

ECOS E RESSONÂNCIAS: A ONOMATOPÉIA NA LITERATURA ORAL

Doralice Fernandes Xavier Alcoforado*

1. A NATUREZA DO TEXTO ORAL

O texto oral, etimologicamente carregando o peso de um paradoxo, permaneceu por muito tempo fora do enfoque teórico dos estudos literários, cuja tradição tem privilegiado a escritura como única fonte teorizadora do texto artístico. Jakobson, em ensaio que trata da matéria folclórica, afirma: “No Ocidente, como na Rússia, os estudiosos duvidavam de que a literatura popular tivesse um valor intrínseco e um caráter próprio” (Jakobson, 1985: 22). A partir da década de 70, ampliam-se os espaços de debates sobre literaturas orais e, em 1981 e 1982, durante o salão do livro no Centro George Pompidou, em Paris, esses debates ganham mais consistência. No meio acadêmico e intelectual vem-se desenvolvendo uma nova mentalidade, e um crescente interesse das ciências sociais pela função da voz começa a ser notado. Paul Zumthor, que influenciou uma geração de estudiosos do exterior e do Brasil, resgatou o estatuto do texto oral como texto artístico, antes privilégio exclusivo da escritura. Dessa forma, vêm sendo ressaltadas as peculiaridades inerentes à natureza desse texto, cuja literariedade, como tão bem esclarece Zumthor em *A letra e a voz* (1993: 160), acentuando a plenitude da função da voz e explorando os meios corporais e físicos da comunicação, imprime mais força à sua estrutura modal, que dá ênfase à vocalidade e ao ritmo, ao invés da estrutura textual, legado da escritura.

Carreando o imaginário intercultural da memória coletiva de incontáveis gerações, o texto oral mantém-se virtualmente na memória do seu transmissor, que o ajusta à realidade do grupo a que pertence através de padrões selecionados da linguagem da cultura que se adequam métrica, sintática e semanticamente ao novo universo cultural. Embora memorizado, o texto oral tradicional não se reproduz automaticamente. No ato da *performance*, por vezes sob a pressão da competência narrativa de uma platéia, introduzem-se dados atualizadores desse universo que vão imprimir-lhe mais funcionalidade e significados narrativos. Não se restringindo a um contexto enunciativo exclusivamente verbal, aspectos translingüísticos, específicos do discurso oral, associam-se à voz, como gestos, dicção entonacional, pausas, mímica facial, os movimentos do corpo — sem se falar do estímulo da platéia —, que não reduzem o texto oral à ação exclusiva da voz. Bouvier chama a atenção para a importância desses aspectos extra-lingüísticos, quando diz: “il faut cependant en tenir compte et considérer que la production orale dépasse le simple fait linguistique.” (Bouvier, 1992: 150). Esses procedimentos não verbais, que imprimem mais expressividade e realismo ao texto, constituem questão delicada, difícil e, por vezes, impossível de ser codificada, quando da sua passagem para a modalidade escrita. A dificuldade de transferir-se para a escrita a diversidade de signos sonoros que se constelam no momento da *performance*, leva a simplificações de entendimento e a

* Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. Rua Barão de Geremoabo, s/n. Campus de Ondina. 40290-150 Salvador - Bahia. Brasil.

D. Alcoforado, “Ecos e Ressonâncias”

preconceitos de julgamento, quanto ao valor poético do texto oral, quase sempre confundido com a sua versão transcrita.

Embora se tenha consciência da impossibilidade de registro de toda a gama significativa dos signos não verbais produzidos durante a *performance*, isso não impede que o transcritor empenhe-se em minimizar, ao máximo, essa limitação da escrita, buscando codificar, por meio de sinais gráficos, e explicitar, através de notas, tudo aquilo de que o sistema ortográfico da língua não é capaz de dar conta. Nesse caso estão as variações lingüísticas lexicais, morfo-sintáticas e fonéticas, bem como outros aspectos presentes no texto gravado tais como: os titubeios, denunciadores das falhas de memória, as lacunas decorrentes de trechos ininteligíveis, as pausas, os ruídos. As pausas merecem especial atenção. Com elas, o narrador experimentado visa, muitas vezes intencionalmente, dosar o ritmo do fluxo narrativo com o objetivo de gerar ambigüidades, pois tem consciência e domínio do poder de envolvimento da teatralidade da *performance* e o seu efeito sobre a platéia. Mas, sobretudo, o transcritor precisa ter sensibilidade para perceber os vários procedimentos utilizados na exploração de elementos prosódicos, próprios da literatura oral, que transformam em imagens verbais, no discurso narrativo, as imagens auditivas expressas através de seqüências fônicas imitativas — as onomatopéias.

2. O PODER SUGESTIVO DA ONOMATOPÉIA

No conto popular “A Moura Torta”, a personagem que lhe dá título, num ato de desabafo, ao atribuir como sua a sombra de uma bela princesa refletida nas águas da fonte em que ela apanhava água, diz:

— Ah! Mas eu tão bonita, carregando água pra minha Sinhá!
Aí tocava era o caldeirão: pem—pem—pem!
(EBR - 245.4),

tentando arrebentar, no lajedo, o caldeirão em que levaria água para a patroa. Os ruídos provocados pela batida do recipiente na pedra são imagens auditivas que se transformam em imagens verbais no discurso narrativo. O narrador, através de uma seqüência fônica imitativa, conseguiu transmitir, de maneira vigorosa, expressiva e convincente, a carga emotiva que estava por trás do gesto da personagem. Essa seqüência fônica se constitui uma onomatopéia. Aníbal Bruno define essa figura como grupos de sons ouvidos conjuntamente para formação de complexos fônicos que, pela repetição associada à coisa ou ao gesto, adquirem valor simbólico (Bruno, 1933: 45). Para esse Autor, o contorno do mundo se manifesta ao nosso espírito por meio de imagens visuais e auditivas. O olhar nos permite a exata percepção das coisas que se enfeixam dentro do nosso horizonte, mas o ouvido também nos revela a existência e o suceder das coisas circundantes. É mais ou menos o que, em outras circunstâncias, diz Octávio Paz: “Jogos de ecos e correspondências entre tempo e espaço” (Paz, 1979: 35). Como as onomatopéias quase sempre são representações imitativas de fatos sonoros com a intenção de traduzir, em voz humana, ruídos e sons da natureza, bem como ações humanas ou não, é um procedimento bastante explorado pelo narrador do texto oral. Por meio dessa figura de construção, criada a partir de sugestões recebidas do mundo

sonoro, o narrador de histórias orais consegue passar para a sua platéia, de modo realista e sugestivo, as emoções vivenciadas pelos personagens, utilizando-se do potencial fonético da língua para representá-las.

Assim, esses fatos sonoros, aparentemente desprovidos de significado, se agrupam, se aliteram em correspondências imitativas bastante expressivas, ganhando certa autonomia vocabular, reforçando, por vezes, como significante, significados suplementares ao signo poético. Com isso, a linguagem se apóia no valor acústico, na sonoridade que as coisas têm. “O nome participa da natureza do ser — é o próprio ser manifestando-se em um equivalente sonoro” (Bruno, 1933: 12). Os sons, como atributos dos seres, despertam em nós uma ressonância psíquica correspondente, possibilitando ao ouvido exercitado encontrar, nas vibrações sonoras do mundo circundante, estímulos das sensações e das impressões emotivas, através de associações de idéias.

É Saussure quem nos diz que “O caráter psíquico das nossas imagens acústicas aparece claramente quando observamos a nossa própria linguagem. Sem movermos os lábios nem a língua, podemos falar conosco ou recitar mentalmente um poema”. (Saussure, 1960: 80). Na teoria saussureana, o signo lingüístico é arbitrário, isto é, imotivado, mas muitas das onomatopéias são criações espontâneas de momento, motivadas por associações sonoras imitativas, buscando certa aproximação com o significado. No texto vocalizado, uma mensagem específica é enunciada transformando em “ícone” o signo simbólico libertado pela linguagem (Zumthor, 1993: 20).

Quanto mais criativo e talentoso, mais o poeta inventa e explora o manancial sonoro da língua, suplementando dessa maneira a informação do discurso narrativo. É como procede Guimarães Rosa, em *Uma Estória de Amor*, quando descreve a dramática perseguição de valentes, famosos e corajosos vaqueiros ao Boi Bonito. Lançando mão de seqüências sonoras imitativas, cria vocábulos, ou refuncionaliza os já existentes no léxico da língua, acrescentando à sua prosa poética um maior poder sugestivo de expressão realista e de grande tensão dramática. É como se o leitor estivesse presente à cena, participando ao vivo da desafiante corrida:

Se esparramaram em despenque, morro a fundo, por todo lado: *qualequal, qual e qual, qual - e - qual, qual - e - qual, qual - e - qual, qual, qual, qual, qual, qual, qual, qual, qual, qual* ... Sobaixo de tantas patas, a terra sotrateava. (Rosa, 1977: 186).

3. A ONOMATOPÉIA NA LITERATURA ORAL

Selecionaram-se exemplos de onomatopéias em contos populares, recolhidos na Bahia pelo Programa de Estudo e Pesquisa da Literatura Popular do Instituto de Letras da UFBA, para a descrição do uso dessa figura na literatura oral, visando demonstrar a expressividade e poder de comunicação que esse procedimento acrescenta às histórias narradas. As limitações do sistema ortográfico da nossa língua, em cobrir as variantes fonéticas de natureza mais concreta dos dialetos do transmissor de folclore, levam à necessidade de adaptações, quando das transcrições grafemáticas do texto oral. Todos os fatos sonoros não lingüísticos, ocorridos na *performance*, devem também ser codificados. É o caso das onomatopéias.

D. Alcoforado, “Ecos e Ressonâncias”

Na literatura oral, observa-se muito frequentemente o uso da onomatopéia como efeito reiterativo e suplementar à idéia já expressa em vocábulos convencionalmente estruturados na língua. É bastante usual, também, o narrador suplementar a informação discursivamente transmitida, reiterando com som não vocal a seqüência fônica onomatopaica já proferida, como, por exemplo, bater palmas, estalar os dedos, e outras mais.

Dos exemplos de onomatopéias selecionados, foram destacados aqueles considerados mais expressivos, mesmo entre os pouco habituais.

3.1 O narrador procura traduzir, em som vocal, uma ação ou gesto humano:

. Quando chegou assim, os menino, *vup!* Empurrou a velhinha dentro do tacho de água quente...

(“João e Maria”. EBR-199.3)¹

Neste exemplo, a seqüência “*vup!*” quer significar um gesto rápido e decisivo.

. *Aí espocou*² pra lá, quando lá ela deu a toalha.
(“A Bela e a Fera”. EBR-738.8)

. Era uma negona sussussão:
— Eu tão bonita, formosa, carregando, pode?!
Brupe! o pote no chão.
(“João e Maria”. EBR-64.5)

Por vezes, um mesmo gesto pode ser representado por correspondências sonoras diferentes:

. Quando é de manhã, e vem a mãe: *Tá-tá-tá!* bater na porta.
(“A Bela e a Fera”. EBR-53.6)

. Ele bateu na porta: *Toc-toc-toc!*
(“Rapunzel” RTS-1.17)

. Quando chegou lá, bateu na porta do palácio: *Tum-tum-tum-tum-tum!*
(“Príncipe Cavalinho”. EBR-41.5)

3.2 O narrador procura traduzir, em som vocal, o barulho de uma ação animal ou de ser mitológico, ou simplesmente o barulho de um pingo de vela:

. *Aí chegou, meteu o focinho no sapo, jogou pro lado de fora, aí passou a cauda: Lapo-lapo-lapo! Lapo-lapo!*

¹ Os elementos da seqüência entre parênteses referem-se a: conto-tipo, sigla do nome do Projeto (EBR= Em Busca do Romanceliro), número do informante e do texto, na relação de textos fornecida por ele.

² “Espocou” na acepção de “sair impetuosamente”.

E.L.O., 2 (1996)

(“A Bela e a Fera”, EBR-11.1)

. — *Zapo-zapo-zapo!*

Comeu ligeirinho.

(“A Bela e a Fera”. EBR-64.5)

. Trazia meio mundo de galho de fôia na ponta,³ urrando como um perdido! Levém:
uô-uô-uô!

(“A Bela e a Fera”. EBR-738.8)

. Ela já estava com uma bacia de água, aí ele caía naquela bacia: *Pá-pá-pá--pá-pá!* Se batia, deixava as penas e virava um príncipe.

(“A Bela e a Fera”. RTS-41.5)

. — Olhe flor bonita!

Que foi pegando, o beija-flor chegou: *Rum-rum-rum!* nos óio. *Rom-rom-rom--rom-rom!* nos óio do véio.

(“A filha do diabo”. EBR-547,14)

. Quando chegou no rio, a mãe-d’água: *Paco!* carregou .

(“O pássaro Assu”. EBR-2.1)

(A assombração diante da sua ex-morada):

. Aqui era a casa onde eu morava. Não sei se entro, não sei se fique. Home, eu vou entrar! Aí: *Placo!* destrancou a porta. Destrancou a porta e entrou. Aí foi entrando: *Tá-tá-tá!*

(“A casa assombrada”. EBR- 854.2).

. Aí quando deu o primeiro pingo, ói, *tchii!* e pingou em cima do couro do boi,[...].

(“A Bela e a Fera”. EBR-854.6)

3.3 Ou a tradução de sons da natureza, ou da voz de animais:

. Condo chegou de tardinha, ele... aquela zoadá: *É-é-é-é-é-é-é-é-é!*... O mar crescendo, o mar crescendo!

(“Rapunzel” RTS-1.17)

. O papagaio disse:

— *Gra-gra-gra-gra-gra-gra!*...

(“A Bela e a Fera”. RTS-82.5)

. Aí quando amanheceu o dia, o galo dizia:

— Maria é rica! Maria é roída! *Có-có-ró-có-có!*

(“A Bela e a Fera”. EBR- 881.5)

3.4 Mas, às vezes, em menor número de casos, por motivo de censura, o narrador procura expressar a suspensão do seu pensamento por meio da onomatopéia, como recurso da enunciação,

. Mas o bichinho era um teiú. Foi nada não. *Tá, tá e tá e tá!* ela apareceu de neném (acompanhado de gesto com a mão).

(“A Bela e a Fera”. EBR-53.6)

³ “Ponta” na acepção de “chifre”.

D. Alcoforado, "Ecos e Ressonâncias"

ou representar a continuidade da enumeração,

. ...colher hoje tantos litro de cana, moer... fazer uma moenda e colher tantos pés de cana
e pá-pá-pá-pá!

("A filha do diabo". RTS-72.2)

ou, simplesmente, procura disfarçar, através da onomatopéia, uma intenção deliberada do personagem em não responder o que lhe estava sendo perguntado:

. — Ah! Lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá-lá!

A resposta é essa.

("A filha do diabo". EBR-547.14)

3.5 Nos trechos cantados, porém, geralmente as onomatopéias têm a função de sustentar, ao final, o ritmo da seqüência cantada. Observa-se isso no diálogo cantado mantido por uma moça com um peixe encantado,

Não tem quem cante como eu

Ti-ri-ri-ti-tim!...(bis)

("A Bela e a Fera". EBR-422.4)

ou na disputa entre o sapo e o veado para saber quem era o mais veloz:

. — Mané cajumba toca o escondondo.

Pisquiii!

("O sapo e o veado". EBR-854.1)

Assim, na recriação do texto poético oral, no ato espontâneo da *performance*, as onomatopéias, como matéria sonora trabalhada na construção de imagens e símbolos, representam correspondências sonoras imitativas tanto para traduzir gestos e ações, como para omitir declarações, ou simplesmente para sustentar o ritmo de um encadeamento sonoro. Em todos esses aspectos, o narrador busca, por meio da exploração de efeitos expressivos da linguagem, ampliar o seu poder de comunicação com a platéia.

Bibliografia

- BOUVIER, Jean-Claude (1992), "La notion d'ethnotexte" in PELEN, Jean-Noël et MARTEL, Claude (orgs.), *Les voies de la parole: ethnotextes et littérature orale, approches critiques*, Provence, Université de Provence, pp.12-21.
- BRUNO, Aníbal (1993), *Interjeições e onomatopéias*, Recife, Tese de concurso.
- JAKOBSON, Roman e POMORSKA, Kristyna (1985), *Diálogos*, São Paulo, Cultrix.

E.L.O., 2 (1996)

- JAKOBSON, Roman (1972), “Le folklore, forme spécifique de création”, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, pp. 59-72.
- MACIEL, Auryno (1933), *As onomatopéias e as interjeições*, Recife, Tipografia Diário da Manhã.
- PAZ, Octavio (1979), *Conjunções e disjunções*, São Paulo, Perspectiva.
- ROSA, João Guimarães (1977), *Manuelzão e Migúlim*, 7ª. ed., Rio de Janeiro, José Olympio.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1960), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- ZUMTHOR, Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil.
- (1993), *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, São Paulo, Companhia das Letras.

ABSTRACT

This article deals with the nature of oral literature, highlighting the prosodical aspects that build the literary nature of the text. From these aspects, we chose to study onomatopoeia, one of the most expressive and explored stylistic procedures in the oral text. This study is illustrated with examples taken from folktales recently collected in the state of Bahia (Brazil).