma operação que legitima a poeticidade, ou seja,

deixa de ser unicamente decodificação e informação. Somam-se a isto e, em casos extremos, em substituição, elementos não informativos, que têm a propriedade de propiciar um prazer, o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal. (ZUMTHOR, 2007, p. 24).

Ainda que silenciosa, a leitura literária tem caráter interativo e provoca uma série de reações físicas e psíquicas num dinamismo perceptivo “da ordem do indizivelmente pessoal” (ZUMTHOR, 2007, p. 38) tendo como alvo o prazer e a fruição; da leitura literária não se sai como se entrou: “o prazer poético é orgânico” (ZUMTHOR, 2007, p. 43).

Assim, ao indivíduo associam-se todas as disposições fisiológicas, psíquicas e também ambientais (espaço), de modo (posição de leitura), e temporais (hábito e cultura de ler) desse indivíduo – elementos que pressupõem a materialidade do ato de ler, a consideração de um

---

<sup>3</sup> A narrativa oral de uma tradição e de uma memória comuns “que passa de pessoa para pessoa” (BENJAMIN, 1994, p. 198).

corpo, um ser, que, com seus sentidos (modos de conhecimento do mundo) (ZUMTHOR, 2007) interpreta, compreende e compreende-se pela leitura literária.

É pela percepção, da ordem do sensorial, “do engajamento do corpo” e da perspectiva da teatralidade<sup>4</sup>, que *performance* e *leitura literária* se aproximam. Ambas exigem a participação do corpo; no entanto, a performance pressupõe uma corporeidade plena que concretiza e experimenta uma realidade, “no uso mais geral, performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual” (ZUMTHOR, 2007, p. 38), enquanto a presença do corpo na leitura acontece de maneira suspensa, num grau menos intenso. Em outras palavras, a performance completa pressupõe atualidade, a presença dos sujeitos: corpo e voz do narrador, e corpo, visão e escuta do espectador; por isso, a performance permite, pela voz (extensão do corpo), a possibilidade de recepção coletiva.

Em *O Romance do Pavão Misterioso*, a performance toma a sua forma preenchida quando se pensa em todos os elementos de ambientação, oralidade, corpo em plenitude e, obviamente, propósito envolvidos no ato de contar. O cordel recitado, ou cantado, sugere a revivência da experiência, aproximada (em tempo e espaço) do narrador e ouvinte, o que implica numa relação de compartilhamento, de intimidade. Fala Maria de Lourdes Patrini a respeito do conto oral:

é uma experiência estética democrática por desalienar os bens simbólicos e reabilitar o fantástico, promovendo uma relação íntima entre contador e ouvinte, que valoriza a palavra humana e traz o calor de uma presença. (2005, p.4).

Somente a oralização de um texto não garante, *per se*, atingir o prazer produto da escuta afetiva de uma história contada. De acordo com Cléo Busatto (2011), é preciso que a escuta provocada seja também efetiva e que o narrador esteja engajado com a intencionalidade do texto. A oralização de um texto não significa leitura.

---

4 Segundo Zumthor, “o termo e a ideia de *performance* tendem (em todo o caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, 2007, p. 18). “O poema se joga: em cena (é a performance) ou no interior de um corpo e de um espírito (a leitura)” (ibid.: 61).

Faz-se necessário, então, distinguir *contação* de uma leitura propriamente dita. A primeira se estende ao grau de performance completa, trata-se da história incorporada pelo narrador, sem auxílio aparente de uma escritura. Ela pressupõe a expressão oral, gestual e fisionômica, além de uma resposta sensorial, auditiva que reverbera emoção. Nela, considera-se a arte de narrar do contador tradicional, num processo de recuperação da ancestralidade do gênero *conto*. Por isso,

todo texto poético é, neste sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, o que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. (ZUMTHOR, 2007, p. 54).

A leitura literária, por sua vez, não será “apenas a repetição de uma certa ação visual, mas o conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exigências do ambiente” (ZUMTHOR, 2007, p. 33). Apesar de uma presença de corpo mais suspensa, ainda assim existente, a leitura literária pretende trapacear essa barreira, tentando restituir a plenitude, reestabelecer a unidade de performance, “por um exercício pessoal, postura, o ritmo respiratório, pela imaginação” (ZUMTHOR, 2007, p. 67). Por meio da imaginação, pela subversão da língua numa tentativa de desempenhar o real, permite-se entender a leitura literária como escuta, com apoio em Barthes: “a literatura não quer se render à impossibilidade topológica. Ela tem como objeto de desejo o real e acredita sensato o desejo do impossível” (2007, p.22). Ou seja, a linguagem poética permite a tentativa de uma experiência impossível: a tentativa de concretizar as presenças do *contador* e do *ouvinte*:

o leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página. [...] a poesia opera aí a extensão da própria linguagem, assim exaltada, promovida ao universal. Pouco importa que ela seja ou não entregue à escrita. A leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual. (ZUMTHOR, 2007, p. 87).

Uma narrativa em prosa, ainda que lida (com o apoio do suporte escrito), e, sobretudo, que possui em sua essência a atitude poética comprometida com o resgate da escuta ancestral

(por isso, forte apelo oral) possibilita, ainda mais, um menor distanciamento entre performance e leitura, ao sugerir uma narração aproximada à da *contação* e uma leitura aproximada a uma *escuta*.

#### 4 As marcas do corpo e da voz em *O Pavão Misterioso*

“A sugestão é o triunfo do conto” (2011, p. 53), diz Cléo Busatto em seu livro *Contar e Encantar*. Tal afirmação não poderia ser mais oportuna à análise que se segue. Podemos identificar a presença de marcas verbais, sonoras e corporais que sugestionam uma leitura que não se limita ao silêncio da escrita, pois trata-se de uma narrativa que guarda em si as virtualidades da voz, acionando uma oralidade que ambiciona ser performática.

A análise foi dividida em tópicos para melhor ser explorada, porém muitos exemplos utilizados se encaixariam em mais de uma categoria.

##### 4.1 Oscilações da natureza do narrador

Foram narradores que, ao longo dos tempos, acrescentaram, suprimiram e adaptaram aspectos de narrativas, dando origem ao cordel e, posteriormente, ao conto em questão. Observamos que o narrador, ao longo do reconto, assume, em determinados momentos, traços orais característicos de um contador, como no exemplo a seguir, situado na parte inicial da narrativa.

*Dizem* que havia aqui por perto um fazendeiro viúvo, muito rico, e muito poderoso, que tinha dois filhos chamados João. *Nem ia dar* para contar a história e distinguir um do outro se o mais velho não se chamasse João Batista e o mais moço, João Evangelista. (MACHADO, 2008, p. 11, grifos nossos).

Ao mesmo tempo, esse mesmo narrador se alterna para a posição de um narrador de caráter literário, ao fazer uso de um tempo verbal muito utilizado no âmbito da escrita, o pretérito mais-que-perfeito.

Na verdade, ela ficou contente. *Sentira* sua falta nas noites em que não tinha vindo. Dizia para si mesmo que estava conversando com ele só porque o pai *mandara*, mas bem que sabia que não era por isso. (MACHADO, 2008, p. 19, grifos nossos).

Presentes também na narrativa estão as interferências pessoais desse narrador. Este utiliza expressões que demonstram seu ponto de vista, exemplificadas a seguir.

*Mas o que importa é que o pai, o tal ricaço, era dono de engenho de cana e também comerciante. (MACHADO, 2008, p. 11, grifo nosso).*

*O jeito foi Evangelista lhe passar o lenço no nariz outra vez e subir rapidamente pela corda por onde tinha descido, sair por onde tinha entrado e voar dali montado em seu pavão.*

*Ainda bem, porque dessa vez o pai deixara um empregado de sentinela na sala de entrada, e não demorou muito a chegar com reforços. (MACHADO, 2008, p. 18, grifos nossos).*

## 4.2 Imprecisão

Sobre o princípio e o fim do conto popular, Câmara Cascudo afirma que “são as partes mais deformadas na literatura oral” (2000, p. 10). Ana Maria Machado traz, em alguns momentos de seu texto, imprecisões, indefinições, como nos exemplos a seguir, que ilustram essas deformações, as incertezas típicas da variabilidade e dinamismo do processo de disseminação da narrativa oral. Esse movimento, ou melhor, essa *movência*, registra versões diversas da mesma história, nas quais as diferenças são às vezes mais significativas, como o desfecho, ou às vezes em informações, como o nome de personagens e descrição do espaço.

*Não sei se faz muito tempo, mas foi bem longe daqui. Quer dizer, esta história até começou aqui perto, numa fazendona enorme deste sertão. (MACHADO, 2008, p. 11). / Uns dizem que o sultão morreu de raiva. Outros garantem que não [...]. Sei lá. História tão conhecida às vezes acaba assim: contada por muita gente, cada um dado seu fim. (MACHADO, 2008, p. 21).*

*[...] fosse ela sultana, condessa ou princesa, coisa que não dava pra entender direito. (MACHADO, 2008, p. 13).*

## 4.3 Metalinguagem

A autora transcreve três sextilhas do cordel *O Romance do Pavão Misterioso*. Talvez o faça neste momento porque a história do *Pavão...* foi, e ainda é, largamente divulgada por este suporte<sup>5</sup>. Nesse momento, o leitor percebe claramente a figura de um narrador-contador, que é evocado não apenas pela própria alusão de Machado – “até hoje [...] os cantadores cantam os versos” (2008:16) –, mas também a partir do ritmo e musicalidade característicos dos versos de cordel. Além disso, vale ressaltar que se trata de uma referência explícita à tradição dessa narrativa, como se com recursos metalinguísticos, a autora trouxesse ao conto a própria história do conto popular.

---

5 “O Romance do Pavão Misterioso” é um dos cordéis mais conhecidos e difundidos no Brasil.

E aquela máquina era mesmo tão fantástica que até hoje, no interior do Brasil, os cantadores cantam os versos que falam da invenção:

– Movido a motor elétrico  
depósito de gasolina,  
com locomoção macia  
que não fazia buzina,  
a obra mais importante  
que fez em sua oficina.

Tinha cauda como um leque,  
as asas como um pavão,  
pescoço, cabeça e bico,  
alavanca, chave e botão.  
Voava igual ao vento  
para qualquer direção.

[...]

– Eu fiz um aeroplano  
da forma de um pavão,  
que se arma e desarma,  
comprimindo-se um botão.  
E carrega doze arrobas  
três léguas acima do chão.  
(MACHADO, 2008, p. 16 -17).

#### 4.4 Ritmo e Rima

“A narrativa é um cavalo: um meio de transporte cujo tipo de andadura, trote ou galope, depende do percurso a ser executado, embora a velocidade de que se fala aqui seja uma velocidade mental” (CALVINO, 2001, p. 52). O ritmo traz musicalidade à história. Notamos que há alguns trechos que remetem aos recursos sonoros usados pelos contadores e ao próprio cordel. Como em “Foi à China e ao Japão, foi à Índia e ao Ceilão” (MACHADO, 2008, p. 12), trecho no qual há a utilização da mesma métrica, de sete sílabas, predominante no cordel de José Camelo de Melo Rezende.

#### 4.5 Palavras e expressões coloquiais

Ana Maria Machado lança mão de algumas expressões coloquiais ao longo do texto, como *rebulição geral*, *o jeito foi*, *alvoroço só*, *mas na certa*, *o tal ricaço*. Pode-se dizer que a escolha dessas palavras foi feita para remontar às origens de literatura oral de *O Pavão Misterioso*, trazendo mais do que a narrativa em si: recuperando, mesmo que de maneira escassa, a linguagem utilizada pelos contadores, e atendendo assim à proposta explícita da autora de levar para as crianças de hoje tais relatos:

[...] faço votos que as novas gerações possam reconhecer e respeitar a sabedoria acumuladas nestas histórias, e nelas encontrem o mesmo encantamento que tais narrativas vêm despertando há anos e anos. (MACHADO, 2008, p. 8).

#### 4.6 Modulações melódicas

As modulações melódicas são muitas vezes utilizadas por contadores para demarcar a fala de diferentes personagens. No exemplo a seguir, falas sequenciadas sem interferência do narrador caracterizam alternância de vozes.

E, aos poucos, os mercadores reunidos iam contando os detalhes a João Batista:  
 – A pobrezinha fica o tempo todo fechada no quarto, no sobrado imenso onde eles moram.  
 – Um verdadeiro palácio.  
 – Ela não sai nunca, nem para tomar ar e passear.  
 – Nem mesmo foi à escola.  
 – Nem teve professor particular  
 – Só o pai é que deu aulas à coitada.  
 – Ninguém pode falar com ela, nem os criados. (MACHADO, 2008, p. 13).

A modulação também é indicada quando uma ‘sequência’ de palavras da mesma ordem semântica transmite a ideia de grandeza gradativa, culminando num aumentativo *ão*.

Quando ele morreu, os filhos receberam uma herança imensa – fazendas, engenhos, usinas, fábricas, um dinheirão. (MACHADO, 2008, p. 11).

#### 4.7 Verbalização do não verbal

Entendemos o conto como uma narrativa que tem como essência “a condição de suscitar imagens” (BUSATTO, 2011, p. 52), sejam elas verbais, sonoras ou corporais. Ao buscar recuperar traços de uma performance de um contador de histórias, Ana Maria Machado muitas vezes *adapta*: ritmo, atmosfera, clima de suspense, etc., sugeridos através de recursos próprios de uma narrativa oral que são agora sugeridos numa narrativa escrita. O que é fônico ou gestual vira gráfico, o não verbal vira verbal. No conto, é possível perceber momentos dessa adaptação.

Um clima de suspense sugerido pela inflexão ‘evocada’ e incitado pelo ritmo das palavras e pelas pausas (entre os momentos de aticamento da curiosidade e satisfação) é no texto de Machado reforçado pela pontuação que obrigatoriamente distancia o “até que João Batista um dia teve uma ideia” da ideia em si: dois pontos, travessão.

Fizeram sociedade em tudo, porque eram bastante unidos, e trataram de se esforçar, de sol a sol, para manter e aumentar aquela fortuna. E assim foram vivendo, até que João Batista um dia teve uma ideia:  
 – Meu irmão, ando com vontade de viajar, conhecer o mundo, saber como são as coisas em outras terras [...]. (MACHADO, 2008, p. 11-12).

A distância, porém, é ainda maior quando reforçada pela diagramação, pois a ideia de João Batista não vem somente na linha de baixo, mas na página seguinte do livro, o que só faz aumentar o clima de suspense e a curiosidade do leitor.

Encontramos uso de hipérboles, substituindo possivelmente um gesto em *fazendona enorme*, e inflexões ‘evocadas’ que enfatizam a beleza de Creusa em:

[...] uma filha lindíssima chamada Creusa.  
 – É a moça mais bonita que existe hoje no mundo inteiro! – repetiam todos.  
 – A mais linda, sem igual... – concordavam, sem discussão. (MACHADO, 2008, p. 12).

A hipérbole, na verdade, não aparece de maneira pontual, mas está presente ao longo da narrativa na construção das imagens: percebe-se um clima de exagero, de extremos, de desmedida. Isso atende a uma expectativa do leitor, que espera que uma história o faça fugir das mediocridades da rotina. Palavras como *nunca* e *todo*,

Mandou apertar a vigilância para que ele não pudesse voltar *nunca*. Até mesmo no quarto da princesa, umas criadas se revezariam o tempo *todo*, para que ela não ficasse sozinha. (MACHADO, 2008, p. 20, grifos nossos).

e uma sequência de sentimentos desmesurados caracterizam essa narrativa hiperbólica:

– Eu estou apaixonado, meu irmão! Lá quero pensar nos perigos? Se eu não casar com ela, prefiro mesmo morrer de uma vez. (MACHADO, 2008, p. 14).

Viajou pelas Turquias e pelas Arábias, pelo Irã e pelo Iraque e por um monte de países com nomes que acabam em *-istão*: Paquistão, Turcomenistão, Uzbequistão, sei lá quantos mais [...]. (MACHADO, 2008, p. 12).

No último exemplo, observamos também a repetição da rima em *istão* que, além de trazer uma ideia de amplitude, de grandeza no seu caráter de aumentativo (devido ao final *ão*), a rima também permite uma relação com *pavão*, remetendo a toda construção imagética grandiosa do texto.

#### 4.8 Pleonasmos

Esta figura de linguagem ocorre quando há a redundância de uma mesma ideia, e pode ser percebida em trechos como *cantadores cantam* e em *mundo inteiro*. Ana Maria Machado recupera a linguagem do narrador como contador – o pleonasmos é também utilizado na língua escrita, porém mais presente na oral e, mais uma vez, no caso de *O Pavão Misterioso*, o uso desse recurso linguístico foi uma escolha que corrobora sua intenção de preservação e divulgação de narrativas orais. O narrador-contador pode utilizar um pleonasmos sem intenção, como vício de linguagem, ou propositalmente, como recurso estilístico. Neste caso, o uso é

maneira de chamar a atenção do espectador para um momento particular, já que o pleonasmo enfatiza um elemento. O sultão, ao saber da fuga de sua filha, gritou tanto que acordou não a cidade, mas a cidade *inteira* - a ideia é a mesma, mas o acréscimo de *inteira* faz o ouvinte ter uma impressão maior do barulho que foi.

#### 4.9 Apelo à atenção do leitor

Ao se dirigir ao leitor por meio de perguntas, estas assumem um papel provocativo, uma vez que instigam a imaginação na busca pelas respostas, contribuindo para uma relação aproximada entre narrador/leitor numa perspectiva de interlocução, de diálogo com o leitor.

Afinal, já estava quase na hora de voltar para casa e ainda não tinha resolvido o que iria levar para ele. Cerâmicas maravilhosas? Jóias deslumbrantes? Tapetes macios? Sedas finíssimas? Bordadas de ouro? (MACHADO, 2008, p. 12).

Quem sabe da próxima vez não pudessem fugir juntos? (MACHADO, 2008, p. 19).

Será que fugiu voando? Montado naquele pavão? (MACHADO, 2008, p. 20).

#### 4.10 Rompimento de fronteiras

Devido às adaptações feitas pelos contadores, podemos encontrar, em *O Pavão Misterioso*, elementos da cultura oriental e brasileira, realidade e fantasia, moderno e arcaico coabitando um mesmo universo.

Palavras como *reino*, *palácio* remetem às moradias suntuosas e nobres no Oriente. Já descrições como *fazendona enorme deste sertão*, *dono de engenho de cana*, apontam para elementos tipicamente brasileiros, especialmente nordestinos.

Jornalistas, engenheiros, câmeras, lentes, fotografias, revistas, cavalo, navio, trem, avião, se contrapõem na relação *moderno x arcaico*.

Já palavras como *feiticeiro*, *enfeitiçado*, *meia-noite*, *lua-cheia* criam uma atmosfera de encantamento. E o trecho “não cruzou com nenhum avião, não esbarrou em nenhum tapete voador” (MACHADO, 2008, p. 17), além de inserir dois elementos que fazem referência ao novo e ao antigo, ainda institui um ar misterioso entre a realidade e a fantasia.

O recurso do rompimento de fronteiras, sob a ótica da restituição de uma performance remota, funciona estrategicamente como construtora de uma *cena* verossímil e aproximada ao ambiente da narração tradicional, quando adiciona elementos rurais e nordestinos, evidenciando o *link* intertextual entre a versão em poema de cordel e a narrativa de Machado, que o retoma.

O propósito coletivo da literatura de cordel nos remete, em alguns aspectos, ao que Roger Chartier classifica como leitura popular e camponesa, “uma leitura que é ouvida, fraternalmente partilhada, onde o livro é reverenciado” (2009, p. 94). Como vimos, essa ambientação cenográfica sugestionada somada aos outros elementos orais, possibilita a aproximação desta narrativa ao que circunda a *contação*.

## 5 Conclusão

Através da análise de *O Pavão Misterioso*, em confronto com a sua versão em cordel, foi possível observar de maneira enriquecedora o *caminhar* de um conto popular desde suas origens, e junto com este caminhar certa continuidade da figura do narrador-contador tradicional.

Foram observadas características específicas de *O Pavão...*, mas ao mesmo tempo típicas de narrativas populares: antiguidade e universalidade, divulgação e persistência, as diversas versões e elementos constantes, marcas da oralidade, elementos de culturas diferentes, realidade ao lado de fantasia e magia, objetos arcaicos junto a modernos.

Mesmo com a mudança do suporte oral para o escrito, o conto de Ana Maria Machado cumpre com a proposta de recuperar a tradição do gênero narrativo, trazendo em seu próprio *contar* a oralidade típica remota, o que nos faz questionar se a leitura literária (mesmo que silenciosa) anularia o caráter performático, vestígio da *contação* que pressupõe a materialidade dos sujeitos, o encontro de narrador e ouvinte em tempo e espaço.

Ora, não podemos ignorar o fato de que esta narrativa obrigatoriamente referencia e reverencia sua ancestralidade performática. No entanto, guardadas às devidas proporções, uma leitura literária sempre se ocupará de transpor os limites do texto na tentativa de se apropriar do real e concreto, de realizar essa materialidade da voz e do corpo que existe na performance de voz viva.

É pelo prisma da poeticidade que conseguimos identificar neste texto as sugestões de uma restituição da performance pelas imagens verbais, sonoras e corporais que compõe e pelas sensações que provocam no leitor. É pela materialidade dessa percepção que um texto literário ganha caráter performativo.

Não dizemos aqui que a leitura silenciosa deste texto, ou até a mediada em voz alta com todo o cuidado, reverência, e competência necessárias para que se torne uma leitura significativa, ou até mesmo uma leitura dramatizada, com uso de elementos cênicos e sonoros que contribuam positivamente, serão, a rigor, performance completa, como é a *contação*. Não

são. Afinal, trata-se de modalidades diferentes. Mas, podemos concluir que, pelo uso dos recursos descritos nesta análise, evidencia-se na narrativa de Ana Maria Machado uma proposta de diálogo entre narrador e leitor, de tal maneira que podem ser comparados às figuras de contador e ouvinte em uma situação de *contação*. Talvez coubesse aqui uma advertência sobre o que se diz da leitura silenciosa: pela ausência de um propósito coletivo, ser uma leitura solitária. Acreditamos, tanto quanto nos prova Walter Benjamin, que há sempre um diálogo e um *compartilhar* envolvidos na narrativa: “quem escuta uma história está em companhia do narrador, mesmo quem a lê compartilha dessa companhia” (1994, p. 213).

*O Pavão Misterioso* exige a comoção do leitor, uma aproximação, da qual fala Eliana Yunes (1984), e é por meio desse movimento do leitor, diante dos diversos apelos vocais e corporais dessa narrativa, que surge um *convite ao performativo* que poderá ser cogitado e bem explorado por um mediador, por exemplo, buscando maior profundidade na realização de uma leitura oral significativa e mais viva, a fim de que se tente promover mais e mais o prazer multisensorial, um reencontro do corpo com “uma sensibilidade que dois ou três séculos de escrita tinham anestesiado, sem destruir” (ZUMTHOR, 2007, p. 60).

## Referências

- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. 1986. *O conto popular*. Disponível em: <[www2.uefs.br/sitientibus/pdf/5/conto\\_popular.pdf](http://www2.uefs.br/sitientibus/pdf/5/conto_popular.pdf)> Acesso em 02 nov. 2011.
- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197 – 221. (Obras Escolhidas, 1)
- BONFIM, João Bosco B. *O gênero do cordel sob a perspectiva crítica do discurso*. 2009. Disponível em: <[repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/4931/1/2009\\_Jo%C3%A3oBoscoBezerraBonfim\\_Tese.PDF](http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/4931/1/2009_Jo%C3%A3oBoscoBezerraBonfim_Tese.PDF)> Acesso em 22 abr. 2012.
- BUSATTO, Cléo. *Contar e encantar: pequenos segredos da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CHARTIER, Roger. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (org.) *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009. p. 77 – 105.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

GUIMARÃES, Maria Flora. O conto popular. In: BRANDÃO, Helena Nagamine (coord.) *Gêneros do discurso na escola: mito, conto, cordel, discurso político, divulgação científica*. São Paulo: Cortez, 2001. p. 85 – 117.

MACHADO, Ana Maria. *Histórias à brasileira: o pavão misterioso e outras*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2008. p. 7 – 8.

PATRINI, Maria de Lourdes. *A renovação do conto: emergência de uma prática oral*. São Paulo: Cortez, 2005.

PAULINO, Graça [et al.]. Pensando a leitura. In: PAULINO, Graça [et al.]. *Tipos de textos, modos de leitura*. Belo Horizonte: Formato, 2001. p. 11 – 44. (Série Educador em Formação).

REZENDE, José Camelo Melo. *O romance do pavão misterioso*. Rio de Janeiro: Gonçalo Ferreira Stúdio Gráfico e Editora, 2000. Folheto de cordel.

YUNES, Eliana. Literatura e educação: a formação do sujeito. In: KHEDÉ, Sonia S (coord.) *Os contrapontos da literatura: arte, ciência e filosofia*. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 123 – 132.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.