

O NARRADO E O VIVIDO

(Aspectos Comunicativos e Antropológicos
da Literatura Popular Oral)

Maria Elizabeth Rondelli de Oliveira

Dissertação de Mestrado apresenta
da ao Conjunto de Antropologia do
Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de
Campinas.

Campinas

1982

Ao Edward

AGRADECIMENTOS

Especialmente, ao prof. Dr. Antonio Augusto Arantes Neto, orientador desta dissertação, leitor atento e principal interlocutor.

Aos professores do Conjunto de Antropologia da Unicamp, particularmente a Peter Fry, Carlos Brandão e Mauro Almeida cujas contribuições em sala de aula e em trabalhos escritos foram úteis no decorrer da pesquisa de campo e da análise.

Aos amigos Anamaria Filizola, pela possibilidade de discussão de muitas idéias; Sérgio e Mundicarmo Ferretti, José Carlos e Lúcia Sabóia pela hospitalidade.

Ao Edward pelo estímulo e compreensão das muitas ausências.

Aos moradores de Raposa, particularmente aos contadores de histórias citados no decorrer da dissertação, pela acolhida e entusiasmo demonstrados por poderem me revelar seu saber.

À FAPESP pelo auxílio-pesquisa de um ano e meio e ao Departamento de Comunicação Social da UFES.

À Maristela Bonácio pelo cuidado com que transcreveu as fitas e à Amélia C. Souza que datilografou parte do trabalho.

ÍNDICE

Introdução	V
Capítulo I - <u>Quem são os contadores de estórias</u>	1
Capítulo II- <u>O Contar Estórias</u>	
1. Breves comentários sobre os estudos de literatura popular oral	11
2. O contar estórias como evento comunicativo	21
3. A importância da memória e as relações entre o oral e o escrito	33
4. A valorização do escrito, do saber e do contar estórias	51
Capítulo III - <u>O que dizem as estórias de trancoso</u>	
Parte A	
1. Introdução	65
2. As estórias como ritual	70
2.1 - O herói precisa adquirir conhecimentos	78
2.2 - O poder dos fracos é o saber	88
2.3 - Porque o herói é herói	96
3. - A mulher executa passivamente o que prescrevem	99
3.1 - A mulher prescreve, o homem age	105
3.2 - Para agir, a mulher veste-se de homem	112
3.3 - A mais sãbia das mulheres é escrava donzela	120
3.4 - A mulher pobre e astuciosa muda sua condição	123
4. - O herói astucioso faz justiça	125
5. - O homem pobre e o homem rico são parentes	128
6. - Conclusão	134
Capítulo IV - <u>Os diferentes gêneros de narrativas e sua relação com o tempo</u>	
1. Trancoso e caso	154
2. Estória e História	165
3. As narrativas dos católicos e dos crentes	178
Conclusão	195
Bibliografia	

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é sobre as estórias de trancoso, um gênero da literatura popular oral do Nordeste brasileiro. Tais estórias foram recolhidas em Raposa, povoado de pescadores próximo a São Luís do Maranhão, durante a fase de pesquisa de campo realizada de agosto a dezembro de 1977 e julho de 1978.

A preocupação fundamental da análise destas estórias foi a de identificar como elas se constituem num modo de sistematizar e, literariamente, expressar as representações que os contadores e ouvintes constroem sobre sua vida social. Neste sentido, esta preocupação é uma tentativa de abordar os problemas sobre a produção ideológica a partir do modo como ela se processa concretamente.

Nossa primeira atitude diante das estórias foi a de analisar o conteúdo que elas expressam, ou sua mensagem. Entretanto, esta análise nos pareceu empobrecedora frente à possibilidade de podermos abordar não apenas as narrativas mas todo o processo comunicativo do qual elas são apenas uma parte.

Assim, como contar estórias é um evento comunicativo, nossas primeiras considerações foram tecidas no sentido de indicar quem são as pessoas participantes deste evento (os contadores e sua audiência) e quais as relações que elas estabelecem tanto durante sua realização como no convívio social mais amplo.

Isto feito, passamos a analisar a importância da

presença deste evento comunicativo entre esta população, discutindo como ele representa a demonstração de um saber tradicional desta camada da população; qual o papel e o valor da memória para estes contadores; em que medida as concepções que constroem sobre o culto e o letrado são informadas pelas estórias.

Esta maneira de olhar para as estórias de trancoso está apresentada no I e II Capítulos da dissertação.

No Capítulo III procuramos identificar o que as estórias dizem, ou seja, além de expor sinopses reduzidas de algumas delas, indagamos sobre a variedade de significados daquilo que é dito, tentando, depois disso, relacioná-las com o contexto imediato. Os procedimentos que seguimos para elaborar esta análise do conteúdo das estórias estão expostos na introdução do próprio capítulo.

No decorrer do trabalho descobrimos que as estórias de trancoso não deveriam ser tomadas de forma isolada dos demais gêneros narrativos que contadores e ouvintes conhecem. Elas são parte de um universo narrativo maior e seu sentido não poderia ser dado apenas estabelecendo-se a relação entre o que nelas é dito com a realidade efetivamente vivida, pois quando tomadas também em relação às demais narrativas conhecidas a compreensão sobre seus significados era ampliada.

Assim, ao analisar o conjunto do universo narrativo, detectamos que os diferentes gêneros, além de corresponderem a diferentes tempos históricos vividos por estes produtores-fruidores de estórias de trancoso, correspondiam também

a diferentes grupos locais articulados a partir de interesses religiosos ou políticos que têm nas narrativas uma forma de expressar suas diferenças. Por isso, no Capítulo IV nos dedicamos a aprofundar tal questão.

A dissertação, vista em seu conjunto, nos parece uma opção por um modo de olhar as estórias a partir de vários prismas do que, de modo aprofundado por um prisma único. Esta atitude frente ao objeto de estudo nasceu da tentativa de não perder a riqueza e diversidade de sugestões que as estórias de trancoso oferecem.

Ao elaborarmos o III Capítulo sentimos que as estórias de trancoso eram alteradas em sua forma narrativa e perdiam todos os recursos expressivos, pois, para entrosar a exposição do material com sua análise, optamos por apresentar breves sinopses das estórias que desrespeitaram a narrativa do contador. Para podermos apresentar a forma original decidimos editar, como apêndice, um II Volume onde estão incluídas algumas das estórias de trancoso registradas, obedecendo literalmente à narrativa original do contador.

CAPÍTULO I

QUEM SÃO OS CONTADORES DE ESTÓRIAS

As estórias de trancoso registradas através desta pesquisa foram contadas por pescadores que moram no povoado de Raposa, localizado próximo a São Luís do Maranhão. ¹

Os contadores, assim como a maioria dos habitantes de Raposa, são cearenses que começaram a ocupar essa praia

1 - O povoado de Raposa pertence ao município de Paço do Lumiar, Maranhão, que fica ao Norte da Ilha de São Luís. Dista 25 km. da capital do Estado, São Luís, por estrada construída em 1964 e asfaltada em fins de 1977 que é utilizada principalmente pelos comerciantes locais para escoamento da produção pesqueira. Seus 4 mil habitantes (número aproximado em 1978) dependem basicamente da produção pesqueira realizada por aproximadamente mil pescadores que ali residem.

O povoado possui aproximadamente 600 residências, a maioria delas construídas em taipa e palha. É equipado com duas escolas primárias, uma escola mantida pelo Sistema de TV Educativa do Estado do Maranhão, rede de água, energia elétrica, ônibus que o liga a São Luís e dois templos, um católico e outro pentecostal.

Em 1977 a Emater instalou ali um escritório para desenvolver o programa do Pescart, que visa estimular e auxiliar tecnicamente a pesca artesanal e no ano seguinte o INCRA tentou instalar uma Cooperativa de Pesca.

A praia de Raposa é uma das principais do litoral maranhense e produzia em 1978, segundo dados da Sudepe, 250 toneladas de peixe por mês e, na entressafra, metade desta quantia.

O povoado funciona ainda como entreposto comercial de alguns povoados pesqueiros menores localizados em suas imediações.

a partir de 1950, vindos de vários povoados próximos a Acarau - Ce.²

Neste Estado de origem eram lavradores que praticavam também a pesca para manter uma produção adequada para atender as necessidades de subsistência da unidade familiar e permitir a comercialização de algum excedente. A falta de terras disponíveis e cultiváveis, as colheitas reduzidas pelas secas cons

2 - Almofala, uma das comunidades pesqueiras pertencentes ao município de Acarau e de onde vieram muitos dos moradores de Raposa, foi objeto da dissertação de mestrado de L.G.M. Chaves, Trabalho e subsistência em Almofala, apresentada em 1973 no Museu Nacional.

Neste trabalho o autor mostra que vários povoados foram instalados próximos a Acarau a partir da intensificação da pecuária em Sobral que fez com que Acarau se tornasse o principal ponto para o escoamento da produção de carne.

O povoamento desta região atingiu as praias pesqueiras de Acarau (Almofala, Coaçu, Córrego da Forquilha, Ilha do Rato, Curral Velho e Serrote) de onde vieram os atuais moradores de Raposa.

Diz o autor que para os colonizadores desta região o gado tinha grande ascendência e a partir dele se processou a organização social e técnica destes povoados pesqueiros e de sua produção econômica. Assim, certos aspectos da pesca largamente praticada em Raposa têm relação com o florescimento da pecuária e surgiu como tentativa de aplicar no mar um sistema tecnológico inspirado na pecuária.

O autor mostra que o curral é um instrumento de pesca instalado no mar, cujas relações de trabalho inspiram-se em regras e categorias da terra (da pecuária) projetadas no mar. A remuneração dos "vaqueiros" (trabalhadores dos currais), por exemplo, imita a remuneração dos vaqueiros da pecuária - o quarto da produção. Além disso, há outros nomes como "chiqueiro" (lugar do curral onde fica preso o peixe) e "camurupim" (nome de um peixe que significa "boi do mar") também inspirados na tradição pecuária.

tantes e a escassez do peixe devida à excessiva exploração das praias pesqueiras, foram fatores que, conforme eles, motivaram a sua transferência para Raposa.

Segundo o seu relato, ali encontraram, no início, estas condições que lhes faltavam no Ceará.

As histórias de vida mostram que muitos desses primeiros migrantes eram filhos de famílias proprietárias de pequenas extensões de terra. Foram obrigados a deixá-la quando esta pequena propriedade familiar passou a ser insuficiente para o estabelecimento das novas unidades produtivas que surgiam a partir de novos casamentos.

Assim, a rede migratória em Raposa instalou-se a partir de rapazes solteiros que deixaram suas famílias "para aventurar", como explicam. Chegando ao Maranhão, fixaram-se num município próximo a Raposa, que era desabitada e, nesta praia, construíram seus currais de pesca³. Tendo a produção pesqueira se mostrado rentável, esses primeiros migrantes instalaram ali suas residências e foram buscar parentes e amigos que tinham permanecido em Acarau. A rede migratória, assim constituída, é responsável até hoje por um fluxo constante de cearenses para este povoado, onde residem poucos maranhenses.

3 - Como foi apontado na nota anterior o curral de pesca é armadilha típica dos pescadores cearenses construída com arame e madeira que fica armada nos "chãos de curral", espaço do mar apropriado para erguê-los. O curral é construído de tal forma que os peixes entram e ficam presos no "chiqueiro", de onde os pescadores vão retirá-los duas vezes por dia, durante a maré baixa.

A origem migrante desses moradores de Raposa está associada, no relato de nossos informantes, à prática de contar estórias de trancoso, que é vista como típica de cearenses e não de maranhenses. De fato, encontramos entre os migrantes mais idosos, que primeiro chegaram à Raposa, os principais contadores de estórias.

Como veremos mais adiante, as situações de vida enfrentadas por esses migrantes estão, de certo modo, expressas em suas próprias estórias cujos heróis vivenciam, em suas aventuras, trajetórias bastante semelhantes às deles.

Em seus relatos sobre a migração, o passado vivido no Ceará pelos atuais moradores de Raposa aparece como um tempo de dificuldades maiores do que as enfrentadas pelos seus pais e avós. Estes, conforme dizem as histórias de vida, tinham mais acesso à terra. A este tempo passado no Ceará sucedeu-se um período de aventuras relativamente bem sucedidas em que, através da migração, os atuais moradores tiveram acesso à praia de Raposa e aos produtos que esta oferecia, sem a concorrência de outros pescadores. O presente, por sua vez, é representado pelos moradores mais antigos do povoado como sendo melhor do que o tempo vivido no Ceará, ainda que pior do que os primeiros tempos vividos em Raposa⁴. Hoje, dizem eles, há dificuldades para se arrendar terras cultiváveis próximas ao povoado; a exploração da praia é maior o que, segundo eles, "espanta os peixes"; ganha-se menos pelo produto e paga-se mais caro pelo material necessário à construção dos instrumentos de pesca.

4 - Outro fator que levou muitos migrantes a identificarem o tempo que chegaram em Raposa como melhor do que o vivido anteriormente, foi o de ter

Convém enfatizar que esta percepção é sustentada principalmente pelos mais velhos e primeiros moradores cearenses de Raposa, dentre os quais encontram-se os principais contadores de estórias.

Estas representações sobre as condições de vida experimentadas no passado são importantes, pois, para esses contadores, as estórias referem-se a um tempo idealizado que acreditam ter existido e podem ser pensadas como uma maneira de falar sobre ele.

sido a pesca experimentada como atividade mais vantajosa que a agricultura. Segundo eles, esta lhes garante ao menos a comida diária, pois mesmo os empregados têm direito, como parte da remuneração de seu trabalho, a uma "bóia de peixe" que é suficiente para o sustento de sua família. Esta aparente fartura da pesca em relação à agricultura é consequência daquela ter um ciclo produtivo mais curto e de não estar diretamente sujeita a falta de chuvas como acontecia com a produção agrícola de que viviam.

Um morador de Raposa, que foi lavrador e hoje é pescador diz: " vida do lavrador é mais cansada porque a gente só recebe o produto de ano em ano. E a vida do pescador é melhor porque a gente morreu, não deixou nada, mas não morreu de fome. Todo o dia o sujeito tem direito naquela porcentagem, naquele dinheiro. Se não pegou hoje, pega amanhã. Então, o sujeito nunca perde a esperança. Ele nunca deixa de ficar com uma fraçãozinha. O dia que o sujeito não quer ir ele não vai. A vida do lavrador é mais pesada porque dá aquilo para o ano. E tem nego que morre e não paga as dívidas. Alguns conseguem comprar a terra. Então , quanto eu não tenho, eu tenho que roçar nas terras daquele companhei - ro, quer dizer, aí vai fora, porque eu pago uma porcentagem para ter direito de roçar a roça. E o pescador só paga essa Colônia. Tem todo o direito. Aqui não tem pedaço de mar que o sujeito diga, isso aqui é meu e ninguém mexe. O sujeito bota um curral naquele chão e aquilo o tempo todo é dele. E se alguém pretender comprar, ele vende."

A experiência que esses migrantes tiveram no Ceará como trabalhadores ou pequenos proprietários rurais foi o ponto de partida na constituição do sistema produtivo da pesca, de que hoje dependem. Os pequenos proprietários rurais transformaram-se em proprietários dos instrumentos de pesca em Raposa e as relações de trabalho na pesca são do mesmo tipo das vivenciadas anteriormente na agricultura ⁵. É como se esses pescadores fossem "trabalhadores de roça no mar". Tal como os lavradores, os pescadores recebem como remuneração 3/4 ou metade do produto obtido, variando conforme os instrumentos utilizados, entre os quais encontram-se basicamente o curral, a malhadeira e o espinhel ⁶.

Os proprietários dos instrumentos de produção são, em sua maioria, os primeiros migrantes e detêm, por esses motivos, a maior parcela do poder econômico e político do povoado, pois assim que chegaram tomaram posse dos chãos de curral, dos terrenos para se construir as casas, das poucas terras adequadas para o plantio da mandioca e controlaram a comercialização

5 - A transmissão da pequena propriedade entre esses pescadores também é semelhante à transmissão que se dá entre os pequenos proprietários rurais. Assim, pais proprietários ajudam seus filhos que estão se tornando adultos a montar seus próprios instrumentos de pesca que lhes garantirão o sustento da nova família que constituírem. Entretanto, o filho terá, a partir desta ajuda, a obrigação de entregar ao pai o produto obtido com o seu instrumento de pesca para que ele a comercialize, tal como no "roçado".

6 - O curral é a armadilha que fica durante vários meses instalada no mar. A malhadeira é o nome dado localmente à pesca com redes de nylon que são confeccionadas por homens e mulheres do povoado. O espinhel é uma armadilha constituída por um feixe de anzóis que, amarrado ao barco, fica estendido no mar durante algumas horas à espera do peixe.

do pescado.

Dentre os empregados dos instrumentos de pesca e existe uma distinção entre aqueles mais antigos que têm uma si tuação econômica mais estável e aqueles que se deslocam cons tantemente entre Raposa e Acarau e que são os migrantes mais recentes e os mais pobres dentre os moradores.

Esta diferença da situação econômica dos empregados condiciona, por sua vez, uma percepção diferencial da rela ção destes com os proprietários.

Os empregados e migrantes mais recentes, que expe rimentam situação econômica mais precária, ressaltam as dife renças entre eles e seus patrões, enquanto os empregados e mi grantes mais antigos que experimentam melhor situação econô mica que os primeiros, consideram que "todos os pescadores são da mesma condição", afirmativa quase sempre enfatizada também pelos proprietários dos instrumentos de pesca.

Esta percepção decorre, entre outras coisas, dos la ços de dominação pessoal do tipo patrão-cliente que as rela ções de trabalho na pesca permitem construir, la ços esses es treitados entre os moradores mais antigos, quer sejam empre gados ou patrões.

Além disso, existem vários mecanismos internos (co mo o da troca de peixe e da prestação de pequenos serviços, por exemplo) que traduzem os laços de solidariedade econômica.

A hierarquia de papéis e posições fundamentadas na divis ão de trabalho não interfere na vida cotidiana da comuni dade onde predominan as relações de tipo igualitário. Assim, na situa ção de contar estórias, como em outras atividades comuni tárias, não há separações entre proprietários e trabalhadores

que, ao contrário, se aproximam nessas ocasiões.

A convivência entre maranhenses e cearenses é marcada no povoado, por algumas diferenças que dizem respeito principalmente às técnicas de pesca, à religião, ao modo de falar, etc. Desse conjunto de atividades e marcas características de "maranhenses" e "cearenses" em Raposa, fazem parte as histórias de trancoso. De fato, é rara a participação de maranhenses em grupos que se reúnem para contar histórias. Quando participam o fazem, em geral, na qualidade de ouvintes e não de contadores.

Por outro lado, enquanto eles conhecem principalmente as "cantigas de boi", dançadas nas festas dos povoados vizinhos, os "cearenses" dizem não entender a "fala das cantigas". Estes, por sua vez, além das histórias de trancoso, cantam emboladas, cocos e desafios, que não são praticados pelos maranhenses.

Entretanto, é na demarcação de fronteiras entre crentes e católicos que o contar histórias de trancoso ganha maior significação.

Em Raposa, os cearenses crentes se recusam a ouvir e contar histórias de trancoso, que é vista como uma atividade específica dos católicos. O crente, ao invés de contar histórias deve acima de tudo, falar sobre as "coisas verdadeiras" que estão escritas na Bíblia, como veremos no Capítulo III.⁷

7 - Os 96 crentes de Raposa eram, na época da pesquisa, um grupo bastante pequeno em relação ao dos católicos. Apesar desta grande diferença numérica, o prédio da Assembléia de Deus já estava construído, enquanto o tempo católico contava somente com um terreno reservado para sua

Assim como as suas histórias pertencem a uma tradição literária regional, de que fazem parte os folhetos e os diversos gêneros da literatura oral, as relações de trabalho que participam os moradores de Raposa não são exclusivas desta localidade.

De fato, esses pescadores podem ser incluídos na categoria daqueles agricultores que vivem ao redor do nível de subsistência e cuja atividade produtiva visa tanto o auto-consumo quanto, através da produção e comercialização de excedente, a participação numa economia de mercado.

Considerados todos estes aspectos, ao se falar sobre o povoado de Raposa, faz-se referência implícita a uma camada da população bastante ampla que estas pessoas representam, ou seja, toda a população nordestina que associa uma produção para auto-consumo com uma produção para o mercado.

A partir disto, pode-se dizer que a literatura ali produzida, embora tenha suas peculiaridades locais, não é exclusiva do povoado, mas bastante comum àqueles que vivem no NE brasileiro em condições sócio-econômicas semelhantes.

Entretanto, as histórias de trancoso contadas em Ra

construção.

Os crentes constituem, em Raposa, um grupo mais fechado e com controles morais e comportamentais bem definidos por sua igreja e que procuram seguir à risca. É comum, por isso, a existência de acusações entre crentes e católicos, tanto com referência às práticas rituais e propriamente religiosas quanto à vida moral.

Os crentes articulam-se como um grupo que detem um certo poder político e econômico e a maioria dos principais líderes do grupo é constituída por antigos moradores e primeiros migrantes cearenses.

posas são uma forma da população que as produz e consome re
fletir literária e simbolicamente sobre a sua realidade es
pecífica a partir de uma tradição literária regional.

Esses pontos de contato entre o texto, a situação de
contar histórias e o contexto em que se produzem as estó
rias de trancoso serão o objeto de análise que apresentarem
os nos próximos capítulos.

CAPITULO II - O CONTAR ESTÓRIAS

1. Breves comentários sobre os estudos de literatura popular oral

Por literatura oral popular entende-se o conjunto de narrativas que, por seus aspectos de estilo e de desempenho, são reconhecidas por um grupo como distintas das outras formas de comunicação cotidianas que pratica; que exigem, para sua realização, alguém que as formule oralmente para um público, sendo que ambos, emissores e receptores, devem compartilhar de um mesmo grupo de referência; que dependem, para sua existência, de realizações repetidas, embora sejam recriadas em cada situação particular em que ocorrem.¹

No caso específico do grupo estudado, tal conjunto de narrativas por ele produzidas são conhecidas e denominadas como estórias de trancoso.²

1 - R. Finnegan, Oral Literature in Africa, (Oxford: University Press, 1970) p. 1-25.

2 - O termo usado pelos narradores, estórias de trancoso, poderia sugerir alguma identidade com as "Histórias de Proveito e Exemplo" de Gonçalo Fernandes Trancoso, livro editado pela primeira vez em Portugal, em 1585. Entretanto, além do prefaciador da última edição deste livro (1974) ter apontado que o autor, considerado o inaugurador do contismo em Portugal, se inspirou numa tradição oral portuguesa, e européia de um modo mais geral, para escrever suas estórias e de não serem elas fantásticas ou de encantamento, como as recolhidas em Raposa, nota-se também que não há semelhanças de enredo, a não ser em uma delas, "Padre Rico sem Cuidado" (comentada no capítulo III) e de mais dois ou três episódios esparsos de outras estórias do livro.

Assim, devido ao nome, poderia parecer que as estórias de trancoso orais derivassem deste livro português, o que não acontece e, provavelmente, os contadores nunca a ele tiveram acesso.

Tais estórias não são exclusivas deste grupo, mas se constituem um gênero de narrativas produzidas e/ou reproduzidas de forma semelhante por uma camada subalterna da população do Nordeste brasileiro. É significativo, por exemplo, que embora a comunidade onde foi realizada esta pesquisa seja constituída de pescadores, em nenhuma das estórias estes aparecem como personagens.

No Brasil, os estudos sobre a literatura popular oral foram realizados quase exclusivamente por folcloristas e etnógrafos que se limitaram, em sua maioria, a organizar antologias e apresentá-las na forma de sinopses do enredo, ou a traçarem considerações bastante gerais sobre o grande conjunto da literatura oral, como é o caso, por exemplo de Câmara Cascudo³. Tais trabalhos são geralmente justificados com o argumento de não se deixar perder no tempo a "sabedoria popular" presente nas narrativas orais.

A esse respeito, Antonio Cândido comenta: "A falta de integração dos pontos de vista (estético e sociológico) dá muitas vezes um aspecto fragmentário aos trabalhos dos folcloristas, fazendo com que pareçam meras etapas preliminares da verdadeira compreensão"⁴

De fato, desprovidos de métodos ou teorias adequados para uma interpretação da realidade social representada por estas narrativas, e por não estarem preocupados com os ele

3 - C. Cascudo, Literatura Oral no Brasil, (2a. Ed.; Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1978).

4 - A. Cândido, Literatura e Sociedade, (São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976) p. 45

mentos estéticos que elas comportam, os folcloristas têm destacado este "fato folclórico" de seu contexto sem indagar sobre o seu significado social.

Por ignorarem tal significado, buscam compreensões e classificações extrínsecas às narrativas tais como, por exemplo, através do agrupamento a partir da região geográfica onde se manifestam⁵. Outras vezes, recorrem a uma tentativa de contextualização que descreve alguns aspectos históricos e econômicos, escolhidos arbitrariamente, do grupo que partilha de alguma forma de literatura oral, sem que tais aspectos contribuam para a compreensão do objeto estudado.⁶

Tais descrições servem apenas para preceder a apresentação do resumo dos textos que foram registrados oralmente como se estes fossem ocorrências dissociadas da vida de um grupo ou sociedade.

Outra tendência destes estudos é a de identificar as origens da literatura popular, buscando similaridades entre narrativas contadas no Brasil com as da África e Europa. A preocupação deste tipo de abordagem é a de localizar a contribuição do negro, do índio e do português na formação desta

literatura tentando apreendê-la pela difusão e posterior associação de vários temas ou enredos. Esta preocupação, que se pauta em caracterizar também a antiguidade e a tradição da literatura popular oral, foi seguida, por exemplo, por Alceu M. Araújo⁷ e Silvio Romero⁸.

5 - C. Cascudo, Geografia dos Mitos Brasileiros, (São Paulo: Martins Editora, 1964)

6 - C. Cascudo, 1978, op. cit.

7 - A.M. Araújo, Folclore Nacional I, (São Paulo: Melhoramentos, 1964).

8 - S. Romero, Contos populares do Brasil (Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Edit., 1954).

Derivada desta forma de classificação, Cascudo⁹ apresenta outra que consiste em classificar os mitos em primitivos e gerais que são os indígenas, europeus e africanos e em secundários, os locais e regionais.

Ao identificar estas origens, o folclorista é levado a estabelecer uma separação entre as "artes menores" (arte popular) e as "artes maiores" (arte de elite, erudita) mostrando daí como as menores são simplificações derivadas das maiores que pertencem, por sua vez, a sociedades mais ricas do ponto de vista econômico e politicamente mais poderosas.

Cascudo,¹⁰ por exemplo, busca as origens cultas dos cinco romances populares mais lidos, contados e reproduzidos nos folhetos do Nordeste brasileiro. A partir disto constrói sua argumentação no sentido de apontar como estes derivam diretamente de uma arte erudita.

A arte popular é, nesta forma etnocêntrica de concebê-la, uma redução da arte erudita, sua expressão vulgarizada, um arremedo artístico empobrecido e atrasado.

Escreve Cascudo:

"Esses livros, dezenas, centenas, milhares no tempo pertencem a uma classe social, a uma camada literária, elementos das cidades e das vilas, entrelaçados política, financeira, socialmente. Não foram ao povo do interior. Só recentemente, há cerca de 40 anos, um ou outro episódio passou para a sextilha sertaneja e o cantador entoou no ritmo de baião de viola para o seu mundo de chapéu de couro no sertão de pedra."¹¹

9 - C. Cascudo, 1964, op. cit.

10- C. Cascudo, Os Cinco Livros do Povo, (Rio de Janeiro: Edit. José Olympio,

1953)
11- Ibid, p. 28.

Ainda em Cascudo não se nota uma preocupação clara em distinguir as narrativas orais da poesia escrita.

No caso específico da literatura oral, a orientação seguida por estes estudos leva-os a desprezar um dos elementos intrínsecos às narrativas orais que é o de serem produtos de uma atividade comunicativa que ocorre em um contexto social determinado de que são representações. Por conta desta tendência, tais estudos fazem poucas referências sobre o grupo social que as engendra e sobre a situação em que esta produção se processa. O texto ganha, a partir desta perspectiva, uma existência autônoma, como se fizesse parte de um nível super-orgânico que pairasse acima de uma prática comunicativa concreta.

A mesma ênfase ao texto, como um viés de abordagem, é apontada por Antônio Cândido em relação ao estudioso que se prende à orientação exclusiva da teoria literária que, segundo o autor ao tratar com as formas orais "não é geralmente capaz de perceber sua atuação viva na comunidade, tratando seus produtos com a ilusão de autonomia, como se fossem textos de alta civilização." 12

A característica oral deste tipo de literatura termina necessariamente relações entre um contador e um público que, por partilharem de valores semelhantes, tornam significativa a prática de contar histórias.

Tomado dentro de um processo comunicativo oral, o texto é apenas um dos componentes deste processo, por isso, tem pouco sentido quando destacado do contexto ou da situação em que é narrado.

Ao se considerar somente o texto, além de se

12 - A.Cândido, op cit., p. 45.

der o caráter determinante deste processo que é o de ser uma prática artística, ignora-se, por exemplo, a existência de um autor que a produz ou que a recria, mesmo que o artista seja, no caso, um bricoleur¹³ que coleciona várias peças deste conjunto de narrativas e que as recompõem, de acordo com uma das combinações possíveis, num momento oportuno. E mesmo que alguns episódios possam sugerir semelhanças com outras histórias escritas, cada contador é o autor de sua própria história que tem variações que a diferenciam daquelas de outros contadores.

A única pesquisa de orientação mais antropológica sobre literatura oral no Brasil foi feita por Otávio da Costa Eduardo¹⁴. Sua originalidade em relação à pesquisa dos folcloristas consistiu em abordar as histórias de trancoso presentes numa comunidade de negros ex-escravos de um ponto de vista histórico-comparativo, descrevendo suas funções educativas, recreativas e psicológicas para a comunidade.¹⁵

Uma outra tentativa de proceder a uma análise antropológica das narrativas orais no Brasil foi feita por Garcez.¹⁶

Os dois contos populares utilizados pela autora para esta análise simbólico-estrutural, foram retirados de uma

13 - C. Lévi-Strauss, O Pensamento Selvagem, (2a. ed., São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976).

14 - O. C. Eduardo, Aspectos do folclore de uma comunidade rural (São Paulo : Revista do Arquivo Municipal, dezembro 1948).

15 - As histórias de trancoso registradas por aquele pesquisador são diferentes daquelas recolhidas em Raposa, pois as personagens são animais que falam. Elas acontecem em momentos sagrados da vida da comunidade como, por exemplo, na vigília de defuntos, Semana Santa etc., o que não ocorre em Raposa.

16 - S. O. C. Garcez, Era uma vez... ou um exercício de análise simbólico-estrutural de dois contos de escantamento, (Dissertação de Mestrado apresentada ao Museu Nacional, UFRJ, 1975).

das coletâneas de Câmara Cascudo, sem que houvesse, portanto, levantamento etnográfico sobre o contexto social onde tais contos foram produzidos.

Essa análise tomou os próprios contos como etnografia para conhecer a forma como um determinado grupo lida com as diversas relações que se estabelecem entre os indivíduos, a sociedade e o cosmos que os rodeia. A análise procurou obter a invariância que os contos, de um modo geral, apresentam, buscando um modelo amplo e simplificado que desse conta de todas as variações possíveis do conto maravilhoso e de encantamento, segundo a metodologia proposta principalmente por Lévi-Strauss.¹⁷

Por ora, nossa preocupação é a de apreender a dimensão oral destas narrativas e as referências a Ruth Finnegan são importantes para guiá-la.

Esta autora, analisando os trabalhos produzidos por folcloristas, etnógrafos e antropólogos sobre a literatura oral africana, encontrou uma preocupação excessiva com o registro

17 - Sobre outras pesquisas que tratam da literatura popular no Brasil, se bem que em sua vertente escrita - literatura de folhetos - nos referiremos posteriormente em vários momentos de nossa análise. Dentre elas podemos, por ora, destacar as de Ruth Terra, Antonio A. Arantes e Mauro Almeida.

Embora não comentemos neste capítulo as análises funcionalistas que interpretam as narrativas principalmente como guias da ação social (Malinowski); as análises formalistas, preocupadas em aprender o padrão de variação das estórias (Propp) e as análises estruturalistas, que buscam apontar nas narrativas, principalmente nos mitos, as categorias fundamentais a partir das quais as contradições de uma sociedade são expressas (Lévi-Strauss), nosso trabalho está informado por esta bibliografia e em nossa análise se poderá detectar influências da abordagem estruturalista sem que tenhamos diretamente seguido os passos metodológicos sugeridos por Lévi-Strauss.

tro apenas do texto das narrativas, como diz, "uma concentração sobre as palavras excluindo-se todo o aspecto essencial e vital da realização."¹⁸

A partir da crítica a estes trabalhos, enfatiza que uma das características fundamentais da literatura oral é sua variabilidade verbal. Assim, diz ela, o mesmo conto tem a contribuição individual da pessoa que o narra, por isso ele não existe como peça única que serve para ser memorizado mas sim para ser recriado e reatualizado em cada situação particular. AS variações de uma narrativa podem diferir quanto às palavras empregadas, quanto à sequência dos episódios, quanto à introdução de novos elementos e quanto ao próprio conteúdo das estórias, existindo, portanto, um certo grau de criatividade do contador que também é um autor na medida em que sua recriação contém doses de originalidade.

Finnegan também observa que na produção da literatura oral está envolvida a sua apresentação por um contador que se dirige a um público num determinado contexto social e literário e a relação entre estes três componentes é que compõe a especificidade da literatura oral.

Assim, entender o conteúdo das narrativas (sua mensagem) é tão importante quanto entender a esfera de sua produção - quem produz o que para quem, de que maneira e com quais objetivos.

A partir desta perspectiva pode-se indagar sobre a produção de bens culturais que pode ser analisada utilizando-se os mesmos princípios empregados para entender a produção de bens materiais em nossa sociedade.

18 - P. Finnegan, op. cit., p. 4.

Sobre tal questão, escreve Durhan:

"Do mesmo modo que os produtos materiais, os bens simbólicos, corporificados na língua falada e escrita, nos sinais pintados e esculpidos, nos movimentos rítmicos e padronizados do próprio corpo, adquirem, uma vez criados, uma existência aparentemente independente do modo pelo qual foram produzidos. Um produto qualquer que resulta do trabalho humano, como um martelo ou um filão de pão, oculta a atividade que lhe deu origem e é usado e consumido como se seu uso e consumo fossem independentes do modo pelo qual foram produzidos. Assim, também os símbolos, uma vez estruturados em sistema, parecem assumir uma realidade própria, dissociada da atividade que os criou. Entretanto, num e noutro caso, cabe considerar que é impossível desvendar a natureza e o modo de utilização dos símbolos, como o dos bens materiais, se não transferirmos o foco de análise do produto para o modo de produzir. Da mesma forma como o trabalho morto incorporado num instrumento ou utensílio só pode reingressar no processo produtivo quando é ressuscitado pelo trabalho vivo, assim também os produtos culturais têm que ser revivificados pelo uso, para fazerem parte do universo da cultura." 19

Deve-se considerar, portanto, que as narrativas populares orais são produzidas por sociedades em existência o que implica tanto no registro dos textos narrados, como na

19 - E. Durhan, Elaboração Cultural nos Pequenos Grupos, in (C. Neotti, org., Comunicação e Consciência Crítica, Rio de Janeiro: Ed. Loyola, 1979).

observação do processo como são produzidos.

O texto escrito, que poderá resultar deste registro, é somente um dos elementos deste processo de comunicação oral constituído por outros elementos como os gestos, a entoação de voz, as pausas do narrador e a participação do público que o texto escrito não tem condições de reproduzir.

Assim, o analista que toma o texto das narrativas esquecendo-se das atividades e relações sociais que foram necessárias para produzi-lo fica apenas com o produto final, quando o importante da narrativa oral é o fato dela ser um produto que só tem sentido quando está sendo produzido (narrada por um contador) e fruída (tanto pelo contador, como pelo seu público). Neste sentido, é uma experiência estética que neste trabalho foi analisada, não apenas a partir de uma situação particular de contar estórias, mas unicamente a partir da observação do conjunto das situações em que narradores e ouvintes de Raposa se reúnem para contar estórias.

Aqui, as estórias de trancoso, antes de serem analisadas quanto à mensagem que transmitem (seu texto ou produto final), foram primeiro tomadas como instrumento e, ao mesmo tempo, produto de relações sociais muito específicas. Posteriormente, nos capítulos III e IV, foram analisadas como linguagem que verbaliza a visão do mundo daqueles que as produzem.

2. O contar estórias como evento comunicativo

Uma nova proposta para o estudo das manifestações folclóricas foi apresentada, entre outros autores, por Ben-Amos²⁰.

Basicamente, diz o autor que não se deve considerar o folclore como um agregado de coisas mas como um processo de comunicação. Neste sentido, o narrador, sua estória e seu público não entendidos como estando relacionados como componentes de um continuum que é o evento comunicativo de contar estórias quando se produz um texto que tem significado para narrador e ouvintes. Os agentes participantes deste evento interagem socialmente através da criação artística e percebem-no como diferente de outros eventos comunicativos cotidianos.

Por isso, contar estórias é um processo comunicativo artístico, delimitado e definido pelos próprios membros do grupo que dele participam e que acontece em situações muito particulares e em circunstâncias específicas de tempo e de espaço.

Tal processo de comunicação, entretanto, só pode ocorrer, segundo Ben-Amos, no interior de pequenos grupos em que seus membros tenham possibilidades de se comunicarem frequentemente através do contato face-a-face e de participar de um grupo de referência comum.

20 -A. Ben-Amos - Toward a Definition of Folklore in Context in (Paredes e Bauman eds., Toward a New Perspectives in Folklore, American Folklore Society, 1972).

Ao definir o folclore desta forma, Ben-Amos considera que uma peça folclórica, como uma cantiga, por exemplo, se transmitida pelo rádio ou TV não seria folclore porque não preencheria os requisitos apontados acima.

As manifestações folclóricas, ao serem encaradas deste modo, deixam de ser percebidas como objetos mortos, passando a integrar-se ao processo de dinâmica cultural, ou seja, "ao processo permanente de reorganização das representações na prática social"²¹. Este ato comunicativo folclórico não será mais uma mera sobrevivência do passado, mas será entendido como uma produção simbólica que contribui para dar forma e significado ao contexto presente. Produção simbólica eficaz para o grupo, na medida em que é absorvida e constantemente recriada por uma ação social concreta.

As histórias de trancoso, se olhadas a partir do pressuposto de que são produções artísticas, não se constituem num mero relato da vida real do grupo que as produz, numa relação mecânica entre ordem social e narrativas literárias. O texto, neste sentido, é tomado como expressão simbólica e metafórica de uma determinada leitura que as pessoas fazem da realidade.

Elas são narrativas construídas, emitidas oralmente e recebidas num evento comunicativo onde estão presentes, em contato face-a-face, emissores e receptores que possuem um repertório de histórias bastante semelhante sustentado pela

21 - E. Durhan, A dinâmica cultural na sociedade moderna, in (Ensaio de Opinião, Rio de Janeiro: Edit. Inúbia, 1977).

tradição²² que é, por sua vez, atualizado ou recriado durante a realização do evento de contar estórias. Tal processo comunicativo caracteriza-se por sua horizontalidade e circularidade, ou seja, não há uma separação rígida entre emissores e receptores, nem uma hierarquia entre eles.

Existe, assim, um repertório derivado da tradição e conhecido por narradores e ouvintes, o que não impede que cada estória seja em parte nova à medida em que, de um mesmo tema ou enredo básico, se obtém diferentes armações de episódios, que é exatamente a expressão propriamente artística ou criativa do narrador

A narrativa compõe, portanto, o novo com o velho e é nesta composição onde reside sua originalidade.

Para melhor descrever a prática de contar estórias, tal como ocorre em Raposa, podemos dizer que é uma situação que reúne grupos variáveis de 5 a 20 pessoas - homens, mulheres de todas as idades e, eventualmente, crianças - que passam algumas horas da noite revesando-se como contadores (mulheres e crianças também contam estórias) e ouvintes, embora existam várias pessoas no povoado que não as contem nem as ouçam.

Além das estórias de trancoso, os participantes, durante este evento, também contam causos (cujo conteúdo será

22 - Podemos definir tradição como um conjunto de mensagens que um grupo social considera ter recebido de seus antepassados, que transmite de uma geração para outra e que constitui uma das fontes onde a produção literária se alimenta.

discutido no próximo capítulo) e lêem romances (nome dado localmente aos folhetos dos poetas nordestinos).

Com menos frequência acontecem os desafios, cocos e emboladas executados ou não pelos contadores de estórias. Eventualmente, aparecem no povoado cantadores profissionais.

Os grupos que se reúnem para este evento nem sempre são compostos pelas mesmas pessoas, e as reuniões são mais frequentes junto à casa daqueles que tenham fama de gostarem de contar estórias e de serem bons contadores que são principalmente os moradores mais antigos.

Durante as sessões há uma certa ordem de preferência dos contadores. Aqueles considerados não muito bons geralmente contam primeiro, pois, por terem um repertório pequeno, se vierem a deixar o grupo não prejudicarão a continuidade da sessão. Os contadores bons são deixados mais para o final. Diz uma participante:

"Na jornada de contar romance, quem sabe menos conta primeiro e quem sabe mais fica prá depois, para não acabar logo."

Nas 19 sessões que presenciamos, os contadores intercalaram-se, isto é cada um contou sua estória e foi sucedido por outro contador, mesmo que depois voltasse a contar.

As situações de contar estórias são mais frequentes nas ruas mais afastadas e tranquilas do povoado onde as pessoas não dispõem de outros divertimentos como os bares, localizados na região mais central, onde podem ouvir música, dançar ou assistir televisão. Além disso, o silêncio destas ruas mais afastadas permite aos participantes falarem e serem ouvidos sem interrupção condição para que o evento se realize.

A atitude dos ouvintes é de silêncio e respeito en quanto o contador fala, sem que ninguém o interrompa. Eventualmente, este pode ser ajudado por algum ouvinte se, por aca so, perder-se no desenvolvimento da estória, o que demonstra que muitos dos que as ouvem já as conhecem bem. Entretanto, se o narrador junta episódios de estórias diferentes, como acon teceu algumas vezes, ninguém o interrompe para corrigí-lo pois, apesar disso, ele saberá levar sua estória até o final, sendo nesta combinação de episódios de estórias diferentes onde re side a demonstração de habilidade do contador.

A característica das estórias de trancoso de serem produtos fruídos enquanto estão sendo criadas assemelha esta atividade a um jogo em que os participantes se revezam e co nhecem as regras e as peças que podem ser combinadas de mane*ir*a variável.

Assim, o contador e sua audiência fruem também as soluções dadas a estas possibilidades de combinações.

A atividade de contar estórias é identificada pelos seus participantes como de lazer, sendo geralmente praticada à noite, após o trabalho cumprido. Entretanto, esta prática po de acompanhar momentos de espera da ida ao trabalho, quando gru pos de pescadores ficam à beira da praia aguardando a hora da maré apropriada para saírem para o mar. Também, às vezes, quan do estão na canoa, contam estórias durante a espera do peixe, situações que nos foram apenas relatadas. Neste caso, quando não há uma separação muito rígida entre situações de traba lho e de lazer, torna-se possível a realização deste evento.

A frequência das sessões de contar estórias é bas tante regular, segundo os próprios participantes. Conforme u

na contadora, num mesmo local um grupo pode se reunir uma vez a cada duas ou três semanas.

Tais grupos são compostos por vizinhos, embora não estejam sempre presentes as mesmas pessoas. O fato das reuniões acontecerem no alpendre das casas, permite que estas para lá se dirijam, pois não há um convite ou combinação antecipada para o encontro.

O tamanho do grupo flutua durante o tempo em que a sessão se realiza, com as constantes entradas e saídas de seus participantes.

A partir do conjunto de estórias recolhidas pode-se dizer que são bastante repetidas. De um total de 62 estórias ocorreram 23 repetições ou variações da mesma estória.²³

Existem alguns fatores que explicam porque os participantes das sessões gostam de ouvir várias vezes as variações de uma mesma estória, obviamente em ocorrências diferentes.

Primeiro, porque uma estória pode ser interpretada ou reelaborada de modo diferente pelos seus ouvintes, nas várias vezes em que é narrada. (Entretanto, analisar especificamente como se dá esta recepção pelos ouvintes não foi objetivo deste trabalho).

Em segundo lugar, se contar estórias é um evento comunicativo que permite aos participantes interagirem socialmente, compreende-se que estes não estejam ali somente para ou

23 - Por variação consideramos a estória narrada por contador diferente e cujo tema ou enredo apresenta similaridade com a estória de outro contador.

virem estórias, mas também para estarem juntos, encontrarem-se, falarem-se, enfim, conhecerem-se. Neste caso, elas são um pretexto para que essas pessoas possam se reunir, conversar. São parte de um modo de convivência.

A característica deste acontecimento, que permite o contato direto de um público limitado com o artista/ narrador e que é sustentado, portanto, por contatos sociais primários, é enfatizada por um contador quando compara a produção local dos cantos e estórias com a fruição artística de produtos da indústria cultural.

Diz ele: "Eu canto muito, mas só por aqui. Para tudo tem gente. Tem uns que dão valor, tem outros que não dão. Tem gente que não dá valor à poesia. Tem gente que se apaixona de um sistema pela música que se joga ao léu. A música, para você se apaixonar por ela é ilusão. Agora, o artista grava em São Paulo, você nem sabe quem é, conhece pelo retrato, a voz, mas pessoalmente você não conhece. Agora você se apaixonou pelo canto daquele artista. É uma ilusão, não é? E desaproveitado. A poesia é tirada pela autoria da gente. Então a poesia, você nasce com aquele dom, se dedica a cantar a viola sem o violeiro. E a música é diferente. Não é da sua autoria. Você ouve. Poucos são os artistas para gravar, não é? Se fosse fácil tinha bastante gente. Como violeiro, violeiro tem bastante."

Portanto, além de fazerem parte de um processo de socialização pelos valores que estão contidos nas estórias,

nas mensagens que elas transmitem, a própria situação de contar estória é um momento de socialização, pois propicia a convivência e a troca de experiências entre os participantes do evento.

Em decorrência, mesmo que as estórias sejam recontadas e ouvidas várias vezes, as situações em que se realizam são diferentes, pois além de variarem as pessoas presen-tes, variam também as conversas durante as sessões. Assim, não é apenas o texto que é fruído, mas frui-se também a convivên-cia com pessoas reunidas para contar e ouvir estórias.

Neste sentido, pode-se atribuir ao ato de contar estórias uma função fática que, de acordo com Malinowski²⁴ é uma das funções da linguagem cujo propósito é o de prolongar a comunicação e que traduz, sobretudo, o pendor para o contato entre aqueles que estejam envolvidos num processo comunicativo.

Em terceiro lugar, o que leva os participantes a ouvirem várias vezes a mesma estória, é o fato de que esta não é apenas um texto mas é, principalmente, o modo de contá-lo.

Contar estórias requer o domínio de uma linguagem teatral que a audiência desfruta juntamente com o desenrolar do texto. Assim, os gestos e o tom de voz do narrador, a maneira como monta os episódios e constrói os diálogos entre os personagens, com a respectiva imitação de suas vozes, a resposta às manifestações dos ouvintes, enfim, toda a expressividade

24 - B. Malinowski, The Problem of Meaning in Primitive Languages, in (C.K. Ogden e I.A. Richards, eds., The Meaning of Meaning, 9a. ed., pp 296-336, 1953).

e espontaneidade que possam estar presentes em alguém que fala um texto, ao mesmo tempo que o representa através de outros códigos não-verbais, é fruída pelos participantes. Esses elementos é que tornam cada narração única e singular, mesmo que seu enredo básico seja repetido. Como diz um contador e ouvinte de estórias de trancoso:

"Os bons contadores eles contam a estória fazendo pausa, faz o jeito como é passado todinha, com toda a importância. Os outros não, fazem assim como está contando inteiriço. Eles explicam, fazem a pausa e fazem o jeito. Quando a pessoa vai falar chorando, eles fazem o jeito. Quando vai falar rindo, ele ri também, sabe. Por exemplo, se for uma pessoa muito velhinha, ela faz o jeito, como se fosse a fala dela mesmo. Quando está aborrecido, assim, que fala zangado, ele também faz aquele gesto. Por isso, a gente acha que é mais importante do que os outros sabe. Quem não conta bem uma estória, do jeito que ele começa ele termina. A gente não sabe nem o começo nem o fim. Não fica tão interessante. A gente só sabe quando a estória terminou porque ele não fala mais."

Além disso, o texto produzido em cada situação por um narrador é apenas uma das possibilidades de apresentação e combinação dos elementos da tradição conservados pela memória coletiva do grupo e ao ouvinte interessa também o modo como o narrador recombina esses elementos que ele próprio talvez já conheça.

A criação literária oral é nas palavras de Ngal²⁵ uma atualização de um repertório pré-existente. Portanto, tanto a construção como a atribuição de um significado a um texto oral são dados a partir de circunstâncias muito específicas como narrador, público a que se dirige, tempo e local em que está sendo dito, contexto a que se propõe a representar ou interpretar e o modo como está sendo dito e recebido.

O autor considera ainda que esta releitura da tradição não é simplesmente uma reprodução ou submissão mecânica a um conhecimento anterior, mas é produção de novo conhecimento dada pelos elementos adaptáveis que compõem a narrativa e que se combinam com seus elementos fixos. O narrador é um repetidor da tradição à medida em que domina e transmite esses componentes fixos, mas é também um recriador à medida em que sabe explorar as potencialidades e possibilidades dadas pelos elementos adaptáveis.

A recriação literária oral existe em função da capacidade do narrador explorar estes componentes adaptáveis do texto, que o reatualiza para ele e para seus ouvintes. Estas variações individuais são inovações similares àquelas que operam na relação entre a fala (parole) e a língua.

Nas estórias transcritas e que serão analisadas à frente, damos vários exemplos como esta combinação ocorre. Em "A Gata Borrçalheira", por exemplo, mantêm-se os mesmos componentes fixos, ou seja, a uma afilhada que é rejeitada pela

²⁵ - M.A.M. Ngal, Literary Creation in Oral Civilization in (R. Cohen, ed. New Literary History, vol. VIII, nº 3, University of Virginia) p.

drasta e que, com a ajuda de poderes mágicos, consegue casar-se com um príncipe, acrescenta-se outros elementos variáveis como, por exemplo, as tarefas domésticas que a protagonista tem que desempenhar e que faz com que a estória se diferencie, nestes elementos, das versões de "A Gata Borralheira" que conhecemos dos livros infantis.

Se levadas em conta todas estas considerações não se pode afirmar que existam repetições das mesmas estórias. Para os narradores e ouvintes há recriações, releituras e representações teatralizadas diferentes de um texto que se assemelha aos demais apenas nos seus componentes fixos.

Este é o ponto onde, a nosso ver, reside o prazer tético do contador que é, de um lado, o de fruir a elaboração e a representação gestual e oral de seu próprio texto e, de outro, o dos ouvintes que desfrutam em situação grupal esta recriação narrativa que lhes está sendo dirigida durante aquele evento comunicativo específico.

Assim, como o sentido da palavra é dado pelo seu uso na linguagem, o que nos ensina Bakhtin,²⁶ o sentido de uma estória é o seu uso, a sua produção e fruição, numa determinada situação social.

Se for tomada não a narração de uma estória, mas a situação de contá-la como um todo, observa-se que o próprio encaimento das estórias faz parte deste uso recreativo, pois elas podem suceder a uma conversa para explicá-la melhor (como aconteceu com a estória "A Riqueza e o Saber" analisada à frente); podem derivar do relato de um acontecimento real, como a de um caso, por exemplo, agindo como um recurso para le

26 -M. Bakhtin, Marxismo e Filosofia da Linguagem (São Paulo: Hucitec, 1979)

gitimar conclusões sobre ele; ou podem servir para avaliar a contecimentos que estejam sendo presenciados pelos narradores como, por exemplo, ao verem um sujeito passar pedindo esmola, um dos contadores, após alguns comentários condenando tal prática, contou a estória de um esmoler que enriquecera facilmente.

Outro fato importante neste evento comunicativo é de que a narração oral de uma estória para um público permite que, ao ser encerrada, os participantes a comentem.

Tais comentários são elaborados a partir de destaques dados a episódios do texto, ou de deduções morais que possam ser construídas a partir do enredo da estória.

Comentar uma estória é uma forma de atualizar um texto que simbolicamente está cristalizado num tempo e espaço longínquos, como também é um modo do grupo oferecer uma leitura particular para as estórias que reproduz, validando julgamentos sobre aquilo que ouve do narrador.

Ao ser comentada, uma estória torna-se um texto de flagrador de uma reflexão, tanto sobre a própria estória como, referenciando-se nesta, sobre a realidade que a circunscribe.

(No volume II do apêndice estão registrados resumos de algumas estórias com os comentários que as sucederam)

Enfim, as estórias de trancoso são elementos de uma tradição compartilhada tanto pelo narrador como pelos seus ouvintes e transmitidas através de um processo de reelaboração e recriação que as integram ao momento presente. Por isso as estórias continuam sendo contadas pois, para o grupo, são recursos explicativos de sua própria realidade que caracterizam simbolicamente situações em que narradores e ouvintes se reconhecem.

3. A importância da memória e as relações entre o oral e o escrito

Como já foi dito, estas estórias dependem de um de sempenho oral daqueles que se propõem a contá-las e que, para isso, têm que dominar um repertório aprendido através da tradição do grupo.

Neste povoado, que vive à margem de uma cultura escrita, a memória é a habilidade intelectual que tem funções semelhantes às da escrita (memória artificial, conforme Lévi-Strauss) que é pouco utilizada.

Então, fatos, acontecimentos e estórias são memori-
zados e ensinados através da palavra oral.

A memória é por isso, instrumento privilegiado entre estas pessoas que não utilizam a escrita para realizar suas transações econômicas, contratuais ou artísticas; é o registro da tradição, dos valores e conhecimentos da comunidade, desde coisas mais práticas como a construção dos instrumentos de pesca, até a elaboração das concepções religiosas e artísticas.

Por isso, o sentido popular da palavra memória é poder criador, imaginação, talento poético. É sinônimo de sabedoria, pois é dela que depende a continuidade da existência de vários elementos culturais característicos do grupo, entre eles, as estórias de trancoso.

Os ensinamentos obtidos através da escola, ou não existem, ou, quando existem, estão distanciados das necessidades mais imediatas daqueles que a freqüentam. A transmissão dos conhecimentos conservados pela memória é que se cons

titui numa espécie de escola informal e difusa para essas pessoas. Portanto, na falta de uma escola moldada segundo os valores e necessidades desta camada da população a memória é que conserva o registro das informações do passado, além do nome e descendência das pessoas, as datas dos nascimentos, os episódios marcantes da vida pessoal, as informações sobre as técnicas de trabalho. Conhecimentos e informações que o código oral incumbe-se de transmitir e que tornam possível às pessoas do povoado construir sua identidade, sua história e suas estórias.

A partir deste quadro, a existência das estórias de trancoso ganha sentido porque seu desempenho é, entre outras coisas, exibição pública do poder de memória do contador.

Diz um deles: *"Conheci um poeta que me disse: se eu sobesse as estórias que tu sabes, não tinha no mundo contador para me vencer"*, ressaltando ter boa memória por dominar um amplo repertório de estórias.

O contador que fez esta afirmação não sabe ler e é considerado um dos melhores do povoado. As estórias que conhece foram aprendidas, ou de ouvir cantar os romances, ou de ouvir contar em prosa. Talvez, por isso mesmo seja tido como um bom contador. Seu aprendizado, além de captar e registrar o texto, registra também a maneira de contá-lo, os gestos, a entonação da voz, a construção dos diálogos, ou seja, todos os outros elementos expressivos que compõem o desempenho de um contador ao narrar sua estória e que não podem ser aprendidos a partir da leitura de um romance.

Este mesmo contador, numa outra vez, desculpou-se do fato de não se lembrar exatamente dos versos de um roman

ce, dizendo: "É preciso ter muita cabeça para ouvir só uma vez e saber tudo o que eu sei. Para ouvir assim de uma vez e aprender tudo não pode. Eu era para ser uma pessoa muito sabida, viu. Eu nunca tive estudo. Meu estudo foi a enxada e a foice."

Neste depoimento ele explicita a relação entre o fato de poder memorizar as estórias e por isso dominar uma sabedoria específica (a de saber contar estórias) com o fato de não ter estudo, isto é, de não ter participado de uma cultura letrada que lhe tivesse possibilitado o acesso ao saber.

Mas a falta de estudos é compensada por sua memória que consegue reter um amplo repertório de romances e estórias o que o torna, para as demais pessoas do povoado, um sabido.

O ato de contar estórias demonstra, entre outras coisas, que o narrador sabe guardar idéias sem o auxílio da escrita, além de demonstrar, como já foi dito, que ele sabe elaborar recriações a partir deste registro mnemônico da tradição.

Assim, memória e narração oral são coisas que aparecem bastante associadas.

A este respeito diz Ecléa Bosi :

"A arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam."²⁷

E, em outra passagem, lembra a autora que a

" tarefa do poeta é uma rememoração do passado. cuja contrapartida necessária é o esquecimento do tempo presente."

27 -E.Bosi, Memória e Sociedade, (São Paulo, T.A. Queiroz Editor, 1979) p.43

(...). "Entre o ouvinte e o narrador nasce uma relação baseada no interesse comum em conservar o narrado que deve poder ser reproduzido. A memória é a faculdade épica por excelência." 28

Embora nesta pesquisa a preocupação mais específica tenha sido com as estórias de trancoso, registrou-se também as relações que estas mantêm com as narrativas escritas, particularmente com os romances, ou folhetos.

Uma diferença importante é a de que, enquanto texto oral, as estórias de trancoso só podem ser realizadas numa situação grupal em que estejam presentes contadores e ouvintes, enquanto o texto escrito é recebido de forma individualizada. Entretanto, este código escrito, que tem sua maneira própria de ser recebido - a leitura individual e silenciosa - é apropriado pelo código oral quando, comumente, na situação de contar estórias abre-se espaço para que alguns dos participantes alfabetizados leiam em voz alta o texto escrito dos romances para um "público de auditores", conforme expressão de Antonio Cândido.

Por isso, a literatura popular escrita e a oral nordestina mantêm relações tão intrínsecas que seria difícil fazer ponderações sobre suas origens e derivações. Se o leitor ou ouvinte de um romance transforma-o num texto em prosa oral, numa estória de trancoso, nada impede que o contrário aconteça, ou seja, que um poeta de folhetos ouça uma estória de trancoso e a elabore na forma de poesia.

A concepção destes contadores é de que

"o poeta elabora mais a composição. Quando tem alguma coisa mal colo cada ele endireita. Quando eu can to uma estória eu não boto uma com posição mas se for para um poeta e le bota no ponto marcado, ele bota as palavras certas. É a pessoa que sabe sempre, é melhor. Eu conto as sim, vejo contar, aprendo e con to também. "

E mais adiante a mesma pessoa explica:

"Tem a estória e tem o romance. A estória a gente conta assim con tada e o romance eles fazem o ro mance prá vender, a gente compra o romance, vai e lê o romance e dá a mesma coisa de contar a estória."

Aqui, o importante é este uso comunitário dos ro mances, que os alfabetizados comprem e lêem para um público, em grande parte, analfabeto. Com isso transformamo código le trado/visual/individual em oral/auditivo/coletivo, portanto, acessível àqueles que não dominam a leitura, permitindo que estes aprendam estórias de fonte escrita e que possam, pos teriormente, recriá-las para outros ouvintes.

Se ler é uma habilidade de poucos contadores, um nú mero ainda menor deles consegue ler de forma contínua e ca denciada a narrativa poética dos romances, com o ritmo reque rido pela construção dos versos e estrofes.

São também poucos dentre eles capazes de efetuar u ma leitura corrente destes romances sem tropeçar nas sílabas.

Esta inabilidade em decifrar, com a rapidez requeri- da pela fala, aquele código escrito, exige do leitor/narrador uma extrema concentração na escrita, fazendo com que ele não

dê a devida ênfase às possibilidades orais expressivas do texto.

Por isso, o narrador que sabe ler romances de forma não monótona e desinteressante detêm uma habilidade rara e para poder reproduzi-los aos ouvintes, o recurso que muitos utilizam, principalmente os analfabetos, é o de decorar o poema.

Como mostra Havelock,²⁹ num estudo em que trata sobre a literatura grega antes da escrita, um dos propósitos da poesia é o registro, ou seja, a memorização em culturas orais. Entretanto, é interessante notar que, de um modo geral, na literatura popular brasileira as narrativas em prosa são orais enquanto as poéticas são escritas. Isto pode ser entendido considerando-se que a poesia, neste caso, é escrita para ser lida em voz alta. Portanto, apesar dos romances serem versados e escritos, seu uso final é dado pela fala, o que justifica a presença da métrica e do ritmo que facilitam a memorização.

Dentre os contadores de estórias de Raposa, saber contar um romance é uma habilidade rara e admirada, pois se assemelha à do próprio poeta ou folheteiro que, na feira, canta os versos de seus folhetos anunciando-os para venda, como também assemelha-se à habilidade dos contadores profissionais que, dentre vários repentes ou criações próprias, cantam também romances conhecidos e famosos.

Dentre os 18 contadores conhecidos, tidos como talentosos - apenas três sabiam cantar dois ou três romances

29 - E.A. Havelock, The Preliteracy of the Greeks (New Literary History) op. cit., p. 370.

cada um.

Como a forma ritmada da poesia serve par facilitar sua memorização e posterior repetição, alguns contadores decoram trechos de poemas que começam a declamar ou cantar e depois que "pegam o pé", começam a narrá-lo em prosa.

De qualquer maneira, através da leitura ou da narração decorada do texto escrito, o código oral o apropria e o memoriza. Inclusive as estórias dos livros escolares são lidas pelas crianças alfabetizadas para os adultos analfabetos.

Esta recodificação oral é que torna o texto escrito acessível à maioria das pessoas, explicando o sucesso dos folhetos numa população composta por grande número de analfabetos.

O poeta dos romances obviamente conhece este aproveitamento oral dos poemas que cria e não o perde de vista. Cavalcanti Proença mostra que a chamada literatura popular em verso é aquela feita expressamente para ser recitada e que ao ser impressa, no caso, com objetivos econômicos, não perde a característica oral. Por isso é rara ou inexistente a produção da literatura popular escrita (folhetos ou romances) na forma de prosa. Os versos dos poetas exploram a rima e o ritmo como recursos mnemônicos que garantem sua recepção multiplicadora.

Entretanto, numa poesia que é produzida para ser sobretudo falada ou transformada na prosa oral das estórias de trancoso, há possibilidade de que muitas das palavras comunicadas, ou mesmo do conjunto da elocução oral se perca. O recurso para que este ruído não prejudique o entendimento daquilo que é falado de forma evasiva é o da repetição e redundância.

Walter Ong³⁰, num estudo sobre o modo dos tambores africanos transmitirem suas mensagens, mostra como as culturas orais pensam de forma estereotipada e comunicam-se através de fórmulas, o que o leva a compará-las com a linguagem dos tambores que é constituída por repetição de poucas fórmulas e mensagens.

Devido a esta necessidade de redundância da expressão oral as estórias de trancoso que, pelo seu enredo, poderiam ser um breve relato, estendem-se normalmente a mais de meia hora de narração.

Uma das mais interessantes neste aspecto é a "Estória do Padre da Mão Furada", que o contador definiu como uma "estória muito comprida porque volta para trás". Esta estória está apresentada no próximo capítulo, mas podemos adiantar como se dá sua repetição: a estória é narrada pelo contador na terceira pessoa e, a certa altura, a protagonista, ou esta terceira pessoa, para explicar seus atos, começa a narrar novamente os episódios ocorridos com ela própria e que são os mesmos já revelados pelo narrador. Este recurso leva a estória a ser contada, na realidade, duas vezes.

Outra forma de repetição das estórias de trancoso se dá através de um personagem que prescreve, narrando com detalhes, uma ação que deve ser desempenhada por outro personagem e, tal ação, ao seu atualizar, é novamente narrada.

Ainda um terceiro modo de repetição constante nas estórias se dá pela presença do número três. Assim, são três personagens que tentam desencantar a princesa, por exemplo, ou são três ações que uma pessoa deverá exercer para atingir qual

30 - W.Ong, African Talking Drums and Oral Noetics, in *ibid*, p. 411.

quer objetivo.

Como estes personagens ou ações são bastante estereotipados, a repetição narrativa é feita com um índice muito pequeno de variação. É o caso, por exemplo, da estória do Careca de Jardim em que o personagem vai três vezes ao baile encontrar-se com sua parceira e essas três vezes são narradas demonstradamente com detalhes bastante similares.

Uma outra forma de repetição identificada é a recorrência de palavras ou frases que evocam algum poder e que são ditas inúmeras vezes no decorrer da narrativa. No caso, por exemplo, da estória de João de Aladin, cada vez que o gênio da lâmpada é solicitado, diz determinada frase, que acaba sendo característica identificadora daquela estória.

Pode-se considerar ainda as repetições que não ocorrem no interior de uma mesma estória, mas que aparecem nos episódios semelhantes de estórias diferentes.

E, finalmente, existem repetições das mesmas estórias, ou pelos mesmos contadores, ou por contadores diferentes em sessões diversas.

Todos estes recursos, além de contribuírem para manter a tradição literária, fazem parte do estilo narrativo e são marcas características deste gênero.

Dentre as 62 estórias registradas durante a pesquisa de campo incluem-se apenas duas declamadas a partir dos romances em verso (Cão dos Mortos e Mané Machado), duas lidas diretamente nos folhetos e poucas conhecidas como "estórias de romances", como dizem, que são narrativas em prosa que os contadores constroem a partir dos textos ouvidos ou lidos em fo

lhetos.

Dentre estas 62 estórias são as seguintes aquelas que tanto nós como os contadores conhecemos na forma de romances impressos: Princesa do Reino da Pedra Fina, Boi Leitão, A Louca do Jardim Donzela Teodora, Cão dos Mortos, Mané Machado, Estória de Esmeraldina e Otaciliana, sendo que em quase todas elas o próprio contador conhece sua forma em romance embora sua narrativa em prosa mantenha diferenças em relação ao romance escrito.

Outros romances citados durante as conversas mas que não apareceram na forma de prosa oral foram: Madalena, A virgem dos sonhos, Pedrinho e Julinha, Papagaio Misterioso, Carlos Magno e os 12 pares de França, Pedro Malasartes, João Grilo, Rosamunda, O Soldado Roberto, Milton e Cléa, sendo este último classificado como um romance sobre algo realmente acontecido.

Estes dados mostram principalmente que as estórias de trancoso e os folhetos mantêm existência paralela mas com certo grau de independência, tanto no aspecto de estilo, quando do enredo e montagem dos episódios.

O conjunto das estórias recolhidas obviamente não cobre todo o universo das narrativas conhecidas pelos contadores de estórias de trancoso. Entretanto, os dados obtidos indicam que existem algumas estórias que são compradas e lidas na forma de romance mas não são contadas na forma oral. Dentre estas estão as classificadas pelos contadores como de cangaço (Lampião e outros), de briga ou de homens valentes ("que se passou na época daqueles valentões que brigavam por terra, por gado"), de diabo (Tubiba e outros) e de Padre Cícero.

A concepção que estes contadores têm sobre a fonte de inspiração do poeta que escreve o romance é de que este pode aprender em outros livros ou então que ouviu contar e versou em romance. Explica um contador:

"Tem o livro
de Ferrabás, tem o livro dos Doze Pa
res de França de Carlos Magno, e nes
se livro tem diversos romances de
Carlos Magno, porque não foi da auto
ria deles, eles conheceram pelo li
vro, então a gente conhece. Tem ou
tros que não é da autoria de poeta
nenhum, foi tirado assim, assim. O
poeta ouviu contar ou aprendeu em ou
tros livros. De qualquer maneira, a
gente conhece..." 31

Nesta concepção o poeta é alguém, ou que toma conta com alguma fonte letrada e a transforma em poesia para aqueles que a consomem e que não têm acesso àquela fonte, ou então, como disse um informante já citado anteriormente, elabora me

31 - A.A. Arantes (1977) referindo-se à fonte de inspiração do poeta indica que eles próprios consideram que as ^{poemas} derivados das histórias de trancoso não dependem diretamente da imaginação do poeta. Diz um poeta: "Trancoso é uma história. Trancoso... eu não sei de onde vem esta palavra. Trancoso é uma história que as pessoas daqui contam em prosa. Ela começa... não tem rima nada... ela começa 'em tal e tal lugar havia uma moça e um rapaz. Esta moça era uma princesa e ele botou encantamento nela... e então isto é uma história de trancoso. Agora, o poeta toma esta história, aquele assunto e então ele faz uma sextilha, porque uma história tem que ter 6 ou 7 linhas'."

Ou ainda esta fonte está indicada no soneto de Francisco Sales Areda, "O homem da vaca e o poder da fortuna" onde o segundo verso diz o seguinte: "Por isso conto uma história/Que ouvi contá-la em trancoso/de um homem pobre demais/ além disso preguiçoso/casado com uma mulher / de coração generoso/Há muitos anos atrás/em uma velha cidade..."

lhora, em forma de versos, uma estória que ouviu contar como fato acontecido. Para eles o poeta age, portanto, como um mediador: versa as estórias que lê nos livros para que seus leitores possam conhecê-las, ao mesmo tempo que reconta, através de seus versos as estórias que ouviu.

Esta concepção de que os poetas baseiam-se em fontes letradas é confirmada por Ruth Terra³² que afirma serem muitos romances versificados a partir dos livros em prosa. Também a concepção dos contadores de que os poetas também inspiram-se na literatura oral para criar seus poemas é confirmada pela mesma autora que os aponta como "herdeiros da temática da literatura oral" e considera os folhetos como "textos acabados" em relação às narrativas orais.

Portanto, para os fruidores da literatura popular dos romances ou folhetos, o poeta é o elo de ligação entre esta literatura e uma outra considerada a "dos livros", aos quais eles praticamente não têm acesso.

Os poetas seriam mais exatamente os intelectuais desta camada da classe subalterna que facilitam para seus leitores o acesso a alguns produtos culturais reconhecidos como de outra classe como o livro, o jornal (através dos folhetos de época) ou mesmo a Bíblia.

Através da mediação do poeta são transpostas para a linguagem dos folhetos e desta para a das estórias orais, produções literárias como História de Esmeraldina que é uma das novelas do Decameron de Boccaccio. Assim, como o contrário também sucede: o poeta transpõe o oral para o escrito e, a partir disto, a estória adquire melhor divulgação.

32- R.B.L. Terra, Memória de Lutas; Primórdios da Literatura de Folhetos no NE- (1893-1930) (Dissertação de Mestrado da FF. L.C.H. da USP-São Paulo, 1978) p. 75.

Entendido desta forma, o processo de produção, emissão e recepção dos romances pode conduzir à idéia de uma certa homogeneidade sobre este tipo de literatura popular a partir do fato de que o poeta tanto divulga aquilo que aprendeu nos livros, quanto aquelas estórias que ouviu de contadores. O poeta, neste caso, é o propagador das fontes, quer orais, quer escritas, com as quais toma contato e que elabora através de sua técnica de saber compor poesia popular.

Sobre este conjunto de romances os contadores das estórias elaboram certa seleção, tanto na escolha daquilo que compram e lêem, quanto daquilo que transpõem para a forma de estórias de trancoso.

Este processo de transposição conduz a várias construções recriadas e, portanto, pode-se dizer que estas estórias são reelaboradas pelos seus contadores e, com isso, distanciam-se do texto original que lhes deu origem.

E esta reelaboração criativa não ocorre apenas com os romances mas com várias outras mensagens advindas de outros canais comunicativos.

Esta literatura popular escrita, por atingir um público maior, por partir de poucos centros irradiadores da produção de folhetos e por ser consumida por quase todos os contadores de estórias, atua no sentido de divulgar uma produção literária popular regional mais uniforme do que seria se as estórias fossem apenas contadas oralmente. Neste sentido, a temática da poesia escrita é generalizadora por não ser restrita às condições locais ou comunitárias onde é produzida, se comparada com a literatura oral.

Não se quer afirmar com isto que a uniformização seja o objetivo explícito da produção dos romances, mas que em re

lação às narrativas orais tal tendência à homogeneização ocorre devido a este caráter mais abrangente que a literatura escrita dos romances comporta quanto à sua temática, ao seu público e ao seu sistema de divulgação ou comercialização.

Entretanto, ao ler estes romances escritos, os pequenos grupos recodificam-nos, os fruem coletivamente e os transformam em linguagem oral.

Pode-se sugerir que tal recodificação se constitui num elemento conservador do próprio grupo à medida que este filtra, através de seu próprio código e de seus próprios valores, as mensagens recebidas de um contexto mais amplo.

Isto não significa que eles transformem substancialmente as mensagens transmitidas. Sobre elas praticam apenas uma seleção e uma transposição do código a partir da produção dos poetas que participam do mesmo segmento das classes subalternas que estes contadores.

Outra comparação que pode ser feita entre a literatura popular oral e a escrita é quanto ao canal que ambas utilizam para se expressarem.

As narrativas orais, por se basearem na palavra falada, não dependem da apropriação de um canal material que possibilite sua veiculação ou sua inclusão em uma sociedade que vai produzir ou negociar a arte. Do ponto de vista material, a situação de contar estórias depende apenas de um narrador que, com sua voz, narra para um público que se reúne para ouvi-lo.

Por outro lado, os romances dependem de uma produção material para existirem, e são, como mostra Arantes mercadoria de cujo comércio o poeta tira sua subsistência.³³

³³ -A.A.Arantes, Sociological Aspects of Folhetos Literature in Northeast of Brazil, (Cambridge University, 1977) pp.1-58.

A produção escrita conduz a uma relação menos direta entre o poeta e seu público por ser mediada por seu produto, a mercadoria, que pode circular independentemente de sua presença, ou seja, ele não participa de todas as esferas de produção e de consumo de seus poemas.

Por participar de uma organização social que comporta uma divisão de trabalho e cuja profissão é a de escrever poesia, o poeta diferencia-se substancialmente do contador de histórias de trancoso. Olhada deste ponto de vista, podemos dizer que enquanto a literatura popular escrita envolve uma troca material entre seus agentes, a produção literária oral envolve uma troca social que pode trazer prestígio aos contadores, mas não garantir meios para sua sobrevivência.

Diz uma contadora de histórias:

*"Eu não tive estudo de nada.
A pessoa para saber o caminho
do bem e do mal não é preciso
ter estudo e leitura para
aprender. Tem gente que a gente
chega em casa e não sabe
nem receber. Diz só bom dia.
Não é preciso dar o que é seu.
Mas tem que mostrar atenção,
ser popular, com os outros. Con-
tar histórias deixa a pessoa
popular. Ela agrada todo mundo.
Todo mundo gosta daquela pes-
soa. Aqui tem gente pobre, que
não tem nada, mas quando chega
presta atenção, é alegre, conta
aqueles causos. A pessoa que
sabe agradecer, agrada em conver-
sa. Não é preciso dar nada."*

Esta afirmação aponta para a demonstração de solidariedade que é própria ao ato de contar estórias.

Outro fator de diferença entre a produção literária popular oral e a escrita é dado pelo tipo de censura a que a segunda está submetida.

O texto escrito pode apresentar-se censurado pelo próprio poeta, tanto no caso de temas mais políticos, como o do poema "Padre Nosso dos Pobres"³⁴ que mostra como o poeta substituiu a letra de sua poesia para que esta pudesse ser editada, como no caso dos folhetos de "safadeza e putaria" conforme registra Liedo M. Souza.³⁵

Diz este autor que devido às repressões policiais que tal tipo de folheto vinha sofrendo incluiu-se nos estatutos da Associação Nacional de Trovadores e Violeiros um ítem dizendo que o objetivo desta associação era "moralizar a poesia e combater toda espécie de licenciosidade". O autor diz que tais folhetos deixaram de circular no país há duas décadas, tendo por isso a ANTV conseguido aparentemente atingir o objetivo a que se propôs quando "tomou armas para moralizar a poesia".

Não se sabe o alcance desta medida (e não interessa aqui discutir) mas ela mostra uma censura sendo proposta pelos próprios produtores de folhetos com o objetivo de garantir a existência de seu produto atribuindo-lhe um caráter de

34 - Ibid, p. 56

35 - L. M. Souza, Classificação da Literatura de Cordel, (Petrópolis: Editora Vozes, 1976) p. 87.

seriedade e não permitindo uma linguagem que se constitua num impecilho para sua comercialização.

O fato citado demonstra que os controles institucionais são mais evidentes no caso da literatura escrita por ser esta um meio que atinge um público maior e que, por se constituir uma atividade de trabalho para os poetas, mobiliza-os numa ação que visa proteger, não a liberdade da palavra, mas a continuidade da existência de seu negócio, isto é, permitir que os folhetos, de um modo geral, possam ser produzidos e comercializados sem problemas com as autoridades. Para isso, os poetas assimilam a censura externa e estabelecem regras de moderação da linguagem.

A produção literária oral, ao contrário, devido ao seu menor alcance, não está diretamente sujeita a estes controles institucionais e se presta a veicular mensagens proibidas. Ruth Terra³⁶ observa que os versos de crítica social que aumentavam durante os períodos de revolta em 1817, 1824 e 1848 eram divulgados oralmente.

Não queremos dizer que esta linguagem seja livre dos controles da própria comunidade mas que ela sofre menor grau de controle externo, pois não se trata da defesa de um negócio, nem da conquista de um espaço numa feira controlada por autoridades. Na comunidade, as sanções a esta linguagem somente ocorrem quando o grupo está em presença de pessoas estranhas ou quando tais narrativas, improvisos, ou cantigas atingem membros específicos da comunidade que tenham poder para protestar.

36 - R.B.L. Terra, op. cit. p. 32.

No primeiro caso, em relação à pesquisadora, esta linguagem foi veiculada muito timidamente e com frequência muito pequena. O segundo caso, pode ser ilustrado pela presença de um morador que faz e divulga versos sobre as pessoas do povoado que transgridem regras morais, como a fidelidade conjugal por exemplo.

Enquanto os versos são apenas ditos em voz baixa entre amigos não há nenhuma punição, pois de certa forma seu autor pode se esconder no anonimato. Entretanto, este mesmo sujeito resolveu, numa certa época, publicar seus versos a respeito de um outro morador que ocupa uma certa posição econômica e política na comunidade. Por isso foi chamado à polícia e a ele foi proibido que voltasse novamente a circular com versos semelhantes o que, segundo dizem, realmente não mais aconteceu.

Este caso demonstra os controles mais efetivos a que está sujeita esta forma de expressão escrita.

4. A valorização do escrito, do saber e do contar es tórias

- Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no começo - para pecados e artes, as pes
soas - como por que foi que tanto emen
dado começou? Ei, ei, aí todos esbar
ram. Compadre meu Quelemém, também. Sou
só um sertanejo, nessas altas idéias na
vego mal. Sou muito pobre coitado. Inve
ja minha pura é de uns conforme o se
nhor, com toda leitura e suma doutora
ção. Não é que eu esteja analfabeto. So
letrei, anos e meio, meante cartilha, me
mória e palmatória. (...) Ah, não é por
falar: mas, desde no começo, me achavam
sofismado de ladino. E eu que merecia
de ir para cursar latim, em Aula Régia -
que também diziam. Tempo saudoso! Inda
hoje, apreceio um bom livro, despaçado.
(...) João Guimarães Rosa, Grande Ser
tão: Veredas, p.14

Vários depoimentos já citados apontam para um certo fascínio que o conhecimento letrado exerce sobre estes conta
dores de modo a admirarem os poetas por estes terem o domí
nio da palavra escrita e da técnica de compor poemas.

Assim como consideram que o poeta é aquele que par
ticipa de um conhecimento superior ao deles, consideram tam
bém que o próprio ato de contar e ouvir romances e estórias é
uma atividade artística que expressa o cultivo do saber, por
que se aproxima daquilo que concebem como pertencendo ao mun
do culto e letrado.

Contar estórias é uma habilidade intelectual exer

cida por estes agentes que se consideram (e o são) traba
lhadores manuais.

A não especialização profissional como contadores
de estórias, que os diferencia dos poetas, é verbalizada
por um contador: "*Eu canto esses romancinhos e eu e meu ir*
mão somos cantadores de viola também. Nada a gente sabe e
nada a gente usa, mas de tudo a gente faz uma parte".

Contar estórias é uma atividade social e, do ponto
de vista comunicativo, é um canal aberto e controlado por to
dos aqueles que queiram usá-lo quer como emissores, quer co
mo ouvintes, embora poucos saibam efetivamente contá-las, ou
seja, sejam considerados bons contadores. Esta atribuição ca
be, geralmente, aos mais velhos e isto poderia estar associa
do tanto ao repertório que a longa experiência de vida per
mitiu-lhes acumular, quanto ao fato de que o hábito de contar
estórias era mais comum no tempo em que os velhos de hoje
ainda eram jovens. Além disso, os contadores geralmente de
monstram ter um conhecimento mais amplo sobre diversos as
suntos que os não contadores. Às vezes, ele é, por exem
plo, o benzedor que sabe as palavras que curam e espantam ma
us-olhados.

A matéria prima de uma estória não é somente o do
mínio dos elementos fixos que ela contem, mas também dos ele
mentos variáveis que o narrador pode criar e isto pode ser
feito com maior maestria quando este tiver, entre outras coi
sas, uma rica experiência de vida de modo a que ao contar u
ma estória ele possa transmitir também esta sua experiência.

A idade dos contadores varia de 30 a 60 anos, sendo

poucos os jovens.

Do conjunto de estórias recolhido pode-se observar que o enredo daquelas contadas pelos mais velhos é mais com plexo (tem um maior número de episódios o que torna também mais elaborada a sua combinação) e pode-se notar também que são as estórias que envolvem maior demonstração de sabedo ria por parte do herói, através das adivinhações e resolu ção de problemas que serão dadas a este. Ao contrário, as es tórias contadas pelos mais jovens são mais simples e cur tas.

Simplicidade que se acentua ainda mais nas estó rias infantis que são contadas por crianças ou são conta das pelos adultos para elas. Os personagens são animais e transcorrem num tempo em que estes sabiam falar.

Estas estórias infantis, também consideradas como de trancoso, têm uma temática própria. Elas são parte do processo de socialização, tanto quanto aos valores do grupo que encerram, quanto ao fato de se poder ensinar as crian ças a serem narradores e ouvintes das estórias de trancoso dos adultos.

As narrativas infantis registradas foram apenas a que las contadas durante as sessões de estórias dos adultos quando haviam crianças presentes, embora elas próprias orga nizem suas próprias sessões. Delas, obviamente, não se espera um impecável desempenho, pois são aprendizes da arte de con tar.

Voltando aos contadores adultos, todos dizem tê-las aprendido ainda quando moravam no Ceará, pois a tradição de

contar estórias de trancoso, como já dissemos, parece não ser típica dos maranhenses que, no povoado, não as contam.

Outro ponto observado foi a relação mantida entre a presença de protagonistas homens e mulheres que varia conforme o sexo do narrador. Assim, homens narram preponderantemente estórias sobre heróis, e mulheres sobre heroínas.

Comparando-se uma estória narrada por um contador considerado ruim com a de outro considerado bom, observa-se que o primeiro faz muitas pausas para explicações e parênteses no decorrer da narração, fala muito rapidamente sem as pausas requeridas para a fácil compreensão do que diz, faz poucas repetições de palavras ou frases para acentuar uma ação, monta poucos diálogos sem colocá-los de forma coloquial, não sustenta um certo "suspense", refere-se a certos episódios através de sua descrição e não de sua representação verbal e gestual, não enfatiza a ação dos personagens e termina abruptamente a narrativa, como se desistisse, em certo momento, de continuá-la. Mesmo as atitudes dos ouvintes para este tipo de contador é de relativa desatenção.

Diz Benjamin³⁷ que "a metade da habilidade de narrar reside na capacidade de relatar a estória sem ilustrá-la com explicações" que é justamente o critério que os ouvintes utilizam para avaliar os contadores, ou seja, através do fluir de sua narrativa. Narrar uma estória para o contador é ação, ou o desenrolar contínuo e ritmado de uma ação, ao mesmo tempo que ele está falando sobre as ações de determinado personagem. Para os ouvintes, a relação com o contador e sua estória é de interação, à medida que estes o seguem empati

37 - W. Benjamin, O Narrador in (Os Pensadores, vol. XLVIII, Abril Cultural, 1975) p. 58.

camente e se envolvem com o narrador e seu texto falado de tal modo que podem ser levados ao choro ou ao riso, estados que não dependerão do texto, mas de sua representação narrativa.

Uma questão interessante de se colocar é o porquê o evento de narrar estórias continua existindo apesar da presença de outros veículos de comunicação de massa como o rádio, a tv e o disco.

Esta questão pode ser analisada sobre dois pontos de vista. Primeiro, quanto ao conteúdo das mensagens que estes veiculam, que de certa forma são distanciadas da realidade vivida pelas pessoas deste povoado.

A audiência do rádio é obviamente maior tanto pelo pequeno preço do aparelho receptor, como porque existe uma programação jornalística e musical dirigida a esta camada da população e que lhes agrada. No caso da televisão, o preço do aparelho receptor permite que apenas 5% da população, aproximadamente, (na época da pesquisa) o possua. Além disso, a programação televisiva, por ser produzida em grandes centros urbanos do país, gera mensagens mais distanciadas dos padrões, valores e gostos daquelas pessoas, para as quais as telenovelas, por exemplo, somente são assimiladas a partir de um processo de reelaboração que deixa de apreender detalhes "obscuros" por não possuírem similares com suas vidas cotidianas.

Ao lado deste aspecto, que é propriamente o do conteúdo ou do tipo de mensagens que os meios de comunicação transmitem, o evento comunicativo de contar estórias sobrevive porque, além de sustentar-se num relativo isolamento deste povoado

do frente aos meios de comunicação de massa, sustenta-se principalmente no caráter associativo a que o tipo de vida comunitária induz.

Ao contrário dos meios de comunicação de massa que podem ser recebidos de forma mais individualizada e que rexigem canais materiais, a narração das estórias de tranco-so, forma artesanal de comunicação, exige apenas a voz e a presença física do emissor e do receptor.

Tanto no trabalho como no lazer a existência de um grupo de pessoas que não ficam isoladas pela própria atividade que exercem, permitem, entre outras coisas, que se contem estórias.

Ou seja, as atividades manuais que exercem, como a pesca para os homens e a confecção de renda para as mulheres³⁸, permite que, embora tendo suas mãos ocupadas, possam dizer-se coisas durante a elaboração de qualquer tarefa.

Por não haver uma exigência racional de uma separação rígida entre o lazer e o trabalho, as rendeiras, por exemplo, podem "trocar bilros" e contar estórias e os pescaadores podem esperar pela hora da maré na beira da praia ou pelo peixe na canoa, ou confeccionar e consertar seus instrumentos de pesca, narrando estórias. Esta prática não seria possível a um trabalhador que participasse de um ritmo mais intenso de trabalho, em que falar significaria perda de tempo e de concentração em sua tarefa.

38 -- Em Raposa, a atividade econômica principal desenvolvida pelas mulheres é a confecção das rendas de bilro que são comercializadas em São Luís.

Diz um contador:

"A gente vai cantando até chegar no curral.

A gente inventa assim o que é para cantar. Aí despesca o curral e na volta é a mesma coisa até vir embora. É cantoria, estória, tudo a gente usa. A gente vai despescar o curral de canoa."

Além disso é importante que o grupo ^{que} se reúne seja sempre basicamente o mesmo e que seus membros mantenham relações primárias fortemente desenvolvidas, para que seja possível o desempenho do contador.

Walter Benjamin³⁹ considera: "A narrativa, tal como se desenvolveu durante muito tempo no círculo dos ofícios mais diversos - do agrícola, do marítimo e, depois, do urbano - é, por assim dizer, uma forma artesanal de comunicação". Por ser artesanal, diz Benjamin, ela exige do narrador e do ouvinte uma predisposição, um estado de relaxamento psicológico que lhe permita ouvir atentamente aquilo que está sendo dito e reter na memória para reproduzi-la depois, o que constitui condição de sua existência.

"Pois narrar estórias é sempre a arte de transmiti-la depois, e esta acaba se as estórias não são guardadas. Perde-se porque ninguém mais fica ou tece enquanto escuta as narrativas. Quanto mais natural a atividade com que a narrativa é seguida, tanto mais profundamente cala aquilo que é transmitido. Onde o ritmo do trabalho se apoderou daquele que narra, ele ou

ve as estórias de tal maneira que lhe será natural a maneira de transmití-la depois. Assim é construída a rede que acomoda o dom de narrar e é desta forma que ela vem se desfazendo hoje em todos os lados, depois de ter sido atada há milênios, no âmbito dos ofícios mais antigos." 40

A narrativa oral, portanto, além de exigir um cenário que propicie seu acontecimento é mais envolvente que a narrativa escrita ou que qualquer outro meio de comunicação pois traduz os laços de solidariedade que existem em pequenas comunidades ou grupos. Ou, em outras palavras, os laços de solidariedade são uma condição para que as narrativas orais aconteçam, ao mesmo tempo que estimulam esta solidariedade e integração social.

Por isso o que se chama folclore é uma manifestação peculiar aos grupos de pequena envergadura. Nas palavras de Durhan ⁴¹ em qualquer sociedade os pequenos grupos constituem núcleos básicos de produção cultural e "as determinações culturais mais amplas só são incorporadas à prática social depois de avaliados e reinterpretados pelos grupos à luz de seus problemas e de suas experiências."

Outro fato a se considerar é que os contadores, apesar de se perceberem como trabalhadores manuais, concebem que o saber contar estórias é uma prática que os aproxima do saber que está, para eles, localizado entre aqueles que exercem atividades intelectuais, cuja referência mais próxima e

40 - Ibid., p. 68

41 - E. Durhan, 1979, op. cit., p. 27.

concreta, no caso, é a dos poetas de folhetos.

Diz um contador: "*uns nasceram para pegar em caneta, outros para pegar em enxada*", afirmação que foi feita num contexto em que ele lamentava o fato de não saber escrever e de não ter podido frequentar escola.

Esta afirmação mostra, também, que concebem a divisão de trabalho como se dando, em última instância, pelo exercício das atividades manuais e intelectuais. Aponta, ainda, que a dominação não se manifesta somente através de relações econômicas mas também através do saber, exercício concreto e, talvez, visível do poder político e econômico.

As estórias reiteram que o poder é expressa-se no domínio da palavra, do conhecimento, da memória e do modo de falar.

Por isso, nas estórias de trancoso a fala dos fracos é representada pela narrador como débil e subserviente. Ao contrário, a fala do "rei meu senhor" - modo dos fracos se dirigirem ao rei - é forte e autoritária.

Através do modo de falar com que o contador representa seus personagens, define-se a condição social e política do personagem que fala. O poderoso ordena e sua palavra produz lei e mando. O fraco simplesmente obedece. Este é o diálogo que o bom narrador apreende e reproduz na construção de sua estória.

E a mudança da posição social de um personagem ele marca através da alteração no modo como emite sua fala.

A importância do saber, e do saber falar, está também expressa no próprio conteúdo das estórias de trancoso, pois os heróis pobres aproximam-se das esferas de poder

e riqueza não através da força física, isto é, lutando contra aqueles que colocam impecilhos em seu caminho de ascen-
ção social, mas sobretudo através da astúcia, da esperteza e
mesmo da demonstração de um saber culto e letrado que o le
vam ao poder.

Trapacear os crédulos poderosos dizendo-lhes mentiras é a principal especialidade dos heróis sagazes como
Malasartes, Canção de Fogo e outros.⁴²

Se é importante demonstrar sabedoria, o contador ,
mestre da palavra falada, é a pessoa que melhor pode fa
zê-lo, pois as estórias que conhece requerem uma certa dis
ciplina mental para serem aprendidas e divulgadas.

Para esta fração de classe regional, o contador cor
responde ao poeta de folhetos. Como diz Northrop Frye⁴³: "nu
ma sociedade oral, o poeta é um professor, porque é um ho
mem que sabe. Ou seja, ele é um homem que transmite lem
branças e, conseqüentemente, conhece as fórmulas tradicio -
nais e apropriadas de sabedoria."

O contar estórias, por ser uma manifestação oral, é
um saber reconhecido por estes agentes com certas reticên-
cias, quando relacionam com o fato de participarem de uma
sociedade que privilegia substancialmente o mundo letrado
e cujo aforismo "quem não lê, mal ouve, mal fala, mal vê, "
explicita esta concepção e que privilegia também o saber,
indicando-o como um instrumento que possibilita a ascensão

42 - A. Filizola, Folhetos: Poesia, Malasartes e Outras Argúcias (Disserta-
ção de Mestrado Departamento de Letras da PUC-RJ, 1980).

43 - N. Frye, O Caminho Crítico, (São Paulo: Editora Perspectiva, 1973) p.

social dos indivíduos⁴⁴.

Por isso a sabedoria, tanto do poeta quando do contador de estórias é ressaltada pelo fato de ter sido adquirida sem que tivessem frequentado a escola, como se fosse um dom da natureza, fonte de aquisição que será reiterada nas próprias estórias de trancoso, como será visto adiante.⁴⁵

O poema "O Sabido sem Estudo" apresenta um herói pobre "que mesmo sem estudar/ganhou o nome de sábio/e por fim veio a enriquecer" e que "não conhecia uma letra porém sabia de tudo."

Mauro Almeida,⁴⁶

ao analisar a impor

44 - Como exemplo desta importância atribuída ao saber pode-se indicar a marcha-prefixo dos programas radiofônicos do Projeto Minerva que tem a seguinte letra: "Eu quero saber mais/ Preciso saber mais/Minerva no ar/Sabendo a gente sente/Que anda pra frente/e começa a melhorar/Depois que a gente estuda"A coisa toda muda/ E o Minerva está aí para ajudar/Eu quero saber mais/Eu quero ser alguém/Eu cresço com o Minerva/E o Brasil cresce também.

45 - Entre vários exemplos sobre a concessão da sabedoria pela natureza existe o "folheto" Encontro de Manoel Mole com o negro Chico Luro, de João José da Silva que diz: "Porque nosso mestre mundo/a todos dá ensino", e a Deusa da Ilusão, do mesmo autor: "O mistério deste mundo/ninguém dar definição/ porque é da natureza/ e sobre tal criação/ o que estudar se torna/cada vez mais bestalhão." ou "O luto de Canção de Fogo, de João Martins de Athayde: "Nunca deu despesa em casa/com livros para escola/vivia fazendo apostas/deixando os outros de esmola/livros, penas e tinteiros/ganhava dos companheiros/grças a sua cachola."

46 - M. W.B. Almeida, Folhetos (A Literatura de Cordel no NE Brasileiro), (Dissertação de Mestrado, Departamento de Ciências Sociais da FFLCH da USP, São Paulo, 1979).

tância do dom da sabedoria para o poeta de folhetos afirma: "O domínio da linguagem correta é um índice de saber e para o profissional do folheto, é um atributo que marca sua passagem da condição de 'matuto' para a de um 'cidadão'."

A importância de não parecer um matuto é verbalizada por um casal (ambos contadores) que organiza no dia 13 de maio uma representação sobre a Libertação dos Escravos. Um deles diz:

"Eles fazem tudo perfeito. Fazem tudo perfeito. Fazem discurso que nem doutor. Quem vê no livro pensa que tem alto grau. Mas por que? Vê no livro, decora e diz... Isso é para gente que não é matuto. Quem sabe assinar o nome não é completamente analfabeto, mas não é lá essas coisas. Porque para fazer uma brincadeira daquelas eu acho que é muita vantagem. Porque minha mulher tem o papel de diretora. Ela fala bastante e tudo o que ela fala é aproveitado. Se você visse e la desmanchando a bandeira brasileira e falando alguma coisa você se admira. Ninguém pode repreender uma palavra do que ela diz. Ela tem boa memória. E não é muito matuta."

Esta valorização do saber que o contar histórias representa para esta camada da população também estará representada no próprio conteúdo das histórias, à medida em que os heróis pobres, para serem bem sucedidos em suas ações, têm que ser sabidos e demonstrar domínio de habilidades que são mais propriamente intelectuais que manuais.

Assim, o contar estórias ao mesmo tempo que é uma demonstração de sabedoria, é um discurso sobre o saber como instrumento de conquista do poder e riqueza, questão que está tratada no próximo capítulo através da análise dos textos de algumas das estórias registradas.

"Como para as sociedades, para o indivíduo também; - (o contar histórias) é uma atividade primordial, uma necessidade da existência, uma maneira de suportar a vida. Porque o homem necessita de contar e contar-se histórias? Talvez porque (...) dessa forma luta contra a morte e os fracassos, adquire uma certa ilusão de permanência e desagravo. É uma maneira de recuperar, dentro de um sistema que a memória estrutura com a ajuda da fantasia, esse passado que quando era experiência vivida tinha a aparência do caos. O conto, a ficção, gozam daquilo que a vida vivida - em sua vertiginosa complexidade e imprevisibilidade - sempre carece: uma ordem, uma coerência, uma perspectiva, um tempo fechado que permite determinar a hierarquia das coisas e dos fatos, o valor das pessoas, os efeitos e as causas, os vínculos entre as ações. Para conhecer o que somos, como indivíduos e como povos, não temos outro recurso do que sair de nós mesmos e, ajudados pela memória e pela imaginação, projetar-nos nestas 'ficções' que fazem do que somos algo paradoxalmente igual e diferente de nós. A ficção é o homem 'completo', em sua verdade e sua mentira confundidas. (...) Inventar não é, quase sempre, outra coisa que tomar-se certa desforra da vida que nos custa a viver, aperfeiçoando-a, ou envelhecendo-a de acordo com nossos apetites e nossos rancores; é refazer a experiência, retificar a história real na direção que nossos desejos frustrados, nossos sonhos esfarrapados, nossa alegria ou nossa cólera, reclamam".

Mario Vargas Llosa em "A Senhorita de TÁCNA"

CAPÍTULO III - O QUE DIZEM AS ESTÓRIAS

Parte A - Introdução

No capítulo anterior analisamos os aspectos comunicativos do ato de contar estórias, as situações em que as estórias de trancoso são narradas, as relações entre o código oral e o escrito e o papel dos contadores no povoado de Raposa.

Procuraremos agora decifrar o que elas dizem, ou seja, interpretar o que essas pessoas falam umas às outras através de suas estórias.

Para que neste capítulo a análise das estórias pudesse aparecer junto ao seus textos, optamos por apresentar breves sinopses do enredo ao longo do raciocínio. Entretanto, por considerarmos o texto original importante, acrescentamos um II Volume com a transcrição literal das estórias. Nele foram incluídas também outras estórias não utilizadas para análise mas que, por suas qualidades estéticas e temáticas, julgamos adequado apresentar ao leitor.

O termo "narrativa", tal como utilizamos neste trabalho, refere-se a um conjunto amplo de comportamento verbal que inclui, além das estórias de trancoso, que são o objeto principal desta análise, os causos, as estórias infantis (também chamadas de trancoso, mas que falam sobretudo de animais) e as estórias religiosas ou baseadas no texto bíblico.

Efetivamente, registramos 62 estórias de trancoso, 14 estórias infantis, 9 causos, além de várias adivinhações esparsas, contadas durante as situações de "contar estórias".

Como destas 62 estórias, muitos retomam com variação, o mesmo tema de outras, temos, a rigor um total de 51 estórias

diferentes.¹

Neste trabalho comentaremos 15 dessas 51 estórias de trancoso (ou 23 das 62, se considerarmos as variações).

Esta seleção foi feita de modo a fornecermos uma visão da diversidade de temas recobertos por estas estórias, respeitando-se as preferências dos narradores e de seus ouvintes através da escolha daquelas que foram contadas e recontadas diversas vezes.

Levamos também em conta, para esta seleção, a qualidade da gravação obtida e demos preferência às estórias que foram narradas por aqueles considerados bons contadores pelos ouvintes.

Por nos preocuparmos em reconstituir o conjunto das estórias registradas, mais do que em escolher algumas delas para análise em profundidade, recorreremos, durante a exposição, a outras também narradas.

Este caminho, mais descritivo que teórico - conforme as duas atitudes possíveis diante da literatura apontadas por Todorov² - foi escolhido porque pretendíamos apresentar, na medida do possível, toda a riqueza de reflexões exercitadas pelos narradores em suas estórias, pois cada uma delas contém, obviamente, as suas peculiaridades de abordagem.

O roteiro deste capítulo foi montado a partir de uma classificação das estórias feita segundo as características e ações principais de seus personagens.

Após esta ordenação do material fizemos uma seleção que procurou reter as estórias que expressassem os traços gerais

1 - A relação dos nomes destas estórias e de seus contadores estão registradas no Volume II.

2-- T. Todorov, As Estruturas Narrativas (São Paulo: Editora Perspectiva, 1979), p. 79

~~dos conjuntos~~ identificados. O roteiro foi traçado, portanto, ~~junto a uma~~ leitura atenta das estórias em seu conjunto, em que procuramos identificar os núcleos temáticos principais, e não a partir de uma hipótese apriorística que estivéssemos tentando provar.

Assim, como havíamos afirmado no projeto, procuramos "deixar que o objeto falasse por si próprio", ou seja, procuramos um diálogo com ele, através de uma leitura que foi construindo pouco a pouco o caminho a ser seguido.

A tentativa de obter a classificação das estórias entre os próprios narradores e ouvintes levou-nos a identificar que estes estabelecem distinções entre estórias cujos protagonistas principais sejam homens ou mulheres (classificação que, de certa forma, foi seguida) e que sobrepõem a esta, uma outra, que é a característica de serem "sofridas" ou "não sofridas". As primeiras são aquelas que envolvem a separação temporária dos parceiros que passam por um período de isolamento e sofrimento até se reencontrarem. As "não sofridas" são aquelas em que tal separação, ou não ocorre, ou não é dramaticamente enfatizada.

Basicamente, nossa tentativa de ordenação do material identificou três conjuntos.

O primeiro, que agrega a maioria das estórias, é representado por aquelas cujo personagem principal é um rapaz pobre que se casa com uma moça rica e que, para isso, tem que superar obstáculos. Entre estas, as estórias mais contadas são aquelas em que o rapaz tem que passar por um ritual de transição e demonstrar saber suficiente para transpor os obstáculos ao seu casamento. Selecionamos então, para análise, as que mais enfatizam tal questão.

As estórias recolhidas para representar este grupo são: Careca de Jardim, Estória do fim cantado, Estória do filho que não tinha mãe e Estória da riqueza e do saber,

O segundo conjunto é formado, basicamente, por estórias cujos personagens principais são mulheres. Dele, as apresentadas neste trabalho são: Gata Borralheira, Estória de Delmiro, Digmar e Digmarinho, Estória do padre da mão furada, Donzela Teodora e A moça e o velho. Estas estórias, além de colocarem a questão do saber, como naquelas do primeiro grupo, enfatizam a passividade como característica do comportamento feminino, como também colocam mais explicitamente o papel da sexualidade e do casamento.

O terceiro conjunto é constituído pelas estórias que não têm seu foco de tensão sobre o casamento mas sobre o parentesco entre irmãos e cujos protagonistas são do mesmo sexo, ao contrário das estórias do primeiro e do segundo grupos. Representam este conjunto as estórias Virar o peixe, Padre rico sem cuidado, O homem que ganhava uma pataca, Moínho de ferro e Primo pobre e primo rico.

Esta forma de classificar as estórias de trancoso obedece a uma leitura preocupada em apreender os temas e questões que delas mais sobressaem.

Não descartando as possibilidades de outras classificações, leituras e seleções que poderiam ser realizadas e que privilegiassem outros códigos, concordamos que esta forma de ler as estórias revela certa dose de subjetividade. Isto se deve também ao fato de estarmos diante de um fato literário que pode comportar tantas leituras quantos sejam seus interlocutores ou fruïdo-

rese, para o qual, o estabelecimento de uma leitura consensual e exigiria a demarcação de amplos limites.

Embora não tivéssemos a preocupação de seguir os parâmetros de uma análise estrutural da narrativa, a leitura do conjunto destas estórias, certamente inspirada nestes parâmetros, levou-nos a identificar alguns elementos e temas de reflexões recorrentes tais como a riqueza e a pobreza, o saber, o poder, o parentesco, o papel do homem e da mulher e o casamento.

Ao invés de trilharmos um caminho cujo objetivo fosse explicitar sistematicamente os vários códigos sobre os quais as estórias trabalham (código econômico, do parentesco, da natureza etc.), como a análise estrutural proposta por Lévi-Strauss, escolhemos refletir mais sobre o casamento, tema que nos parece ser, nestas estórias, articulador dos demais, como veremos adiante.

2. As estórias de trancoso como ritual

A análise do conjunto das estórias de trancoso recolhidas levou-nos primeiramente a abstrair uma de suas características importantes que é a de se constituírem numa narração de um ritual de transição.³

Quer seja no tempo de reis ou no tempo de fazendeiros, heróis e heroínas, no decorrer da narrativa, partem de uma situação inicial em que são dados como solteiros e pobres, atravessam um período liminar e chegam a uma situação final onde estarão casados e ricos.

Nas estórias de trancoso o ritual, ao invés de ser vivenciado pelas pessoas através de representações teatralizadas é apresentado através de uma narrativa significativa, que faz referência a ele. Embora a narrativa de um ritual se constitua numa ordenação esclarecedora sobre o movimento dos indivíduos na estrutura social, nas estórias de trancoso não se fala sobre a transição de indivíduos específicos da comunidade, mas, como no mito, elaboram-se logicamente os elementos que envolvem a passagem de indivíduos genéricos de um status para outro (solteiro para casado, adolescente para adulto) e de uma condição social para outra (pobre sem poder para rico e poderoso). As estórias de trancoso podem ser compreendidas por isso, como um espaço de manifestação que indivíduos das camadas subalternas produzem para pensar, ordenar e transmitir suas representações sobre sua própria realidade.

³ - V. Turner, O Processo Ritual (Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1974) p. 116

Para ilustrar como isto acontece recorrerei à Estória do Careca de Jardim, narrada por Inácio e que transcrevo sucintamente: ⁴

Um homem pobre com filhos morava num lugar onde a situação estava muito ruim. Um dia, o filho mais novo diz a ele que sairia para "procurar ganho no mundo porque aqui não tem ganho". O velho, como não tinha recursos, deixa-o ir. Muito adiante, o rapaz pede serviço na casa de uma velha que o manda dar água aos cavalos e lavá-los, oferecendo-lhe um mil réis por dia pelo serviço e ordenando-lhe que não lhes tirasse a rédea de suas bocas.

Certo dia, um dos cavalos pede-lhe que tire sua rédea para que possa contar-lhe uma estória. Sem a rédea, o cavalo transforma-se num príncipe e pede que o rapaz descubra onde a velha colocava o pente, a banha e o sal, pois, senão sofreria como ele estava sofrendo. O rapaz recoloca a rédea e o príncipe volta a se transformar num cavalo.

Nos outros dias o mesmo acontece com os outros dois cavalos. Depois de descobrir onde estavam os objetos e aproveitando-se da ausência da velha, o menino tira a rédea dos cavalos e foge com eles. Quando a velha vai persegui-los, ele joga a banha, provocando uma neblina que a cega. Depois, joga o pente que cria uma mata cheia de espinhos onde a velha se emaranha. E, por último, joga o sal, que se transforma num rio muito grande. Ela não consegue atravessá-lo porque "er-canto não passa por água."

O menino e os cavalos seguem em frente até a estrada abrir-se em dois caminhos e, então, os cavalos lhe dizem que para ser feliz teria que seguir sozinho. Aconselham-no a chama-los quando se visse em dificuldades e o deixam.

Mais à frente, o rapaz mergulha num riacho muito limpo de onde sai todo coberto de ouro e prata. Encontra, depois, um negro velho que lhe propõe uma "queda de corpo" com a condição de que quem ganhasse ficaria com a pele do outro, pois

4 - Esta estória foi registrada num total de quatro versões narradas por contadores diferentes, das quais escolhi uma, embora as demais guardem semelhanças com a versão aqui trans-crita.

invejara a pele do menino. Os cavalos ajudam-no a vencer o velho de quem tira o couro, coloca para secar e veste-se com ele, escondendo a pele de ouro.

Na posição de negro velho, pega uma bengala e sai mendigando e cachimbando e passa a se chamar Careca de Jardim.

Pede "arrancho" na casa do jardineiro do rei, cujo serviço era fazer broquel para as princesas. Na casa do jardineiro, fica o tempo toda à beira do fogo, junto às cinzas, fazendo broquéis com o resto das flores que sobram dos broquéis do jardineiro.

A princesa mais nova recebe um dia um deles e achando-o muito bonito não acredita que quem o fizera fosse um preto velho. Manda, então, pedir ao Careca de Jardim que vá entregá-los pessoalmente. Então, ela vê por uma fresta do couro que ele era de ouro e que era um menino muito novo. Explicá-lhe, então, que, no dia seguinte, ela e suas irmãs teriam que escolher o príncipe com quem deveriam se casar e que ela o desejava para esposo. Para isso, diz que ele deveria ir três noites ao palácio, vestido de príncipe, para que ela pudesse escolhê-lo. Ele concorda, impondo a condição de só se casar com a roupa do Careca de Jardim.

Nas duas primeiras noites, veste-se de príncipe e vai ao palácio montado num dos cavalos encantados. Passa pela festa e chama a atenção de todos porque era de ouro e prata, mas foge sem ninguém conseguir saber de onde viera.

Na terceira noite, a decisiva da escolha, ele não aparece e a princesa diz ao pai que só se casaria com aquele príncipe que aparecera nas noites anteriores ou com o Careca de Jardim. Como o príncipe não aparece, o rei, desgostoso, deixa que se case, mas enquanto dá um palácio para cada um dos outros dois genros, dá ao Careca de Jardim um chiqueiro para morar.

Por causa deste desgosto, o rei e a rainha choram bastante até cegarem. O único remédio para curá-los seria a água da vista que só poderia ser conseguida no riacho onde a pele do rapaz se transformara em ouro.

Os dois genros do rei partem para buscá-la mas esta só seria oferecida quando o Careca de Jardim chegasse.

Ele parte montado numa besta velha. No caminho, os genros, montados em bonitos cavalos, passam por ele.

Então, Careca de Jardim chama os cavalos encantados, troca de roupa e fica esperando-os mais à frente com a urina de seu cavalo. Quando os genros encontram-no, perguntam-lhe pelo riacho sem reconhecê-lo. Ele diz que tinha um pouco daquela água mas só a daria caso concordassem em serem marcados com as patas de seu cavalo. Concordam com a proposta e marcados e levando a urina, chegam ao palácio. O rei e a rainha ao colocarem nos olhos a água que lhes tinha sido trazida pelos genros ficam mais cegos ainda.

O Careca de Jardim chega mais tarde e lhes dá a água verdadeira que os cura.

No outro dia, o rei organiza uma festa e convida vários reis e princesas. Careca de Jardim aparece sem o couro do preto velho, deixando exposta sua pele de ouro e o rei não o reconhece, apesar da princesa afirmar que era o seu marido. Ao sentarem-se para comer, diz ao rei que seu pai fora um homem pobre mas que nunca se sentara com escravos à mesa. O rei, estranhando, pede que se explique e ele diz que os dois genros tinham marcas de escravos do Careca de Jardim. Estes são obrigados a mostrá-las e "quem fica de mandão foi ele, que ficou dentro do querer do rei."

Vemos nesta estória de trancoso uma situação inicial que é muito comum às demais e à condição de vida dos narradores: a pobreza e dificuldades de sobrevivência material expulsam geralmente o filho mais novo do espaço familiar; este sai em busca de trabalho com o consentimento e bênção do pai que não pode mais sustentá-lo.

Partindo desta situação inicial, o rapaz entra num espaço liminar localizado entre a casa de sua família e o palácio do rei. Neste espaço começa a trabalhar e recebe proibições que, transgredidas, o colocam em contato com seres encantados que lhe proporão problemas aos quais terá que resolver com coragem e as-

túcia. Estes seres encantados, para beneficiar aquele que lhes prestou um serviço, indicam ao herói o caminho que deverá seguir e se tornam seus protetores nas aventuras que começará, a partir de então, a viver.

Ao libertar os cavalos e livrar-se da velha que o emprega, o herói começa a adquirir poderes que o ajudarão a se mover no interior deste espaço liminar. Podemos considerar que até o momento em que ele se separa dos cavalos, encontra-se num estado pré-liminar e que o estado liminar só é totalmente conquistado quando luta contra o preto velho, ganha sua pele e veste-se com ela. A posse desta pele de negro, além de pressupor que o herói seja branco, o tornará um ser ambivalente portador da possibilidade de manipular máscaras sociais diferentes, pois ao mesmo tempo que possui uma pele de ouro que simbolicamente o identifica como branco e rico, veste sobre esta uma pele preta, velha e feia que o identifica como preto e pobre - "figura nojenta" como enfatiza o narrador.

É como ser ambivalente que entrará no espaço do reino como hóspede do jardineiro, portanto, sem posição definida, e se revelará à princesa, a mais nova filha do rei, como um preto velho e feio, detentor da habilidade de fazer broquéis. Entretanto, ao se casar com a princesa, apenas tem alterada sua condição de solteiro. Ele deverá manter-se na situação de alguém que transita até que consiga prestar um benefício ao rei (curá-lo da cegueira) e subjugar os dois genros, potenciais herdeiros do poder, para com isso chegar à riqueza. E graças aos poderes mágicos obtidos numa fase anterior é que poderá ter acesso à água da fonte ao mesmo tempo que, com a ajuda destes poderes, transforma seus adversários em escravos. Só então deixará de manipular as ambiva

lências que as duas peles lhe proporcionam e pode revelar-se o o posto do que fora inicialmente.

Na situação final ele está casado e adquire não só a confiança do rei, como seu poder e riqueza, devido sobretudo ao comportamento que lhe valeu a conquista de poderes mágicos e o ingresso na posição liminar em que soube se manter.

Desta maneira a narrativa evidencia as características dos rituais de transição tal como apontadas por Turner:

"A primeira fase (de separação) abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um 'estado'), ou ainda de ambos. Durante o período limiar intermédio, as características do sujeito ritual (ou 'transitante') são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro. Na terceira fase (reagregação ou reincorporação), consuma-se a passagem. O sujeito ritual, seja ele individual ou coletivo, permanece num estado relativamente estável mais uma vez, e em virtude disto tem direitos e obrigações perante os outros de tipo claramente definido e 'estrutural', esperando-se que se comporte de acordo com certas normas costumeiras e padrões éticos, que vinculham os incumbidos de uma posição social num sistema de tais posições."

"Sobre os atributos das pessoas liminares, Turner salienta que elas "são necessariamente ambíguas, uma vez que estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural e que

(...) seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos."

Turner salienta ainda que os componentes 'sagrados' são adquiridos pelos beneficiários das posições durante os ritos de passagem, graças aos quais mudam de posição e que "a liminaridade implica que o alto não poderia ser alto sem que o baixo existisse e quem está no alto deve experimentar o que significa estar em baixo" e mais adiante afirma que "a passagem de uma situação mais baixa para outra mais alta é feita através de um limbo ou ausência de 'status'".

Ainda para o autor as "entidades liminares (...) é como se fossem reduzidas ou oprimidas até a uma condição uniforme, para serem modeladas de novo e dotadas de outros poderes, para se capacitarem a enfrentar sua nova situação de vida." ⁵

Estas referências a Turner explicam as soluções rituais dadas às passagens dos heróis das estórias de trancoso, passagens que são comuns e se assemelham em todas as demais estórias.

Em Careca de Jardim não se inclui um episódio que é muito comum na situação final das demais narrativas que é o da reintegração do herói à sua família de origem. Heróis que se casam e enriquecem voltam para socorrer pais e irmãos da pobreza em que ficaram na situação inicial, concedendo-lhes parte de suas riquezas e, particularmente para os irmãos, o casamento com outras princesas que, no decorrer da estória, tenham permanecido solteiras.

5 - V. Turner, op. cit., pp 116 a 120

solteiras.

Este é o compromisso de tipo estrutural esperado do herói que tenha mudado de posição social, ou seja, o de reencontrar sua família depois de ter adquirido riqueza. Com este episódio colocado na situação final, a estória demonstra um herói agindo de acordo com as expectativas de comportamento existentes nas relações de parentesco entre pais, filhos e irmãos.

Entretanto, nesta estória analisada, como a condição de solteiro dos irmãos não é caracterizada no início, tal tipo de solução não se apresenta.

Episódio recorrente em outras estórias é a concessão de poderes aos heróis pobres para auxiliá-los em suas ações durante a fase de permanência na situação liminar.

As estórias ressaltam este aspecto porque são contadas de pobres para pobres, cujo poder, conforme acreditam, não está representado na riqueza mas na possibilidade de possuí-la por serem eles os que revelam um comportamento mais digno para merecê-la. Adiante discutiremos melhor esta questão.

2.1 - O herói precisa adquirir conhecimentos

Várias estórias falam sobre as qualidades que o herói masculino adquire durante o período de transição. Dentre elas, escolhemos duas que esclarecem a questão de maneira mais precisa e rica. A primeira é a Estória do fim cantado, registrada em três versões, das quais escolhemos a contada por Manoel por considerarmos a mais completa, embora recorreremos às outras, naqueles episódios que exijam maiores comentários.

Uma sinopse da estória:

O mais novo dos três filhos de um homem pobre ganha de seu pai uma espingarda e sai para o mundo. No caminho encontra uma princesa encantada atrás de uma pedra que lhe pergunta se terá coragem de desencantá-la. Diante de sua afirmativa, ensina-lhe como fazer para provocar o desencantamento: o rapaz teria que passar três noites numa casa próxima dali onde 4 homens chegariam e o surrariam até ao raiar do dia. Para curar-se o rapaz deveria se dirigir à casa de uma velha que passaria unguento em seu corpo.

Durante as três noites seguintes ele é surrado enquanto a princesa vai saindo da pedra. No terceiro dia ela se liberta do encanto e pergunta ao rapaz do que vivia e ele lhe responde que era da "foice e do machado". Pergunta ainda se ele não sabe tocar viola, piano, harmônica, pife, guitarra, ler e escrever, trabalhar como carpinteiro, sapateiro e ele responde que não sabe fazer nada disso. A princesa dá um ano de prazo para que ele aprenda tudo e pede-lhe que, transcorrido esse tempo, volte para a beira do rio, pois ela viria buscá-lo para se casarem. Ordena-lhe, entretanto, que não passe pela casa da velha que o curara com o unguento.

Tendo aprendido as artes e profissões que a princesa lhe sugerira volta ao lugar combinado, mas passa pela casa da velha que lhe dá rapé para cheirar quanto tivesse sono.

Então, senta-se à beira do rio e quando avista o navio em que vinha a princesa, cheira o rapé e dorme. A princesa não consegue acordá-lo e deixa uma aliança e um bilhete onde diz que voltará no ano seguinte. Nesta outra vez, a mesma coisa acontece: a velha dá-lhe unguento para passar no nariz ao sentir sono. Ele dorme quando a princesa chega e esta lhe deixa um lenço.

No terceiro ano, a velha lhe entrega um travesseiro e a princesa, encontrando-o dormindo, manda seu navio embora e fica em sua companhia. Quando o rapaz acorda a princesa pede-lhe que faça uma embarcação o que ele consegue pois tinha aprendido o ofício de carpina.

Logo navegam dali e ao passar por uma cidade, um príncipe rouba-lhe a princesa. Ele permanece numa ilha, sujo e faminto até encontrar uma garça que se oferece para levá-lo em suas costas ao reino onde está a princesa. A garça sobe, então, muito alto "até a terra ficar do tamanho de um ovo" e quando avista uma fumacinha começa a descer e, chegando ao reino, coloca-o na casa de um sapateiro que fazia um sapato para o casamento da princesa. O rapaz acaba por fazê-lo e o sapateiro, admirado com sua habilidade, o convida para a festa. Como ele não tem roupas apropriadas fica olhando da cozinha com os outros empregados. Aparece um "tocador de viola", tocando de maneira desafinada. O rapaz pede-lhe que empreste seu instrumento e mostra que sabe tocar melhor. Em seguida, pede ao rei vários outros instrumentos e dá demonstração de sua grande habilidade. Em seguida, o rei pede-lhe que cante. Os versos de seu canto fazem então referência aos episódios que vivera.

(Neste ponto o contador para de narrar e canta em versos a estória que estava contando em prosa).

Ao cantar, o rapaz vai mostrando os objetos que a princesa lhe deixara, a aliança e o lenço. Ao reconhecê-lo, desesperada, a princesa degola-se. O noivo, quando a vê morta, faz o mesmo.

O herói se oferece para ressuscitar a princesa, o rei aceita e promete em troca disto metade de seu tesouro. Passa então o unguento em seu pescoço e dá-lhe o rapé para cheirar até que ela resuscita.

~~O rei pede-lhe então que faça a mesma coisa com o noivo ao que ele se nega, perguntando ao rei: "se o senhor tivesse um baú e perdesse a chave, mandasse fazer outra e depois a perdesse aquela que o senhor havia perdido, qual seria a chave do baú?"~~

~~O rei afirma que seria a primeira. Então ele diz que a princesa deveria se casar era com ele mesmo, pois fora quem a desencantara.~~

~~Confirmada a estória, casam-se.~~

~~As outras duas versões apresentam algumas variações que pouco alteram o conjunto da estória. Uma delas difere quanto àqui ao que o herói deve aprender para poder se casar. Ao ser desencantada a princesa pergunta ao rapaz o que ele sabe fazer e ele diz que "só capinar". Ela diz que só se casaria quando ele aprendesse a ler e dá-lhe dois burros e um baú de dinheiro para que possa aprender, mas no caminho, o rapaz aprende a tocar instrumentos e, numa segunda vez, a dançar. Quando reencontra-se com a princesa esta o obriga a voltar, pois quer que ele aprenda a ler. "Tocar instrumentos e dançar não é ofício de gente, tem que passar a noite toda acordado", diz a princesa.~~

~~Ele sai novamente com dinheiro e encontra um sábio que "em dois meses ensina a ler tudo o que tinha". Ele paga ao sábio pelo aprendizado e volta para a princesa. A partir daí esta versão repete a anterior.~~

~~Esta estória caracteriza, primeiro, que durante o estado liminar o herói tem que mostrar coragem para passar até por sofrimentos físicos que contribuirão para o desencantamento da princesa. Em segundo lugar, a estória mostra que é ela quem prescreve as ações a serem seguidas pelo rapaz.~~

~~Ambos, rapaz e princesa, quando encontram-se estão em~~

estado liminar: ele circulando num espaço que não é o de sua casa e nem do reino e a princesa encantada, imobilizada e escondida a trás de uma pedra, o que é dado como uma situação de desordem a ser corrigida pelo herói.

Ao ser desencantada sua primeira providência é a de pedir que o herói adquira sabedoria para que possam se casar. Neste ponto, a estória esclarece os conhecimentos que um rapaz pobre deve tentar obter, conhecimentos que são valorizados positivamente nesta cultura: saber tocar instrumentos, cantar, dançar, ler e escrever, ofícios de carpinteiro, sapateiro ou alfaiate numa terceira versão. São todas atividades que exigem algum tipo de especialização, geralmente desconhecida pelos contadores, e que são dadas na estória como condição para o rapaz poder mudar sua condição social.

Ao colocar a questão do aprendizado das atividades a estória nos esclarece sobre a necessidade de uma profissão para que o rapaz possa sobreviver fora do espaço doméstico. Neste espaço a unidade familiar camponesa requer quase que somente os conhecimentos tradicionais do trabalho de subsistência na agricultura, conhecimentos que serão insuficientes ao rapaz que pretenda sair deste espaço e partir para uma condição de vida não camponesa. Por isso, os conhecimentos que adquire, somente lhe serão úteis quando começa a transitar pelo espaço do reino. É ali que poderá fazer o sapato da princesa, competir com o tocador de instrumentos e demonstrar suas habilidades de cantor. Tais conhecimentos é que permitirão, portanto, ao herói aproximar-se da riqueza e do poder.

Nesta nova situação os conhecimentos e habilidades não são, tradicional e espontaneamente, aprendidos mas são comprados

e, por isso, a importância de levar dinheiro para adquiri-los.

Na estória estas habilidades são valorizadas positivamente ao mesmo tempo que se desvaloriza o trabalho com a terra, como se ele não significasse um saber que possa levar alguém à mudança de sua condição de vida. Por isso, os irmãos do herói permanecem dependendo do trabalho com a terra que promove a subsistência mas não os enriquece.

Numa das estórias, Princesa do reino da Pedra Fina, o herói deixa o trabalho do campo e vai para o reino. Ao se tornar rei ele recebe em seu palácio os pais e irmãos que estavam passando pela rua e que são descritos como peregrinos. Este episódio sugere que a família do herói ao continuar presa ao trabalho rural, que na situação inicial não lhes garantia nem mesmo uma alimentação razoável, decai em sua posição econômica, pois de pobres trabalhadores se transformam em mendigos.

A estória, como reflexão sobre a vida social, reconhece os objetos e atitudes próprios da cultura daqueles que pertencem a uma condição de classe superior à do rapaz: ser alfabetizado, ter uma profissão que envolva conhecimentos menos "rudes" (expressão de um narrador referindo-se a ele próprio), como o de lavrar a terra.

Assim, ao chegar ao palácio, o herói está maltrapilho e sujo mas será recebido na festa por saber tocar instrumentos, cantar e dançar. Sua sabedoria sobrepõe-se aí ao seu aspecto bastante pobre, de peregrino. Não será sua aparência, mas sua habilidade, de rapaz pobre e sabido, que lhe criará a oportunidade de revelar-se à princesa, recuperá-la e receber o reconhecimento do rei.

Ao cantar, o rapaz lembra todas as suas aventuras ante

riores, isto é, conta um caso passado com ele próprio que revela sua própria trajetória de vida. Numa outra versão o rapaz constrói "calungos" (bonecos) para os quais dirige as perguntas referentes à sua vida e à da princesa.

Concluindo, a estória coloca que ao herói pobre que tenha coragem de sair de sua casa está reservada a possibilidade de mudar de posição social, desde que seja astuto e que possa adquirir alguns conhecimentos, instruções ou poderes mágicos que o auxiliarão nesta trajetória que é espacial mas, sobretudo, social e econômica.

Turner nos diz que a sabedoria transmitida na liminaridade não consiste somente num aglomerado de palavras e de sentenças, mas remodela o ser do neófito que recebe instruções verbais e não verbais através de preceitos e símbolos. Mais adiante, indica que "o neófito, na liminaridade, deve ser uma tabula rasa, uma lousa em branco, na qual se inscreve a conhecimento e a sabedoria do grupo, nos aspectos pertinentes ao novo status".⁶ É a isto a que o autor chama de pedagogia da liminaridade.

Nesta estória podemos identificar ainda outras características apontadas por Turner nos indivíduos que transitam: ausência de status, descuido com a aparência pessoal, nenhuma distinção de riqueza, aceitação de dores e sofrimentos, ausência e rompimento das barreiras e dos compromissos de classe.

Mary Douglas aponta que aqueles que circulam além dos limites da sociedade e que "retornam dessas regiões inacessíveis trazem consigo um poder inacessível àqueles que tenham permaneci

6 - V. Turner, op. cit., p. 127

do sob o controle de si mesmos e da sociedade."⁷

Na estória este poder está representado principalmente pelos objetos que o herói traz do espaço por onde circulou e que lhe darão poder para ressuscitar a princesa. Poder que é exercido duas vezes pelo herói: na primeira, quando se sujeita aos sofrimentos físicos e, na segunda, por ter conseguido objetos mágicos.

Isto demonstra que a mulher só pode ser recuperada ao mundo por aquele que com ela for se casar. E recuperar-se para o mundo significa sair dos domínios paternos para ingressar nos domínios de um esposo.

De um modo geral, as estórias variam principalmente quanto às aventuras vividas pelo herói durante seu tempo de permanência no estado liminar, estado em que as narrativas mais se detêm. Então, podemos perguntar por que é importante a permanência do herói neste espaço que fica entre a casa de sua família pobre e um palácio onde conquistará uma princesa.

A segunda estória escolhida para identificar o que o herói adquire no período de transição revela-nos singularmente esta questão.

A Estória do filho que não tinha mãe (ou Estória do filho que não nasceu) foi registrada em três versões das quais também escolhemos a contada por Manoel, por ser a que apresenta maior número de episódios, cujos encadeamentos são feitos de forma mais perfeita.

Sua transcrição resumida:

7 - M. Douglas, Pureza e Perigo (São Paulo: Editora Perspectiva, 1976) p. 118

Um pai, com vontade de ver logo seu filho que estava por nascer, abre a barriga da mãe e o tira precocemente, causando a morte dela.

Quando cresce, o menino descobre que todos seus amigos têm mãe e somente ele não tem. Pergunta ao pai sobre o motivo e este lhe revela ter sido tirado da barriga da mãe.

O garoto possuía uma besta que esperava um burrinho e faz a mesma coisa com ela: abre-lhe a barriga e retira-lhe a cria. Nesta atitude seu pai descobre ser ele muito sabido.

Quando se torna rapaz, toma conhecimento da existência de uma princesa que prometera só se casar com aquele que formulasse uma adivinhação a que ela não fosse capaz de responder. O rapaz pensa: "não nasci, o meu cavalo não nasceu" e encoraja-se a fazer esta adivinhação à princesa.

Parte com a permissão do pai que, amedrontado com a possibilidade do filho descobrir ter sido ele o causador da morte da mãe, dá-lhe um queijo envenenado para a viagem.

No caminho, ao parar para descansar, dá um pedaço do queijo à cachorra que morre envenenada. Joga-a no mato onde aparecem urubus para comê-la. Com um laço de cipó captura sete deles e come alguns. Com isso, aumenta a adivinhação a ser feita à princesa: "com pita (queijo) matei Salina (a cachorra) e com Salina matei sete".

Chega, em seguida, a uma casa onde haviam 12 homens armados e esfomeados tentando matar um homem que estava amarrado junto ao poço para comê-lo. Oferece-lhes os urubus que restaram e depois de comê-los, todos os homens morrem. Escolhe o melhor rifle que possuíam e parte. Com este episódio acrescenta mais um trecho à sua adivinhação: "com sete matei doze e de doze escolhi um".

Mais adiante, atira numa rolinha mas acerta em outra. Em seguida, vê um padre jogando no mato alguns papéis da igreja. Recolhe-os e faz uma fogueira, onde assa a rolinha para comer. E sua adivinhação cresce: "atirei no que vi, matei o que não vi, palavra santa assei e comi."

Encontra em seguida um pé carregado de uva e resolve dormir com a cabeça recostada em sua raiz. Sonha que embaixo de sua cabeça havia uma botija. Cava e encontra-a. Com as uvas faz um vinho que leva, dentro da botija, à princesa.

Ao chegar ao palácio, faz a adivinhação completa à princesa que não sabendo responder pede-lhe um prazo de três dias. Na primeira e segunda noites, suas criadas, muito parecidas com ela, dormem com o rapaz forçando-o a dizer-lhes a resposta à adivinhação. Negando-se a revelar o que desejam, o rapaz fica com um lenço da primeira e um leque da segunda criada.

Na terceira noite, a princesa é quem vai dormir com ele, dizendo-lhe que poderia dar-lhe a resposta, pois já faziam três noites que dormiam juntos e que se casaria com ele por que já estavam como que casados. Ele, então, ensina-lhe a resposta mas fica com uma jóia dela. De manhã, a princesa diz ao rei que já sabe a adivinhação e que por isso ele poderia ser morto, pois este era o castigo destinado aos rapazes que fizessem adivinhações cujas respostas a princesa soubesse.

Quando está para morrer o rapaz mostra o lenço, o leque e a jóia revelando com isso que a princesa e suas criadas passaram as três noites com ele tentando obter a resposta.

O rei cancela sua pena e obriga a filha a se casar com ele.

Alguns elementos das adivinhações construídas durante a trajetória do herói variam nas diferentes versões mas permanece o fato dele não ter nascido, assim como seu cavalo, como também são mantidos os recursos que a princesa utiliza para obter a chave da adivinhação.

Nesta estória, ao contrário das analisadas anteriormente, o herói não é beneficiado com poderes mágicos e nem segue prescrições ditadas por uma mulher, agindo por decisão própria. Ele faz de suas aventuras, vividas no espaço intermediário entre sua casa e o palácio do rei, enigmas que não serão decifrados pela princesa. Este fato dá singularidade a este herói que age de modo solitário e auto-suficiente.

É na expectativa de revelar um comportamento "sabido",

já detectado pelo pai, que começará a se dirigir ao reino e irá transformando suas aventuras num enigma que, por não ser descoberto, o levará ao casamento. Para chegar a isto teve que demonstrar também coragem, pois todos que, antes dele, propuseram adivinhação à princesa tinham sido mortos.

Este herói revela também astúcia ao matar os doze homens e ao ficar com os objetos das criadas e da princesa como prova de que estas tinham dormido com ele, recurso que o livra do arдил que a princesa preparava aos seus desafiadores.

Bastante comum nas estórias, é o fato do herói, ao fazer a adivinhação, propor um enigma composto por fragmentos de episódios de sua própria vida. Com este recurso ele vale-se de sua experiência de vida para superar a situação de pobreza e de falta de poder inicial. Revelando-se a adivinhação, revela-se a própria vida do herói que é diferente da vida dos demais, pois "não foi nascido" e transitou por um espaço que lhe valeu, sobretudo, conhecimentos.

A estória parte de duas carências que serão preenchidas no final. De um lado, um rapaz pobre e fraco, porém sabido e, de outro, uma mulher rica e poderosa que procura quem tenha mais sabedoria que ela. Ao colocar ambos como solteiros, a estória cria a necessidade da aliança entre o poder do rico e a sabedoria e a astúcia do pobre, aliança que será deflagrada pelo casamento.

Nesta estória a sabedoria do herói está em sua capacidade de ordenar os episódios de sua vida e propô-los como enigma para alguém. Se este for decifrado, o herói será morto, se não, o herói se casará com aquela para quem o construiu e propôs. É, portanto, experiência de vida que o herói adquire durante o tempo que circula pelo espaço público.

Na Estória do fim cantado, exposta anteriormente, a sabedoria e o poder do herói são adquiridos a partir de sua vivência quando aprende artes e ofícios que o habilitarão a entrar no palácio, chegar até a princesa e revelar-lhe, através de uma canção, a estória de sua própria vida que não é proposta como enigma, mas como um recurso para que a princesa rememore-se do passado em que viveram juntos. Aqui a vida é recuperada como texto.

2.2 - O poder dos fracos é o saber

A estória A riqueza e o saber, contada por Ademar, será transcrita na íntegra, tanto pela sua importância para explicitar as relações entre saber, pobreza e riqueza, como para exemplificar o modo de narrar uma estória. Seu contador é considerado um dos melhores, o que pode ser notado nesta transcrição pela forma como ele encadeia os episódios e monta o diálogo entre os personagens.

"Tinham dois compadres que moravam de frente. Agora, um era rico e o outro era pobre. O rico dizia para o pobre:

- Pobre, coisa boa é a riqueza.

Aí, ele dizia:

- Compadre, coisa boa é o saber, coisa boa é a gente saber.

Aí eles viviam sempre teimando. O rico dizia que coisa boa era riqueza e o outro dizia que coisa boa era o saber. Então, quando foi um dia o rico disse:

- Compadre, você disse que coisa boa é saber. Então vambora botar os nossos filhos para passar um ano fora procurando a fortuna.

Aí, o compadre disse:

- Vamos compadre.

Aí, aprontaram. O rico deu dois burros cheio de dinheiro e um

escravo para acompanhar o filho e o pobrezinho arranhou uma redinha, botou dentro de um saco, amarrou, botou no ombro e pisou. E o rico saiu atrás com o escravo tangendo um casal de burros.

Quando foi meio dia, com uns três dias de viagem que eles viajavam, o rico passou pelo pobre. O pobre ia tão melado de sangue, melado de poeira e o rico ia numa burra lorde com dois na frente carregado de dinheiro e o escravo chutando. Disse:

- Ô compadre, agora que tu vai aí?

Disse:

- É compadre, quem não pode não pode, né?

E chegou numa cidade, o filho do rico. Aí procurou arranco. Aí, um moço indagou para ele que tinha uma casa exclusiva só para hospedar viajante. Aí ele mostrou para ele porque ele não sabia ler, era rico mas não sabia ler, e o filho do pobre era pobrezinho mas sabia.

Ele pagou, chegou lá, bateu palma, uma palma, uma princesa saiu, Disse:

- Quero uma hospedagem.

- Pois não, à vontade. Arriaram as malas, guardaram, entraram para dentro. Um salão grande, muitas redes armadas, redes boas e redes ruins, redes limpas e redes sujas. Instrumentos de todos os tipos, livros de todas as espécies. Ele na rede mais suja e ruim deitou-se. Ele não tinha noção nenhuma. Entendeu que a rede mais suja competia para ele, que ele não ia para aquela rede limpa. Não tinha cultura nenhuma. Entendeu que aquela para ele era a mais ruim, um pobre chegava e deitava. Quando ele deitou-se na ruim a princesa morou logo com ela:

- Esse aqui já sei que não é nada.

Deitou-se. Quando foi na hora do almoço ela chamou ele para almoçar. Aí, comida de muitas qualidades. Aí ele sentou-se, a comida que estava do lado dele era feijão. Ele fez um prato de feijão, botou farinha e comeu. Não bulia nas outras qualidades de comer. Aí, levantou-se, deitou-se e agarrou no sono e não ligou para instrumentos, nem para livro nem para coisa nenhuma. Aí, quando foi à tarde, ela chamou e ele veio jantar. Ele participou da janta da mesma forma, o comer mais

ruim que tinha na mesa era o que ele conseguia se alimentar. Aí, dormiu. Quando ele terminou de jantar ele disse que ia viajar, que a noite era de lua, para aproveitar a madrugada. A moça disse:

- Você não vai agora, você dorme. Quando for de manhã, toma café, depois eu vou lhe mostrar meu jardim para você ver e você vai embora.

Vida boa não quer pressa. Aí, tentou muito até que conseguiu ficar.

Amanheceu o dia, ele tomou café e disse:

- Agora vamos no meu jardim que eu vou lhe mostrar as belezas de lá (a princesa, viu).

Aí, chegaram no jardim, tinha um riacho de água doce. Aí, ela disse para ele:

- Passe.

Ao chegar no jardim ela disse para ele passar. Aí, ele passou na frente, meteu o pé dentro d'água e atravessou para o outro lado. Aí, ela passou atrás. Andou pelo jardim, ela mostrando para ele aqueles lindos pé-de-flor e quando ela veio saindo de dentro do jardim para fora, bem chegando à beira do caminho, tinha um pé de couve muito lindo. Aí ela se pôs de pé e ele de frente:

- Me diga uma coisa, que tal você achou aqui meu jardim?

Ele disse:

- Muito lindo, mas mais lindo eu achei este pé de couve.

Aí ela empurrou nos peitos dele, aí ele foi, caiu dentro de um subterrâneo que tinha dentro do pé de couve. A pessoa que chegasse e dizia que o mais lindo do jardim era o pé de couve ela empurrava lá para dentro e lá se acabava.

Ela veio embora e ele ficou. Quando foi com dois dias, o filho do pobre chegou. Vinha que vinha se acabando, molhadinho de suor, a roupinha fedendo a suor. Chegou, bateu palmas, ela saiu e disse:

- Quero uma hospedagem.

Que ele podia entrar. Entrou, esfriou ali o sangue e na rede mais limpa que tinha ele deitou-se. Aí, ela suspendeu a orelha e disse:

- Com esse aí eu vou me entralhar.

Sujinho, deitou na rede melhor que tinha, demorou um pouquinho antes dela chamar para o almoço, ele pegou o violão e solou uma coisa boa. Aí ela chamou ele para almoçar. Aí, ele almoçou. De cada prato ele tirava um pouquinho até fazer um prato. Aí, alimentou-se de todas as coisas que tinha na mesa ele alimentou-se. Dormiu um soninho. Quando acordou botou as mãos no livro, ficou lendo aqueles livros mais altos, mais importantes que ele conseguiu a ler. Aí, no outro dia ele disse:

- Eu vou embora.

- Não, não vá embora, você fica. Vá amanhã de manhãzinha. Você toma café, eu vou lhe mostrar o meu jardim para você, porque se você for e não ver meu jardim você não vê nada. Tenho que lhe mostrar para você contar quando você chegar.

- Certo. Pois eu vou ficar.

Ficou. Quando o dia amanheceu, participou do café. Aí, ela chamou ele, convidou ele. Foram para o jardim. Quando ele chegou no riacho, pelo lado de cá, ela disse:

- Passe.

Ele disse:

- Não senhora, passe na frente a senhora, passe na frente. Está acostumada. Eu não sei se atola.

Aí ela passou. Suspendeu o vestido até acima da cabeça do joelho um pouco. Aí, andaram pelo jardim, ela mostrando aqueles pé de flor bonito e tudo. Quando foi saindo de lá para cá chegou no dito pé de couve, se pôs em pé e fez a pergunta para ele:

- Me diga uma coisa, diz o que foi que você achou de mais bonito dentro do meu jardim?

Aí ele foi e disse:

- Minha senhora, pode fazer de mim o que quiser, mas o mais lindo que eu achei aqui dentro do seu jardim foi a batata de suas pernas. (Ele, viu, pobre entendido, né, Declara logo o que ele tinha achado de mais bonito).

Aí, ela foi e disse:

- Eu vou casar com você.

Aí, ele disse:

- Eu caso com a senhora.

Aí, ela foi, suspendeu a tampa do alçapão, ele olhou. Tinha

muita caveira, era uns morrendo, outros mortos, outros era só os ossos se acabando. E o amigo dele já tava amarelo e ele pediu para tirar o amigo dele. E ela disse:

- Não, tudo quanto tiver aqui está na sua dominação. A voz é sua, pode tirar.

Aí ele tirou ele para fora e ele foi ser escravo dele.

E quando decorreu um ano a princesa procurou ele:

- Me diga uma coisa, você não tem pai e mãe? E como você já está fazendo um ano (já estava perto de completar) e você nunca falou de ir dar um passeio na casa de seus pais.

Aí ele disse:

- Pois nós vamos agora.

Aí eles se arrumaram e mandou que um criado fosse ajeitar a carruagem que era para viajar para a casa dos pais dele que ficava de frente da casa do pai do outro. Aí ele foi na frente mais a esposa. E ele foi atrás com o reio na mão chutando a boiarada atrás, pegando toda a poeira. Já pensou?

O rico.

Aí quando chegou muito adiante, já perto de chegar na entrada da cidade, o velho olhou e conheceu que aquilo era artigo deles dois. Aí gritou para o compadre pobre:

- Olha compadre, eu não lhe disse que coisa boa era a riqueza?

Disse:

- É claro.

- É meu filho que vem acolá. Coisa boa é a riqueza, compadre.

Disse:

- Que nada compadre, coisa boa é o saber. Com o saber, compadre, é que se arranja riqueza. Não se arranja riqueza sem o saber.

- Que nada, compadre, aquele é meu filho que vem.

- Pois é, compadre, lá vem a carruagem, lá vem, lá vem, lá vem.

A casa do rico ficava à esquerda e a do pobre à direita.

Quando foi chegando aqui na frente a carruagem dobrou à direita para a casa do pobre. Aí ele gritava:

- Meu filho, a casa de seu pai ainda é esta aqui, volte para cá.

Que nada, a carruagem ia era direto.

Aí ele chegou lá na casa do pai dele, foi uma festividade muito grande. Muitos fogos. E ele lá olhando, contemplando. E o filho do rico, esse estava cuidando da boiarada, cuidando para cercar para comer, para beber água. Aí quando foi no outro dia ele pediu licença ao filho do pobre para ir tomar bênção ao pai dele. Chegou lá, muito mendigo, tomou a bênção ao pai. Aí o pai disse:

- É, meu filho, na realidade coisa boa é o saber. Riqueza não vale nada.

Aí terminou.

Esta estória de trancoso é uma das que colocam mais explicitamente a questão do saber, sem que os momentos rituais deixam de estar presentes, embora pouco caracterizados.

A relação entre o saber, a riqueza e a pobreza, que permeia as demais estórias, é dita quase como aforismo na afirmação do personagem pobre de que "coisa boa é o saber. Com o saber que se arranja riqueza. Não se arranja riqueza sem o saber."

Por isso, o filho do pobre, por possuir o saber, muda seu destino tornando-se rico, casado e poderoso enquanto o filho do rico, por ser ignorante, além de continuar solteiro, passa por uma transição inversa, tornando-se escravo do pobre.

O herói, para revelar-se à princesa demonstra possuir vários tipos de saber: o tradicional do grupo, ao tocar instrumentos e escolher as melhores redes e comidas; o saber aprendido na escola, ao ler os "livros mais altos e importantes da estante"; e a astúcia, ao admirar no jardim, não uma planta, mas um atributo sexual da mulher que o acompanha, sua potencial parceira.

Ao rico é conferida a ignorância de todos estes saberes.

Esta estória apresenta uma diferença em relação às demais: enquanto naquelas apenas o pobre é quem transita, e para is

so deterá conhecimentos que o ajudarão a conquistar uma nova posição, nesta também o rico deverá efetuar o movimento de transição contando inclusive com recursos materiais superiores aos do pobre. Entretanto, apenas aquele que sabe é que poderá usufruir dos objetos e situações com os quais se depara, dando demonstrações de capacidade para conquistar fortuna. A sabedoria é, assim, um atributo que ajuda o herói pobre a atravessar um período de provas.⁸

Um comentário feito pelo narrador, momento antes de iniciar a estória, mostra a diferença entre os tipos de saber que o indivíduo pode adquirir.

*Antigamente dava para um pobre ser rico sem cultura porque antigamente a cultura era baixinha. O sujeito que tivesse sorte, puxava por ela. Mas hoje não vai só de sorte não. Se você não tiver cultura, para você subir é só mesmo se alguém lhe pegar e levar pela palma da mão. Se eu fosse um camarada formado eu não estava aqui não."

Por este depoimento vemos que o contador de estórias identifica um tempo em que não se necessitava de escolas para um

8 - Roberto da Matta observa que "os pobres e os fracos sempre são definidos por suas características internas, ao passo que os ricos e fortes tendem a ser qualificados pelo exterior: pela terra, gado, roças, plantações, animais e dinheiro que possuem. O poder dos fracos é um poder que se atualiza por meio de qualidades intrínsecas, irremovível dos seus portadores e concebido como sendo natural, dado pelo nascimento através do caráter. Os poderes dos fracos, assim são poderes internos que não podem ser roubados (...)
A diferença aqui é que as qualidades boas e superiores, capazes de operar a mudança do mundo para melhor, são atribuídas a pessoas e não a objetos que, frequentemente, como contam os episódios mágicos dos contes de fadas, pertencem aos poderosos ou por eles são cobiçados." (R. da Matta, Carnavais, Malandros e Heróis (Rio de Janeiro: Zahar, 1979) p.230.
Se os fracos tem poderes inalienáveis que podem provocar a mudança, ao contrário dos ricos, estes heróis pobres é que poderão usurpar aquilo que pertence aos ricos - e este é o destino dos heróis destas estórias de trancoso.

sujeito saber, "porque a cultura era baixinha", querendo expressar com isso que bastava a ele ter domínio sobre o saber tradicional do grupo. Entretanto, tal domínio não era comum a todos, mas àqueles que "puxassem por ele", no sentido de que seria recebido como dom inato. Se o indivíduo nascia com a sabedoria e esta era "suficiente", era mais fácil ao pobre se tornar rico sem estudar ou sem frequentar a escola.

Hoje a aquisição do saber depende da escola e por isso é mais difícil a um pobre se tornar rico.

A carência de saber é explicada por estes contadores como um dos motivos da carência material vivida, principalmente a carência do saber escolar que é a que eles mais experimentam. Como contadores de estórias, muitos deles analfabetos, consideram-se detentores de um saber tradicional do grupo que consiste na habilidade de elaborar e transmitir um texto oral que tem, para estes agentes, um valor estético particular. Reconhecem, entretanto, que lhes falta uma complementação deste conhecimento, uma cultura cuja fonte localizam hoje na escola.

Nas estórias representam-se como pobres porque são eles os detentores de uma "cultura baixinha".

O depoimento do narrador, parafraseando a estória, enfatiza que o saber é um instrumento que um pobre pode utilizar para se tornar rico.

Assim, as estórias retrocedem no tempo para construir um herói detentor de um saber que era pouco mas suficiente para permitir a um pobre mudar sua condição social o que, segundo o depoimento, não acontece no presente que não comporta heróis por ser o saber difícil de ser adquirido.

O atributo saber inato está acompanhado de um outro, a

sexualidade, que, como o saber, é um atributo natural. Nesta estória o herói é beneficiado por possuir estes dois poderes "naturais": o dom de saber e o desejo sexual que o leva a admirar as pernas da moça. Poderes naturais são assim pensados como meios que possibilitam as passagens por compartimentos sociais estanques e hierarquizados.

2.3 - Porque o herói é herói

Estas quatro estórias analisadas - Careca de Jardim,, Estória do fim cantado, O filho que não tinha mãe e A riqueza e o saber - evidenciam a figura do herói masculino, pobre, que formula o desejo de mudar sua condição e que age para consegui-lo contando com a ajuda de seres que, muitas vezes, não pertencem à realidade humana como se, para conseguir a mudança da condição social, fosse necessário que a iniciativa humana se aliasse a um poder de outro mundo, de uma força sobrenatural.

O herói masculino é, portanto, o agente principal das ações que o revelarão como um ser predestinado - somente ele, dentre muitos, consegue mudar sua condição.

Esta predestinação está expressa na Estória do filho que não tinha mãe, em que o modo como nasce o herói revela-o alguém diferente dos demais.

O rapaz pobre torna-se herói porque já nasce predestinado e porque tem saber, e por isso terá a possibilidade de transitar de classe - o que fica expresso como seu desejo - ao contrário de outros não-heróis que não disporão de saber como instrumento de ação para conseguir o objetivo final que é a riqueza.

Tal predestinação reside também no fato de que o herói, além de mostrar-se motivado a agir para conquistar algo que deseje, domina características próprias da classe social que almeja conquistar: ele é branco e domina alguns conhecimentos, como a leitura, por exemplo, característicos dos ricos. Com estes atributos, o herói pobre age como um mediador, pois carrega consigo meios para transitar de condição social. Por isso as estórias são montadas como rituais de transição.

As estórias não questionam as origens da diferença entre ricos e pobres, mas falam sobre a necessidade de uma existência harmoniosa entre eles. Por isso, o herói pobre é dado como um mediador entre os pobres e os ricos, pois é ele, mais os atributos que carrega, que tornam possível pensar as passagens da pobreza para a riqueza, ou pensar a convivência de ambas.

Esta aliança entre ricos e pobres é demonstrada principalmente na medida em que o herói não elimina ou substitui a figura do rei, mas passa a ocupar seu lugar, ou a ser seu herdeiro. Aliança que é desejada também pelo rico à medida em que a heroína deseja casar-se com alguém abaixo de sua classe e não com um rapaz rico que nunca é um herói. Na Estória do fim cantado, por exemplo, a princesa recusa-se a casar com um seu igual quando o rapaz pobre reaparece.

Entretanto, a solução para a condição de pobreza é uma solução individualizada, que não beneficia a todos os demais membros da classe, mas apenas ao grupo imediato que é o da família do herói. É uma solução que não extingue a propriedade e a existência de seus detentores.

Assim, o herói não é pensado nem como um redentor dos pobres, nem como um bandido social, aquele que tira dos ri-

cas para dar aos pobres, mas simplesmente como alguém que conseguiu individualmente transitar do estado de pobreza para o de riqueza sem se tornar, a partir disso, solidário com o conjunto de sua classe. Entretanto, esta transição do herói prova que a mediação é possível, aproximando termos polares.

A dificuldade dada nas estórias de se casar com uma moça rica - simbolicamente a dificuldade para conseguir mudar de posição social - que é apresentada como uma série de desafios que o herói terá que vencer, somente é superada por aqueles poucos rapazes que contam com vários atributos, inclusive com a ajuda de seres extra-humanos. Se os impedimentos para se casar com uma mulher estão simbolizando os impedimentos para o pobre ascender socialmente, as provas por que passa o herói são dificuldades que pobres encontram para conseguirem sua ascensão. Este herói é um herói entre contadores e ouvintes pobres porque consegue romper as barreiras de classe, o que está expresso simbolicamente nas estórias.

Se compararmos a seleção que estes contadores fazem do conjunto das estórias presentes na literatura popular com a seleção feita por Câmara Cascudo nos "Cinco Livros do Povo", podemos detectar diferenças entre o tipo de herói representado em ambas.

Enquanto na maioria dos romances dos "Cinco Livros do Povo" os casamentos ocorrem entre indivíduos pertencentes à mesma classe social - ricos e nobres, protagonistas das estórias - nas estórias de trancoso o casamento se dá entre indivíduos de classes diferentes.

Os conflitos que montarão a trama do enredo serão, nos "Cinco Livros do Povo", vividos após o casamento do herói quando haverá uma separação que levará o homem e a mulher a terem quetestar

sua fidelidade conjugal como, por exemplo, em "Princesa Magalona", "Imperatriz Porcina" e "João de Calais", todos personagens ricos que se casam com nobres.

Nestas estórias, portanto, o conflito não é anterior ao casamento, como ocorre nas de trancoso mas é decorrente de uma situação posterior a ele. Este fato pode demonstrar que contadores fazem, do conjunto de narrativas da literatura popular, uma seleção a partir de um ponto de vista de classe.

Na verdade, Câmara Cascudo seleciona os romances que não eram somente conhecidos pela "plebe rural", mas também por donos de engenhos, comerciantes etc.

Se concordarmos que a construção do texto é um recurso que ajuda a estruturar a experiência de vida, esta seleção tem sentido.

É significativo, por isso, o fato de que os contadores, embora conheçam as estórias de nobres e ricos dos romances que lêem, raramente contam-nas como estórias de trancoso. E dos Cinco Livros do Povo", por exemplo, somente "Donzela Teodora" foi contada em prosa, enquanto "João de Calais" e "Roberto do Diabo" são conhecidas somente de "ler o romance".

3. A mulher pobre executa passivamente o que lhe prescrevem

As estórias envolvendo moças pobres e rapazes ricos são bastante raras. Com tais protagonistas foram contadas apenas as duas estórias sintetizadas a frente, cujas narradoras foram mulheres. O tema é pouco frequente pois o casamento de um rapaz rico com moça pobre parece envolver poucos conflitos, pois se a

~~mulher~~ é pobre, não é herdeira de propriedade.

Tais heroínas, além de sofrerem a perseguição de outra ~~mulher~~, são bastante passivas e dependem da ajuda de terceiros para enfrentar as ameaças que lhes são dirigidas.

A estória que ilustra este enredo é Gata Borralheira, contada por Maria José.

"O pai de Gata Borralheira casa-se com uma viúva, mãe de duas filhas e que por não gostar da afilhada coloca-a para trabalhar como empregada, designando-lhe os piores serviços: dá-lhe roupa para lavar e algodão para fiar em grande quantidade.

Gata Borralheira tem uma vaquinha que a ajuda a cumprir estas tarefas mas quando a madrasta descobre, finge que está doente e pede ao marido que a mate, pois deseja comê-la. Antes de morrer, a vaquinha diz à Gata Borralheira para prestar atenção quando estivessem limpando suas tripas no rio, pois de dentro delas sairia uma varinha que Gata Borralheira deveria seguir até que encontrasse uma casa onde moravam três damas e "tudo o que estivesse mal feito era para ela fazer bem feito e esperar as três damas atrás da porta."

Ao chegar, Gata Borralheira limpa a casa, enche os potes de água e dá comida aos animais que estavam famintos.

As damas, ao chegarem, colocam três encantos naquela que fizera o serviço: uma estrela de ouro na testa; que se tornase a moça mais bonita do reino e que, ao falar, caísse ouro de sua boca.

Ao voltar para a casa da madrasta, Gata Borralheira esconde a estrela com um pano, mas ao falar cai-lhe ouro da boca.

As duas irmãs querem logo saber onde conseguira aqueles encantos pois desejam também conquistá-los. Gata Borralheira ensina o lugar, instruindo-as a quebrarem os potes, matarem os pintos e sujarem toda a casa. As moças assim procedem e, em troca, as damas dizem que elas seriam as moças mais feias do reino, teriam uma pata de cavalo na testa e que, ao falar, lhes cairiam sapos da boca.

Chega o dia do baile em que o príncipe deveria escolher

a mulher com quem se casaria e, com o auxílio da varinha mágica, Gata Borralheira se veste, vai ao palácio e dança as três noites da festa. Nas duas primeiras ela foge e na terceira noite o príncipe consegue ficar com seu sapato dizendo que só se casaria com aquela em cujos pés o sapato servisse. Procura pelo bairro dos ricos onde não encontra ninguém. No bairro dos pobres encontra Gata Borralheira com quem se casa.

Nesta estória a moça pobre casa-se com um rapaz rico após ter passado por um período de transição em que recebe poderes mágicos. Gata Borralheira guarda várias semelhanças com Careca de Jardim, também chamado João do Borralho, numa das versões da estória. Os episódios semelhantes: 1) ambos são pobres e ao saírem do espaço doméstico executam um trabalho que consiste em ordenar o que está fora do lugar - Gata Borralheira arruma a casa e Careca do Jardim desencanta os príncipes e ambos são recompensados por estas ações; 2) durante o tempo em que estão trabalhando são animais que lhes dão indicações sobre como proceder - Gata Borralheira é instruída por sua vaquinha e Careca de Jardim pelos cavalos que indicam como conseguir objetos mágicos, o que fazer com eles e para onde seguir; 3) ambos ficam bonitos, ele ganhando uma pele de ouro e ela recebendo o encanto de ser a mais bela do reino; 4) ambos comparecem incógnitos ao "baile de prendas" e são escolhidos para parceiros de casamento.

Entretanto, existem várias diferenças que, se comparadas, revelam como é pensado o comportamento do homem e da mulher enquanto atravessam um período de transição.

Eles se diferenciam basicamente quanto ao espaço por onde circulam e pelas ações que nele desempenham.

Vejamos: as ações de Gata Borralheira sempre se dão

nos limites de um espaço doméstico - na casa da madrasta, na casa das damas e no palácio do príncipe. Ao contrário, várias ações do Careca de Jardim se passam fora deste espaço: fuga da casa da velha, o banho na fonte, a luta com o preto velho, a busca da água da vista, a disputa com os cunhados.

Gata Borracheira é recompensada com encantos por saber desempenhar tarefas domésticas que lhe são designadas enquanto as filhas de sua madrasta recebem castigos por desfazer o que estava ordenado no espaço doméstico.

Por sua vez, Careca de Jardim sai de sua casa e se dirige ao reino e de lá volta para buscar sua família. Gata Borracheira vai até a casa do príncipe mas retorna à casa da madrasta onde ele irá buscá-la.

Careca de Jardim terá mais versatiliçade no desempenho de seu papel de herói que transita, pois poderá vestir três "máscaras": a de rapaz coberto de ouro, a de Careca de Jardim, em que se transforma quando veste a pele do negro velho e a de príncipe montado nos cavalos encantados. Gata Borracheira, por outro lado, adquire características que não pode esconder: a estrela de ouro, o falar que derrama ouro e sua beleza que não é escondida por nenhuma vestimenta.

Gata Borracheira não é recompensada por ter sabedoria, mas por ser uma pobre mulher injustiçada pela madrasta e por saber cuidar do trabalho doméstico.

A Estória de Delmiro, resumida abaixo, fala sobre a mulher pobre que, para se casar com um rapaz rico, conta com a oposição da mãe deste. Ela foi contada por Antonia.

Delmiro arruma uma menina para ajudar sua mãe nos serviços domésticos. A velha ordena à Maria as seguintes tarefas: encher um litro com lágrima de passarinho, lavar uma trouxa de roupa e escolher um saco de arroz. Delmiro ajuda-a em todos estes trabalhos quase impossíveis. A velha desconfia da ajuda do filho mas Maria nega.

No dia seguinte, Delmiro lhe diz que sua mãe a mandaria entregar uma carta à sua noiva e orienta-a para não abri-la. Ensina-lhe ainda a limpar o caminho por onde passaria, que se encontrava sujo de salvas; a aguar a roupa de um quarador; a lavar uma cacimba e um pilão sujos; a dar osso a um cachorro que comia capim e a dar capim a um boi que comia osso. Ela faz tudo o que Delmiro lhe indica mas resolve abrir a carta de onde saem dois bonecos que se recusam a voltar para dentro do envelope. A menina começa a chorar e Delmiro aparece, obrigando os bonecos a retornarem à carta.

A menina segue em frente e entrega a carta à noiva que ao terminar de ler diz: abraça salsa, queima quarador, morde cachorro, morde boi. Nenhum desses objetos e animais fazem o que ela ordena, pois Maria tinha lhes prestado um benefício e se fizessem o que a noiva de Delmiro mandava prejudicariam a Maria.

No casamento de Delmiro a velha ordena-lhe que fique no quarto segurando uma vela que é metade branca e metade preta. Delmiro ensina-lhe, então, que quando estivesse para acabar de queimar o pedaço preto ela deveria dar um grito para que sua noiva pegasse a vela e morresse em seu lugar. Maria faz o que o rapaz manda, a noiva morre e ela se casa com Delmiro. Depois de um tempo Maria fica grávida mas só consegue "descansar" no dia em que a mãe de Delmiro concorda em sair para espantar os passarinhos que comiam as goiabas do quintal. A mãe de Delmiro termina, então, por ser madrinha do neto.

Como a anterior esta estória tem sua similar numa outra cujo herói principal é masculino, Digmar e Digmarinho, que analisaremos adiante.

As poucas estórias das heroínas pobres parecem assim, serem construídas por substituição: onde se fala em herói pobre

~~passa-se a falar numa heroína pobre e mudam-se as ações que os personagens desempenharão para que sejam mais identificados com seu sexo. Com este recurso estas últimas estórias ficam com episódios mais empobrecidos devido aos limites de ação a que a heroína, por ser mulher, está submetida.~~

Além disso, ela, por ser pobre e sem poderes, é ajudada pelo rapaz na execução das tarefas quase impossíveis impostas pela mãe, como para testar a habilidade daquela que pretende se casar com seu filho.

Como em Gata Borralheira suas ações se definem como exclusivamente domésticas e enfatizam a função de colocar ordem num mundo em desordem, ações pelas quais será recompensada.

Num tipo de organização social em que o trabalho da mulher é indispensável para a manutenção da unidade familiar estes episódios fazem sentido. Além das tarefas propriamente domésticas, o cuidado com a criação doméstica também cabe a ela, como aparece nas estórias.

Há um caso em que o contador de estórias fala sobre seu casamento com uma "merina muito nova" que não sabia cuidar de uma casa e que, por isso, durou pouco tempo.

Portanto, como a mulher pobre não ameaça a ordem porque em relação à propriedade não tem nenhum direito a reivindicar, as estórias falam muito pouco sobre ela. Entretanto, ela é heroína pois consegue mudar de um status para outro através de um casamento hipergâmico e dela não serão exigidas outras aventuras maiores que o cumprimento dos serviços domésticos.

Esta constatação de que as personagens femininas não são construídas de modo autônomo e independente dos personagens

masculinos, pode sugerir que os personagens, concebidos como "suportes de ação", devam ser masculinos porque a ação, nestas histórias, é de domínio masculino.

Assim, como a mulher não age, ela só pode ser construída como personagem a partir de um referencial masculino.

Estas histórias sugerem também que a ordem, sendo concebida como masculina, têm homens como protagonistas e a mulher pobre que conquista a riqueza só pode ser pensada, portanto, como personagem especular.

3.1 - A mulher prescreve, o homem age

As histórias analisadas até aqui mostram a atribuição de um papel mais passivo à mulher do que as analisadas adiante. Enquanto o herói masculino se movimenta e vive aventuras que lhe darão oportunidade de demonstrar sua coragem e sabedoria, a mulher ou permanece enclausurada nos domínios paternos, ou imovelmente encantada, ou à espera de que algum homem venha propor-lhe um enigma, ou admirá-la sexualmente. Enquanto o homem age, a mulher espera, ocupando durante toda a narrativa uma função secundária. Ela transita do estado inicial em que está solteira, para casada e, como é rica, permanece rica. Entretanto, sua contribuição para que isto aconteça é pequena em termos de suas ações.

Ela ocupa um certo poder, pois como filha sem irmãos é herdeira do poder e da propriedade que deverá transmitir ao marido. Mas a decisão final é tomada com o consentimento do pai e não existe nenhuma ação da mulher, que tenha, até aqui, afrontado o poder paterno. Em Careca de Jardim ela impõe sua vontade ao pai

por saber que o rapaz com quem está se casando não é o mendigo que aparenta ser.

As estórias também não falam de uma conquista do poder e riqueza feita pelo herói de forma violenta, que incluía a supressão física do rei ou pai da moça. Este, quando chega a entregar seus poderes e riqueza ao rapaz, o faz por reconhecimento de suas capacidades.

Entretanto, as estórias falam coisas diferentes e não atribuem sempre este papel passivo à mulher. As que analisaremos adiante mostrarão gradativamente que, se a estória significa uma reflexão sobre o poder dos fracos, a mulher também é pensada como alguém que sabe articular informalmente este poder. É, porém, necessário que ela saiba colocá-lo ao lado da ordem e acabe beneficiando e fortalecendo o poder masculino.

Nestas outras estórias em que a figura da mulher ocupa um papel mais privilegiado, ela é quem dita as ações que o herói deverá executar.

Uma estória bastante representativa desta temática é a de Digmar e Digmarinho, contada por Maria José.

De um lado um pai fazendeiro, com filha única, precisa de muitos empregados em sua fazenda, "mas como era muito grosseiro, quem ia se empregar lá saía logo e muitos até morriam". De outro lado, um pai pobre cujo filho diz: "eu vou procurar emprego porque estou em situação muito ruim, então eu tenho que procurar emprego para mim sossegar."

Este sai em direção à casa do fazendeiro onde é colocado no "apartamento dos empregados", pois, se ficasse dentro da casa, a filha, mantida fechada num quarto, poderia simpatizar-se com ele, o que acaba acontecendo.

Ela resolve então ajudá-lo nas tarefas determinadas pelo pai aos empregados que chegavam, pois todos morriam por não saber cumpri-las. Assim, com seus poderes mágicos ajuda-o a

roçar uma mata e entregá-la em um dia plantada de milho e feijão.

No segundo dia ajuda-o a despejar um saco de penas sobre um morro sem que nenhuma delas voe e, no terceiro dia, a esva-
ziar um rio com um cesto.

Neste último dia, depois de ter efetuado todas as tarefas, Digmar diz ao rapaz que eles deveriam fugir naquela noite, pois seu pai, detentor de poderes mágicos, porém inferiores aos dela, desconfiaria que fora ela quem o ajudara. Orienta-o a pegar o cavalo mais velho da estrebaria e passar à noite pela janela de seu quarto para fugirem.

Entretanto, o rapaz, não confiando no cavalo que a moça indicara, pega o mais bonito. De manhã, quando o pai dá pela sua ausência é obrigado pela esposa a sair para procurá-los. Persegue-os com o cavalo mais velho, que é o mais veloz, e consegue alcançá-los três vezes: na primeira ela ordena que o rapaz se transforme num pé de rosa, ela se transforma na rosa e o cavalo num beija-flor. O pai, ao passar por ali, tenta apanhar a rosa mas o beija-flor fere seus olhos e ele é obrigado a voltar para casa.

Conta a estória para sua esposa que decifra as transformações e o obriga a voltar.

Na segunda vez, a moça transforma o rapaz numa igreja, transforma-se no padre e o cavalo, numa estátua. Quando seu pai passa pela igreja pergunta ao padre se tinha visto uma moça e um rapaz e o padre lhe responde "dominus vobiscum" e ele, com medo, volta para casa.

Explica à mulher que voltara porque o padre lhe dissera, "te como já, bicho". Ela obriga-o a retornar em busca da filha. Na terceira vez, o rapaz está transformado num riacho, a moça numa piaba e o cavalo numa canoa. Quando ele tenta pegar a canoa para atravessar o rio a piaba morde seu pé e ele volta.

Conta à mulher que o manda desistir da perseguição.

O rapaz e a moça chegam, então, numa cidade, ela lhe dá dinheiro para comprar um palácio e pede que depois venha buscá-la, mas que não se deixe ser mordido por um cachorro, pois se esqueceria dela.

Ao chegar à cidade, o rapaz é mordido pelo cão e, passado

um tempo, marca casamento com uma moça rica da cidade. No dia do casamento, a filha do fazendeiro vai à casa da noiva e fica junto ao poço até que uma das criadas convida-a para trabalhar no palácio durante os preparativos da festa. Ela recusa, mas troca de roupa com a criada. Faz, então, dois bonecos de madeira e, na hora da festa, diz aos convidados que fará uma brincadeira. Com seus poderes mágicos, faz a boneca perguntar ao boneco se ele se lembrava dos episódios da vida que se tinham passado com ela e o rapaz. Conforme esta vai dizendo que não se lembra, a boneca bate em sua cabeça. Desta forma, conta todo "o caso que se passou com eles", até que o boneco se lembra. Quando isto acontece, o rapaz também recorda de tudo e identifica a peregrina como a filha do fazendeiro com quem fugira. Diz ao pai da noiva que se casará com a peregrina, pois fora ela quem o livrara de tudo o que iria passar. Sua noiva suicida-se e eles se casam.

Esta estória é uma das poucas que faz referência à figura de fazendeiro e não de rei e princesa como as demais. Entretanto, além dos personagens serem detentores de poderes mágicos, a estória mistura elementos característicos do sertão (o fato do pai da moça ser fazendeiro) com elementos do tempo do reino (quando a moça vai procurar por Digmarrinho ele está se casando num palácio). Enquanto nos domínios do fazendeiro, portanto, no sertão, o rapaz sofre injustiças e perseguições do pai da moça, quando sai destes domínios, entra num tempo que se assemelha ao do reino, deixa de ser perseguido e Digmarr consegue recuperá-lo para se casarem.

A situação do rapaz é bem definida no início: necessitado de emprego precisa contar com a ajuda do filho do fazendeiro para obter sucesso.

O momento da ação do herói se dá quando ele sai de sua casa e se dirige à fazenda. Depois disto, entretanto, toda ação

será executada pela moça que se opõe à determinação do pai de não se enamorar por um de seus empregados, ou seja, de não quebrar a regra da homogamia.

Ela ainda detem poderes mágicos superiores do do pai que possibilitam enganá-lo, primeiro, para ajudar o rapaz a cumprir as tarefas e, depois, empreender a fuga para casar. O rapaz não possui nenhum desses poderes e quando a moça lhe faz duas proibições ele as transgride: não pega o cavalo mais feio da estrebaria e deixa-se ser mordido por um cachorro, atitudes que se são responsáveis pelo dano e que somente serão corrigidas com os poderes da mulher. A mãe também revela ter poderes superiores aos do pai, pois é ela quem consegue decifrar as transformações provocadas pela filha e que o pai ignora.

Os poderes da moça, entretanto, são colocados em benefício do rapaz pobre que, com isso, não é castigado como aqueles que o antecederam no trabalho da fazenda e que não sabiam cumprir as tarefas impossíveis impostas pelo fazendeiro, como para testar suas qualidades.

Nesta estória aparece também uma clara divisão entre o espaço público e o doméstico. O primeiro pertence ao rapaz, que caminha por ele enquanto a mulher o espera. Ao chegar ao espaço da fazenda ela terá poderes superiores aos dele mas, para empreender a fuga, isto é, sair para o espaço público, ela depende do rapaz que rouba o cavalo para raptá-la, embora neste espaço, é ela quem continuará determinando as transformações que deverão se processar para enganar ao pai.

A estória mostra que a mulher também tem poderes mágicos que são usados contra o pai e a favor do marido na idade em que esteja para se casar. Poderes que o pai não sabe decifrar e

que a levam a se casar com um rapaz de classe inferior.

Ao contrário das estórias chamadas pelos narradores de "amor e sofrimento", raras na forma oral, a moça não sofre e não permanece numa atitude passiva frente aos episódios de injustiça e perseguição executados pelo pai e de perda do noivo para outra mulher. Ela age no sentido de enfrentá-los. Mas suas ações nunca afrontam o poder masculino. Ao deixar de prestar lealdade ao pai passa a dedicar extrema lealdade ao noivo.

Nesta estória seu papel é diferente daquelas heroínas que apenas prescrevem a ação para o herói, permanecendo no espaço doméstico à espera de que ele as cumpra. Aqui ela foge e vive parte de suas aventuras com ele.

Sua iniciativa e sua sexualidade, expressas no desejo pelo rapaz, tornam possível a passagem do herói, pois levam a moça a transgredir as regras de lealdade paterna.

Neste sentido, as estórias não constituem necessariamente um conjunto coerente mas comportam diferenças que estão presentes no próprio tipo de organização social e no modo como se articulam os interesses de homens e mulheres dentro desta estrutura.

Além das diferenças que estas estórias atribuem ao comportamento masculino e feminino, ele vai, como se demonstrou, da passividade à uma participação mais ativa. Entretanto, em todas elas, a mulher é dada como herdeira do poder e riqueza paternos que deverão ser passados para as mãos de seu marido. Como detentora deste direito à herança da propriedade ela é fonte de perigo, pois detem aquilo que é vital, a terra, e para passá-la tem que se comportar de acordo com as regras que preservam o direito masculino sobre o dela.

Assim como existem estórias que atribuem sabedoria e poderes ao rapaz, existem outras que os atribuem à mulher. Entretanto, ela não utiliza seus poderes para desafiar a ordem masculina, mas sim para fortalecê-la, embora, num primeiro momento, esteja indo contra os interesses paternos.

Nesta estória, apesar dos poderes mágicos que Dignar possui ela só os utilizará contra o pai em benefício de um outro homem, seu marido. Este comportamento que provoca separação familiar é esperado do filho ou filha na idade de casar, pois é necessário que o jovem comece a constituir uma nova família.

Este é um momento de conflito, pois o pai tem que se submeter à escolha do herdeiro feita, à sua revelia, pela própria filha, motivo que oferece a trama de perseguições montada por esta estória.

Finalmente, é significativo verificar que do total das 62 estórias registradas, 38 foram contadas por homens e 24 por mulheres. Verificando-se os protagonistas principais percebe-se que há uma tendência das mulheres contarem estórias cujas personagens principais sejam mulheres, enquanto o contrário acontece com aquelas contadas pelos homens.

Nestas estórias contadas por mulheres, os protagonistas desempenham um papel mais ativo do que o do homem, atribuindo à personagem feminina um número maior de ação e decisões.

Mesmo quando o protagonista é masculino, a ação e a sabedoria da personagem feminina são ressaltadas quando a estória é contada por uma mulher. Exemplo disto é "A Vara Mágica", em que o homem, herói principal, é contemplado com vários objetos mágicos que lhe darão fortuna mas, como é constantemente roubado por uma família que o hospeda, volta para casa sem os objetos

e sem descobrir os ladrões. Sua mulher é quem tem poderes para decifrar os consecutivos roubos que sofre, obrigando-o a voltar para recuperar os objetos.

No final da estória ele consegue de volta todo o produto do roubo e, chegando em casa, surra a mulher para que ela a prenda a respeitar o marido, pois sempre que retornava à casa sem os objetos, era ela quem o surrava.

3.2 - Para agir, a mulher veste-se de homem

Três estórias falam sobre a mulher que sai de seu confinamento no espaço doméstico e que alcança o espaço público através do recurso de se vestir temporariamente com roupas masculinas, episódio que é incomum nas estórias orais e nos romances. A mulher adota tais vestimentas visando reparar algum dano do qual sofre as consequências.

Destas três - Estória do padre da mão furada (Manoel), Estória da Jumenta (Maria) e O casamento de Maria Luiza (Paulo) escolhi a primeira para análise, cujo resumo se segue:

Um rei muito rico periodicamente percorre suas terras e, nu ma dessas viagens encontra, num sítio que lhe pertence, uma casa habitada por uma velha "moradeira" e permanece resi dindo com ela durante quatro anos. Neste tempo nasce-lhes u ma filha e quando esta completa três anos, o rei volta para o seu reino levando a menina, com o consentimento da mãe. Ao chegar, o padre pede ao rei que o deixe batizar a menina junto com sua mãe o que o rei consente. Quando a menina completa 14 anos, o padre começa a persegui -la. Um dia ele fica doente e diz que para ser curado prec saria cumprir uma promessa com algumas moças donzelas e que

ria que ela o acompanhasse.

Para poder ficar em casa ela corta seu dedo do pé com um machado. O padre, sentindo sua falta, volta para casa e encontra-a na cama. Quando ela o vê atira na palma de sua mão com um revólver. O padre, sangrando, não conta a ninguém o que acontecera mas manda recado ao rei pedindo para que viesse buscar sua filha, acusando-a de sem-vergonha.

O rei manda seus dois filhos buscá-la com ordem de matá-la no caminho e trazerem seu vestido ensangüentado como prova. Contente, a menina acompanha os irmãos, mas quando descobre o que eles iriam fazer, implora para que não a matem. Sugere-lhes que matem sua cachorrinha e ensangüentem seu vestido no sangue dela para levar ao pai. Os irmãos, considerando-a inocente, fazem o que ela sugere e retornam ao reino deixando-a na mata, sem roupa, comendo frutas e morando numa aldeia de macacos que lhe trazem alimentos diariamente.

Um dia, um príncipe avista-a de um navio e a recolhe. Durante a viagem para o reino ela tem um filho e ao chegar ao reino se casam. No dia da festa, um criado negro do príncipe tenta atacá-la em seus aposentos, mas como ela resiste o criado acaba por matar seu filho, indo dizer ao príncipe que fora sua esposa quem fizera aquilo.

Enquanto isto, ela se veste com as roupas do marido, corta o cabelo e foge. Com estes trajes chega à cidade e pede hospedagem a um rapaz que só a acolhe com a condição de que ele (ela) se torne sócio de suas mercadorias e o ajude a vendê-las. Ela concorda e, no dia seguinte, parte montado num burro para negociar panelas de alumínio.

Numa noite, pede hospedagem e o senhor da casa lhe diz: "só se o senhor souber uma estória de trancoso eu dou, mas se não souber, eu não dou".

Ele responde: "senhor, eu não sei contar estória de trancoso, mas eu posso contar até um causo, mas contar estória de trancoso eu não sei".

Ele o hospeda com a condição de que conte algo e ao se instalar na casa vê chegar o padre, em seguida, o príncipe, seu marido, junto com o criado e, depois, seus dois irmãos.

Ele reconhece que está na casa de seu pai e começa a criar

desculpas para não contar o que prometera. Com a insistência do dono da casa começa a "contar o caso" que se refere a todos os episódios que se passaram com ela própria.

Neste ponto a estória "volta para trás", ou seja, é recontada desde o princípio.

Conforme a estória narrada pela heroína vai se desenrolando, as pessoas presentes vão se reconhecendo nos personagens e a verdade se revela, para castigo do padre e do criado. O príncipe e seu pai arrependem-se do mal que lhe causaram e ela recupera o que perdera.

Esta estória contém dados esclarecedores sobre as diferenças que os contadores estabelecem entre caso e estória de trancoso: o primeiro, narrativa de episódios que se passam basicamente com o narrador e a segunda, narrativa que se passa com personagens fictícios, que pode ser irreal e fantasiosa e é derivada da tradição. Estes pontos, entretanto, serão explorados no capítulo seguinte.

Sua característica de "voltar para trás" torna-a bastante longa por ser contada duas vezes, a primeira como estória de trancoso e a segunda como caso, quando a personagem passa a ser narradora. ⁹

9 - Todorov identifica nesta maneira de montar a estória uma narrativa encaixante e uma narrativa encaixada. No caso, a primeira é aquela do contador da estória de trancoso e a segunda, sua repetição, que é feita por um personagem. Diz o autor: "Pois a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa. Contando a história de uma outra narrativa a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nesta imagem. As Mil e uma Noites revelam e simbolizam essa propriedade da narrativa com uma nitidez particular. Diz-se frequentemente que o folclore se caracteriza pela repetição de uma mesma história; com efeito, não é raro, num dos contos árabes, que a mesma aventura seja contada duas vezes, senão mais. Mas esta repetição tem uma função precisa, que se ignora: ela serve não somente para reiterar a mesma aventura mas também a introduzir a narrativa que dela faz uma personagem; ora, na maior parte das vezes, é a narrativa que importa para o desenvolvimento ulterior da intriga. (...) O ato de contar nunca é, nas Mil e Uma Noites, um ato transparente; pelo contrário, é ele que faz avançar a ação". (Todorov, op. cit., p. 126).

O principal elemento desta estória, que a diferencia das demais, é o de fazer a heroína, vestida de homem, circular pelo espaço público. Esta função de andar, percorrer o mundo para desvendar uma verdade, nunca é reservada à mulher, pois o lugar desta é sempre o espaço doméstico e, portanto, só como homem ela poderá deixá-lo e trabalhar como comerciante, atividade considerada essencialmente masculina, tanto entre aqueles que trabalham na agricultura como na pesca.

Entretanto, como mulher vestida de homem pobre, venderá panelas, objeto utilizado por mulheres no espaço doméstico.

Beatriz Heredia aponta que entre os pequenos produtores do NE, "os locais em que geralmente se realizam as transações comerciais, a praça do mercado (feira) ou ainda o comércio fixo, são espaços exteriores à unidade doméstica: trata-se de espaços públicos e, conseqüentemente, masculinos."¹⁰

Também ao ser solicitada a contar estórias ela, por ser mulher, diz não saber. É interessante observarmos que, embora as mulheres de Raposa sejam contadoras de estórias, o número é reduzido e, ao indagarmos sobre contadores de estórias, as pessoas do local indicam homens e não mulheres. Além disso, na produção dos folhetos, é rara ou inexistente a presença de mulheres poetisas. Lidar com estórias, portanto, também não é tarefa tradicionalmente definida como feminina a ser executada fora do espaço doméstico, como indica a Estória do padre da mão furada. Nela, o período em que a heroína permanece vestida como homem é, para ela, um período liminar, quando é um ser ambivalente por pertencer aos dois sexos, embora enquanto assim vestida ela, estrategicamente,

10 - B.M.A. Heredia, A morada da vida (RJ : Edit. Paz e Terra, 1979) p. 84

manipulará um papel masculino. Neste papel é que ela conseguirá restabelecer a ordem transgredida por danos causados por homens não casáveis que a ameaçam sexualmente, o padre e o criado do príncipe.

Vestir-se de homem significa não só fugir das perseguições sexuais, como também, a possibilidade de agir e, através desta ação, recuperar sua condição perdida de mulher rica, filha de um rei. Sua ação principal ocorre, portanto, quando é dada como um homem pobre e será dirigida para obter a antiga identidade que, no caso, representa sobretudo riqueza. Esta sua situação - a de um homem pobre - contrasta com a sua primeira fase de reclusão quando, como mulher, fica perdida na mata e não pode exercer nenhuma ação para sair deste estado.

Ambas reclusões sofridas, na mata e de seu próprio sexo, significam uma perda temporária dos laços sociais já existentes ocasionada por uma mentira. Entretanto, na primeira vez, quem a socorre é um homem, o príncipe, e na segunda, é ela própria que encontra meios de reestabelecer a verdade, enquanto pode agir como homem. Verdade só revelada quando a heroína passa a contar um caso semelhante a uma confissão, ou seja, quando transforma sua experiência vivida num texto compreensível.

A segunda versão, Estória da Jumenta, fala de uma moça que, para fugir das perseguições do diabo com quem se casara, veste-se com roupas masculinas, corta o cabelo e muda seu nome de Maria para João Maria.

Esta versão foi narrada logo após a Estória do Padre da mão furada, o que faz sugerir que as estórias se encadeiam numa situação de contar estórias devido às suas similaridades temáticas. Em seguida, um breve resumo da estória.

Um príncipe apaixonou-se por João Maria acreditando que seja mulher. Ele indaga à sua mãe sobre o fato e esta lhe sugere provas para descobrir se Maria é homem ou mulher: vê-la tomar banho, o que o rapaz não consegue; levá-la até o jardim para ver se ela admiraria as flores, o que ela, anteriormente avisada por sua jumenta, não faz; levá-la à sala de armas onde, se fosse mulher, deveria admirar as armas leves, mas ela, mais uma vez ajudada pela jumenta, pega nas armas mais pesadas, aquelas "de atirar"; e, finalmente, colocá-la num quarto cheio de pulgas onde ela, para se coçar é obrigada a tirar suas roupas, quando o príncipe descobre seu verdadeiro sexo.

Casam-se e o príncipe parte para a guerra deixando-a grávida. Quando as crianças nascem, sua sogra escreve ao filho dizendo que eram bonitas mas o diabo, no caminho, substituiu a carta e escreve que sua mulher parira dois sapos. O príncipe manda ordem para matá-los, mas a sogra impede e ordena que sejam escondidos no mato juntamente com a mãe, onde sofrem bastante.

Ao voltar, o príncipe casualmente os descobre na mata durante uma caçada e volta a viver com Maria e seus filhos, reconhecendo seu erro.

Esta estória coloca a heroína entre dois polos: o do bem, representado pela sua jumenta, que na verdade é o seu anjo da guarda, e o do mal, que é o diabo com quem se casara. A heroína várias vezes toma o caminho do mal, mas como é auxiliada por seu anjo, consegue neutralizar o poder de seu perseguidor.

Como a anterior, esta estória coloca a heroína em dois momentos de reclusão distintos: quando vestida de homem consegue enganar a seu perseguidor, caminhar até ao espaço onde está o príncipe e casar-se; no segundo, como mulher, passa a sofrer passivamente as consequências do dano causado pelo diabo, sem que execute nenhuma ação que impeça o castigo.

Numa terceira versão desta estória, uma fala da perso-

nagem explica porque resolve se vestir de homem e cortar o cabelo: "O príncipe chamou ela e disse: - Mas João, você vive iludindo nós, sendo mulher e dizendo que era homem. Aí, Maria Luiza lhe contou a estória, o causo passado, né. Tinha dito que era homem por causa da viagem dela, para poder passar. Porque não pode comparar a viagem do homem com a viagem da mulher."

Assim, a mulher vestida de homem pode penetrar nos domínios do espaço público, sem deixar de afirmar a quem este espaço pertence. Como homem, ao invés de prescrever ações, ela agirá por conta própria, sem contar com nenhuma ajuda. Conseguirá sustentar este papel até que a nudez de seu corpo a denuncie.

Enquanto mulher, estará sob o domínio do pai, dos irmãos ou do marido, sendo por eles ajudada, mas ao vestir-se de homem está sozinha e, como um homem, executa suas ações de forma independente. Quando se revela como mulher, volta novamente para o domínio de outro homem, seu marido, tornando-se um ser passivo, vítima impotente dos malefícios causados por terceiros. Então, será a vez do homem deixar o espaço doméstico e somente depois de ambos circularem pelo espaço público, haverá o restabelecimento da ordem familiar.

No ensaio "Frequentação da Donzela Guerreira", Walnice Galvão discute a temática da mulher que veste roupas masculinas, baseando-se na obra de Guimarães Rosa, "Grande Sertão: Verdades" que apresenta Diadorim como o personagem inspirado nos elementos da literatura popular em que é comum a figura da mulher que se traveste de homem para conquistar o mundo masculino.

Embora nas estórias de trancoso esta mulher não seja propriamente guerreira (nem mesmo os homens o são), ela muda suas vestes para desvendar um erro que, como mulher, não lhe seria pos

sível desvendar, por ser obrigada a ficar restrita ao mundo doméstico.

Walnice, no ensaio citado, afirma que

"os traços básicos da personagem montam sempre uma mesma configuração, privilegiadora de algumas áreas da personalidade. Filha única ou mais velha, raramente a mais nova, de pai sem filhos homens, corta os cabelos, enverga trajés masculinos; abdica das fraquezas femininas - fauceirice, esquivança, medo - aperta os seios e as ancas e trata seus ferimentos em segredo assim como se banha escondida. A imolação da personagem está associada a sua atuação na vida pública. Destina-se à morte, real ou simbólica; mas se irromper da esfera privada de atuação, ganha outras dimensões, crescendo cada vez mais até atingir a grandeza e provocar um terremoto em nossa estreita conformidade". (...) Ela invade o mundo masculino e inverga a indumentária masculina para tomar emprestados os papéis prescritos para o homem. (...) Ao sacrificar os cabelos, estaria sacrificando sua criatividade enquanto mulher, aceitando que valores masculinos preencham sua cabeça e se transformem em valores dela." ¹¹

Nesta estória aparece um episódio bastante recorrente nos romances e estórias de trancoso classificadas como "de sofrimento": a heroína, reclusa na mata por ordem do esposo, acusada de ter parido filhos animais ou de tê-los matado.

Este episódio fala não só da responsabilidade que a mulher deve ter por sua prole, mas também sobre o direito masculino de controlar a sexualidade e a capacidade reprodutiva da esposa.

11 - W.N. Galvão, Frequentação da Donzela-Guerreira, in (Almanaque nº 10, São Paulo, Edit. Brasiliense, 1979) pp. 19-31

3.3 - A mais sãbia das mulheres é uma escrava donzela

A estória da Donzela Teodora é a que mais evidencia a questão do saber feminino em relação ao poder masculino.

Bastante conhecida na forma do romance de Leandro Gomes de Barros, "Donzela Teodora" se constitui numa heroína singular da literatura popular, tanto pela sua sabedoria, como pelo tipo de renúncia a que se submete. Está incluída num dos "Cinco Livros do Povo" estudados por Câmara Cascudo.

A estória gira basicamente em torno de uma escrava, comprada de um mouro por um negociante para fazer companhia à sua mulher durante suas ausências e que lhe dá a melhor educação possível.

"Em pouco tempo ela soube
O que ninguém mais sabia" - diz o romance.

O negociante, um dia, perde toda a fortuna e aconselha-se com Donzela Teodora sobre a forma de recuperá-la. Esta lhe sugere que vá vendê-la ao rei por "dez mil dobras de ouro", justificando que gastara muito dinheiro com sua educação e que sua sabedoria ultrapassava a de todos os sábios que houvesse. O rei, não acreditando no que o negociante lhe conta, manda chamar os sábios da corte que fazem a ela dezenas de perguntas difíceis as quais ela responde, vencendo a todos.

Admirando-se muito de sua sabedoria, o rei diz a ela que poderia pedir o que quisesse que ele concederia. Donzela Teodora pede a quantia em dinheiro que o seu senhor queria por ela e pede também que o rei a deixe voltar para casa.

O rei, arrependido de sua promessa de lhe conceder tudo o que pedisse, pois imaginou que desejaria ficar no reino, conce

de-lhe seus desejos e assim ela volta com o dinheiro para a casa do negociante.

Na forma de estória de trancoso, Donzela Teodora foi parcialmente narrada por Manoel que explicou no início: "eu não sei juntar tudo porque é pergunta sobre as condutas, aquelas perguntas de ciência que tem lá, eu não sei ciência". Isto porque o romance de Donzela Teodora contém todas as perguntas feitas pelos sábios e as respostas dadas pela escrava que, por serem muito extensas, o tornam bastante longo e complexo para ser memorizado na forma de prosa oral. O narrador desta estória não sabe ler e aprendeu poucos trechos de ouvir contar, por isso sabe apenas algumas perguntas e respostas presentes no romance que narra junto ao seu enredo básico.

Como nas anteriores, a estória diz que a sabedoria é um meio para a conquista e manutenção da riqueza e que ela está do lado daqueles que detêm o poder: não é o rei mas seus sábios que a detêm e não é o senhor, mas a donzela escrava que é sábia. Assim, ele não é dono de uma escrava, mas de sua sabedoria.

A personagem é mulher submissa ao poder masculino representado pelo seu senhor. Como mulher e escrava, Teodora não sai de sua condição, pois se mantém, acima de tudo, fiel ao seu senhor que lhe possibilitara o acesso à educação e à sabedoria que serão úteis para refazer a fortuna daquele que julga ter sido bom e justo com ela. Assim, no final da estória, ao receber do rei a possibilidade de realização de um desejo seu, não pede a liberdade.

Ela definitivamente não usa sua sabedoria para mudar sua condição de escrava dada no início. Com isso, além de não ameaçar a ordem masculina, a fortalece, pois é sua sabedoria que

consegue dinheiro para recuperar financeiramente seu patrão.

Por ser mulher, submete-se a permanecer na situação de escrava, embora tenha se deparado com a possibilidade de se libertar. Não se casando, permanece donzela. Destes seus dois atributos, saber e sexualidade submissos, deriva a valorização de seu comportamento.

Se para o herói masculino, a condição de pobreza contribui para que ele seja contemplado com o saber e poderes mágicos, para a mulher estes são conferidos somente quando ela é sexualmente casta como, por exemplo, em "Helena, a Virgem dos Sonhos", romance bastante conhecido e identificado por uma contadora como igual ao de Donzela Teodora. Esta heroína casa-se com um príncipe por deter sabedoria superior à dos sábios do reino e por se manter pura durante um período de ameaças à sua castidade.

A estória de Donzela Teodora, ao contrário de muitas outras de trancoso, não apresenta uma passagem ritual. A heroína não transita de uma situação de escrava para não escrava, assim como seu senhor recebe apenas, através de Teodora, a oportunidade de retornar à situação inicial. Por ser mulher e escrava, a ela será negada a possibilidade de casamento, assim como a possibilidade de ser sucessora do poder real, como acontece com o herói masculino, apesar de toda a sua sabedoria.

Nesta estória a riqueza e o saber são caracterizados como "qualidades" próprias de categorias sociais e sexuais diferentes. Donzela Teodora é mulher pobre (escrava), porém sábia, enquanto seu amo é homem, rico, mas não tem saber. Colocados nestes termos, opostos mas complementares, a estória é montada no sentido de aproximá-los: o amo, enquanto rico e justo paga para que Donzela Teodora possa receber educação; ela retribui-lhe este ato colocando à prova a sabedoria que recebera. Ambos agem no senu

tido de promover uma aliança através da troca de favores. Aquele que se comporta como patrão bom e justo é premiado pelo auxílio e fidelidade daquele que o serve, sem que isto implique, necessariamente, a mudança na relação patrão-escravo caracterizada no início da estória.

3.4 - A mulher pobre e astuciosa muda sua condição

Apenas uma, dentre as 62 estórias, apresenta uma mulher pobre que, através da astúcia, consegue desafiar a sabedoria do rei e tornar-se rica ao casar-se com ele.

Um resumo da estória que foi chamada por sua contadora, Zeza, de "A moça e o velho", que diz ser esta uma estória das Mil e Uma Noites:

Num reinado haviam três ruas: a dos ricos, a dos "pobres arremediados" e a dos "pobres precisados".

O rei manda seu caboclo sair para vender um carneiro. Nem na rua dos ricos nem na dos "pobres arremediados" encontra quem o compre. Na rua dos "pobres precisados" aparece uma moça que mora com seu velho pai, que pede a este que compre o carneiro, pois estava com fome.

Logo que o compram, o matam e comem, pois, diz a filha, já que iriam morrer por não ter dinheiro para pagá-lo, que fosse de barriga cheia.

Quando o caboclo volta para buscar o dinheiro eles entregam os intestinos e o chifre como pagamento. O rei manda buscá-los e, no caminho, param num riacho de onde ela recolhe uma pedra. Ao chegar à casa do rei, para comprovar sua astúcia, este apresenta-lhe uma pedra grande e uma tesoura pedindo-lhe que corte um par de calças. Ela, lembrando-se da pedra que recolhera no riacho, entrega-a ao rei pedindo-lhe que faça com a pedra um novelo de linha para que pudesse alinha

var a calça. Então, o rei pergunta: "como posso fazer desta pedra um novelo de linha? Ao que ela responde: "do mesmo modo que eu vou fazer desta pedra um par de calças."

E o rei, achando-a muito astuciosa, casa-se com ela.

Esta estória possui episódios e narrativa mais simples que as demais e demonstra a mulher pobre que consegue se casar com alguém mais rico ao demonstrar ter coragem ao comer o carneiro sabendo que não teria como pagá-lo e, segundo, ter astúcia ao recolocar a mesma tarefa, impossível de ser realizada, ao rei. Ambos comportamentos a auxiliam a mudar sua condição social.

Esta estória aproxima-se do enredo dos romances dos heróis malandros representados por Pedro Malasartes, Cancão de Fogo, Zé do Telhado, Camões e outros que são conhecidos apenas na forma impressa mas não são contados oralmente em Raposa como estórias de trancoso.

Como acontece com o herói masculino que sai para fazer adivinhação à princesa esta heroína não recebe objetos ou poderes mágicos. Comporta-se de forma autônoma e independente, recorrendo somente à sua astúcia.

O tipo de saber que detém a diferencia também da Donzela Teodora. Seu saber é a astúcia e, por isso, não depende de conhecimentos formais aprendidos na escola, como acontece com Teodora, mas depende de uma presença de espírito para responder uma questão com outra tão ou mais difícil quanto aquela que lhe é dirigida. Tal comportamento astuto é valorizado positivamente, pois não só lhe permite comer o carneiro que ninguém podia comprar, como chama sobre si a atenção do rei que termina por premiá-la com o casamento.

Diferencia-se também das heroínas pobres e submissas

porque tem um poder que lhe é próprio e não dado por concessão (poderes mágicos) ou pela escola (conhecimentos letrados). A astúcia liberta-a de dívidas para com seu benfeitor.

4 - O herói astucioso faz justiça

Existem estórias como a de Donzela Teodora que, além de não procurarem resolver a carência material através do casamento, não a colocam como a questão mais importante, mas sim a carência de saber e poder.

Dentre elas estão as do herói que sabe enfrentar astutamente a sabedoria dos poderosos livrando as vítimas de suas injustiças. A estória Virar o peixe, contada por Manoel é uma delas:

Um rei não permite que os hóspedes de sua casa virem o peixe para comê-lo (isto é, ao comer um lado, ao invés de virá-lo, deveriam retirar a espinha para comer o lado de baixo). Quem procedesse desta maneira seria condenado à morte, podendo antes fazer três desejos.

Um hóspede leva um amigo para comer na casa do rei e esquece-se de lhe dizer sobre a proibição. Este vira o peixe e é condenado à morte. Quando vai avisar a família, seu filho sujeita-se a ir em seu lugar, alegando que o pai tinha família para sustentar, enquanto ele era solteiro. Assim, substitui o pai e seu primeiro pedido é de que o rei lhe conceda um palácio e muito dinheiro; o segundo, de se casar com a filha do rei e o terceiro, de que o rei mande furar os olhos daqueles que tivessem visto seu pai virar o peixe. Assim, o rapaz não morre porque o rei, tendo realizado seu segundo pedido, teria sua filha viúva, e o terceiro não foi possível de ser cumprido porque ninguém apareceu para acusá-lo.

A estória mostra como um herói astucioso sabe livrar o pai de acusações arbitrárias e esquivar-se, ele próprio, de uma condenação, desafiando eficazmente ao rei e conseguindo mesmo se casar com sua filha, embora o casamento não seja colocado como o ponto de tensão principal da estória.

Este tipo de herói não age em benefício próprio, embora possa beneficiar-se no final, mas isto não ocorre necessariamente.

São principalmente os romances dos heróis malandros que comportam este tipo de atitude como os de Malasartes que, ao se vingar do fazendeiro que empregara seu irmão sem pagá-lo, não obtém para si próprio qualquer benefício.

"A estória de Padre rico sem cuidado, também contada por Manoel é a única estória que tem seu enredo similar ao do romance "Astúcias de Camões", embora a estória narrada não faça referência a este personagem. Nela a sabedoria também está ao lado dos fracos e injustiçados sem que a ação do herói lhe renda algum benefício material ou conquista de posições.

Um resumo:

Um rei avista um padre rico sem cuidado sentado em sua porta e manda chamá-lo, pois considera que, se ele, rei da corte tinha cuidado, não poderia permitir a existência de um padre sem cuidado. Chama-o para dar-lhe cuidado. Pergunta-lhe quantos cestos de areia tem um morro; quanto ele (o rei) vale; quanto pesa a lua e o que o rei estava pensando naquele momento. Dá-lhe o prazo de 8 dias para responder as perguntas e, se não conseguisse, morreria na forca. O padre, sabendo que não conseguiria respondê-las, fica doente. Seu irmão, um doido, se oferece para morrer em seu lugar pois julgava-se de nada valer por ser um doido. O padre concorda. Trocam de roupa e o padre ensina-lhe como deve se comportar: "Padre só anda pelas calçadas, não dá bom dia

a ninguém, nem entra em casa de ninguém. Suba na calçada para todo mundo dizer que você é padre.

Aí trajou ele de guarda-chuva na cabeça, sapato e batina, deu tudo para ele e quando se achou assim ele ficou todo fa-
ceiro, todo requintado. Disse: bem, isso aí é um padre."

Vai então à casa do rei e, às questões formuladas responde: se o cesto fosse do tamanho do morro só teria um e se fosse do tamanho da metade teria dois; que o rei valia 15 dinheiros, pois o rei do céu valera 30; pede que o rei desça a lua que ele a pesaria e a colocaria de novo no céu; e, finalmente, que estava pensando que falava com o padre rico sem cuidado mas na realidade interrogava o doido irmão dele. Com estas respostas o rei manda o doido embora, dizendo: "se tu é desse jeito, avalie o padre."

O livro "Contos e Histórias de Proveito e Exemplo" de Gonçalo Fernandes Trancoso traz esta narrativa no conto XVII¹²

Neste livro o padre corresponde a um comendador que distribuía seus bens entre os pobres. Ao despedir um empregado este vai acusá-lo injustamente ao rei que manda chamá-lo e lhe faz as seguintes perguntas: "em que lugar é o meio do mundo; quanto há de altura da terra ao céu e que coisa está imaginando o meu coração naquele momento em que me responderdes".

Para responder as perguntas vai o hortelão do comendador, parecido com ele e que, além de dar as respostas corretas, repara a injustiça de que o comendador fora vítima, contando que o comendador era um homem justo.

Esta é a única estória de trancoso registrada que aparece no livro de Gonçalo Fernandes Trancoso.

As perguntas são diversas mas em ambas são as pessoas humildes aquelas capazes de responder às perguntas do rei.

12 - G.F. Trancoso, Contos e Histórias de Proveito e Exemplo (Lisboa: Imprensa Nacional, 1974) p. 84

Na versão do romance "Astúcias de Camões" os episódios são semelhantes aos da estória oral, sendo Camões o irmão do padre rico sem cuidado que responde as perguntas por ele. O fato do padre ser "sem cuidado" é explicado no folheto pelo próprio padre: quem o havia autorizado a viver sem cuidado fora Deus:

"Pois me deu com que viver
uns anos sem trabalhar
nem pensar - até morrer."

O herói é padre e, por viver sem trabalhar, como coloca o poema, afronta ao rei por ferir a ética do trabalho. E a condenação do rei só poderia ser desfeita pela sabedoria mas não é o padre quem a possui, pois é rico, mas sim seu irmão que é um doido despossuído.

5. O homem pobre e o homem rico são parentes

Existe um conjunto de estórias cuja solução à diferença de classes não pode ser dada através do casamento porque os dois protagonistas, que ocupam posições de classes distintas são homens e já casados. Neste caso, a solução é dada, entre outras, através da eliminação física do rico que, como rico e parente, descumpriu as obrigações de ajuda e solidariedade para com seu parente pobre.

Sintetizaremos brevemente três delas. A primeira, O homem que ganhava uma pataca, contada por Manoel; a segunda, Primo pobre e primo rico, também contada por Manoel e a última, Moinho de Ferro, contada por João Souza.

1) O pobre e o rico são irmãos. O pobre trabalha para o rico que lhe paga apenas uma pataca por dia, suficiente apenas para comprar a comida diária. Como não trabalha aos domingos, fica sem ter o que comer e sai para caçar. Durante a caçada se perde na mata onde encontra um animal muito grande que abre a boca e ordena-lhe que coloque sua mão lá dentro e puxe aquilo que encontrar. Ele, amedrontado, faz o que o bicho pede e puxa muito dinheiro que leva para casa. No outro dia não vai trabalhar e o irmão vai até a sua casa ver o que acontecera. Encontra-o deitado na rede com o dinheiro esparramado à sua volta. Pergunta-lhe como tinha conseguido aquilo e o irmão explica-lhe.

Ele também vai tentar a sorte mas o bicho, ao invés de fornecer-lhe riqueza, come-lhe o braço e ele gasta todo o dinheiro que possuía para se curar.

Vai então pedir trabalho ao irmão pobre que lhe oferece apenas meia pataca como pagamento diário, pois diz que, quando trabalhava, tinha dois braços e recebia uma pataca e, como o irmão tem um braço só, deverá ganhar meia pataca.

Após a narrativa desta estória, deu-se a seguinte conversa entre o contador e um dos ouvintes:

Narrador: Sujeito ambicioso, né, O rico é sempre ambicioso.

Dizem que o pobre também.

Ouvinte: O pobre é ambicioso porque não tem nada.

N - Do rico a medida do ter não enche.

O - O pobre meteu a mão na boca do bicho com medo de morrer e o outro porque sabia que o outro tinha enricado. E ele não tinha precisão disso.

N - Não tinha mesmo.

2) Quando o rico se casa não convida seu primo pobre. Este, desgostoso, despede-se da mãe e sai de casa. No caminho, estende uma rede num galho alto de uma árvore para descansar e logo chegam três homens, que comem um boi, um cavalo e um burro e, depois da refeição, começam a contar estórias de trancoso.

Um deles conta que perto dali havia uma cidade onde não existia água e que ele sabia como fazer para encontrá-la. Expli

ca detalhadamente onde era o lugar que deveria ser escavado para que a água jorrasse.

Outro conta que havia um reino ameaçado por uma serpente que todo ano raptava uma moça e que neste ano viria buscar a filha do rei. Ele sabia como matá-la, dizendo que iria junto com a princesa e ficaria atrás dela. Quando a serpente fosse pegá-la ele a mataria com uma fêca.

O rapaz, em cima da árvore, ouve as estórias e logo que os três homens vão embora, dirige-se à primeira cidade e, procedendo tal como na estória que ouvira, encontra água. O rei oferece-lhe muito dinheiro e a mão de sua filha mas ele não aceita.

Dirige-se ao outro reino onde salva a princesa da serpente e se casa com ela.

Volta à sua casa para buscar a mãe e encontra-se com seu primo rico que quer saber como conseguira aquilo. Ao saber como fora, vai esconder-se na mesma árvore e quando os três homens se aproximam dizem que as estórias que tinham sido contadas ali da última vez tinham sido descobertas e que, portanto, deveria ter alguém escondido sobre ela. Encontram-no e o comem.

Ao terminar esta estória o narrador diz: "Ambicioso, né. Perdeu a vida, perdeu tudo. Tinha e queria mais".

- 3) São dois irmãos. O rico dá uma festa e não convida o pobre que parte de sua casa e encontra no caminho um rapaz que lhe indica como conseguir um moinho que fornece todo o tipo de comida a que seja ordenado e que só para quando certas palavras lhe são dirigidas.

O pobre leva o moinho para casa e passa, com ele, a sustentar sua família.

O irmão, quando toma conhecimento, obriga-o a vendê-lo sob ameaça de morte e o leva para uma festa em sua casa. Lá ordena que o moinho moa sopa, mas como o pobre não lhe ensina ra as palavras que o faziam parar, sua casa inunda-se de sopa. Contrariado, devolve o moinho ao irmão. Este o aceita de volta mas diz que já gastara todo o dinheiro que recebe ra pelo moinho e que, por isso, não poderia devolvê-lo. Fica, então, com o dinheiro e com o moinho.

Antes de analisarmos o tema central destas estórias é importante verificarmos que em nenhuma delas as personagens contempladas com a riqueza são mulheres. Mesmo quando não há carência de casamento, será o homem que deixará o espaço doméstico e obterá riqueza enquanto a mulher simplesmente o espera.

De um modo geral, quando as estórias apresentam uma mulher rica, ela o é ou por filiação ou por matrimônio, isto é, sua condição é dada a partir da condição do personagem masculino.

Estas estórias apresentadas acima mostram principalmente um conflito que envolve pobreza e riqueza associada a laços de parentesco. Para resolver o conflito entre um excesso de riqueza, de um lado, e um excesso de pobreza, de outro, o rico acaba sendo castigado ou eliminado por não cumprir a obrigação que teria, como parente, de ajudar o primo ou irmão necessitado.

Ao não cumprir tal compromisso, o rico peca e fica sujeito a um castigo por querer ser mais rico do que o irmão ou por querer usurpar a fortuna que o pobre conseguira, que para este vem preencher uma necessidade. O que se condena não é, simplesmente, a riqueza: é a riqueza acompanhada da falta de solidariedade para com os parentes e pelo desejo de querer possuir coisas além do muito que já se tem, como salienta a conversa entre o narrador e o ouvinte.

É a inveja que levará o rico a tentar conseguir aquilo que o parente pobre acabara possuindo por direito (por ser pobre ou por não ter como sustentar a família).

O que se condena, portanto, é a exacerbação da riqueza acompanhada pelo desrespeito à obrigação de ajudar o parente pobre e à obrigação de estabelecer vínculos econômicos igualitários entre aqueles que já são iguais no parentesco. Por isso, o rico

ao tornar impura a relação sagrada do parentesco é, justificadamente, castigado.

Como os laços de parentesco são negados pelo rico como fundadores de uma possível igualdade, as categorias utilizadas pelas estórias permitem que se chegue a um paradoxo - relação de pobreza e riqueza sem laços mediadores - que é resolvido extinguindo-se um dos elementos da relação.

As estórias mostram que o parentesco deve ser um vínculo moral mediador numa estrutura economicamente diferenciada e que a atitude espoliativa do rico merece castigo por transgredir esta possibilidade de mediação.

A existência de uma sociedade constituída por ricos e pobres é a realidade social vivida e representada nestas narrativas e nas concepções religiosas que estes agentes articulam. Delas podemos abstrair que esta sociedade, concebida como desigual, comporta modos ritualizados de ação que podem levar pessoas que ocupam uma posição a ocuparem outra. Elas sustentam a crença de que o pobre tem possibilidade de ser, no futuro, um rico.

E este modo de representar a ordem social compõe sobretudo o discurso dos crentes. Um deles sintetiza esta visão:

"Não tem gente que tem o coração de um jeito e gente, de outro? Então tem que ter o rico e o pobre. Todo mundo não pode ser rico e todo mundo não pode ser pobre. Deus não ajuda se o camarada é rico ou pobre. Não adianta. Ele não importa. Um camarada pode trabalhar e enriquecer. Às vezes um camarada pode até ser crente e se ele pegar uma fortuna, ele pode se desviar do caminho do senhor. Deus disse que onde está a riqueza do homem está o coração dele. (...) É muito difícil um rico ganhar a riqueza do céu, porque onde está a riqueza é onde está o sentido dele." (...)

Este futuro dos crentes articula uma ordem social futura inversa: os pobres e bons é que terão a "riqueza do céu". Também nas estórias de trancoso o pobre que sofre injustiças do rico poderá, um dia, obter fortuna.

Não é a existência da riqueza em si que é condenada, mas sim o fato do rico ser ganancioso, de tal modo que é levado a transgredir as regras solidárias do parentesco. É este rico que não entrará no céu dos crentes e que será castigado nas estórias de trancoso quando sua fortuna será perdida, enquanto o pobre a conquista como uma graça divina. (Numa estória, um narrador chega a dizer que o fato de o herói obter fortuna "só podia ser por vontade de Deus".)

O rico, ao ser castigado, perde esta mesma graça - a riqueza tanto da terra como do céu - por ter usado uma linguagem de classe quando deveria usar a linguagem do parentesco.

Como deve haver pobres e ricos porque eles existem, e uma ordem onde eles não estejam presentes não é articulada, é necessário se pensar num mecanismo mediador entre os dois polos. Este é dado, nestas últimas estórias, pelo parentesco, que deveria reger as relações econômicas de modo a que o parente rico - um igual - não queira encher sua "medida do ter", expressão que aponta com clareza para a lógica da acumulação capitalista.

Nestas estórias os personagens mantêm, ao mesmo tempo, relações simétricas dadas pelo parentesco e assimétricas, dadas pela estrutura de classes. A partir destas categorias, o que elas tentam encontrar é um modo de dizer que são as relações estruturadas como as do parentesco que devem ordenar as relações entre proprietários e despossuídos.

O parentesco é concebido, portanto, como uma relação ideal, uma forma de se pensar uma igualdade possível numa estru-

tura social diferenciada em que estes agente produtores e fruidores de estórias de trancoso são os personagens pobres de suas próprias estórias.

6 - Conclusão

Esta leitura das estórias de trancoso indica que, de um modo geral, elas se constituem num modo de contadores e ouvintes refletirem sobre o saber, o poder, a sexualidade, a riqueza, a pobreza, o papel do homem e da mulher e, principalmente, sobre o casamento. Tais narrativas são, portanto, um recurso que lhes permite pensar sobre aspectos da ordem social, estruturar a experiência de vida.

A sociedade é pensada nestas estórias como sendo composta por pobres e ricos através de categorias que permitem o trãnsito entre condições de classes experimentadas no real como quase intransponíveis.

Riqueza e pobreza são as categorias que expressam a contradição social fundamental vivida numa estrutura de classes. Nas estórias, essa contradição é representada a partir de atributos de personagens que ocupam sempre posições de classe diferentes, ao mesmo tempo que pertencem a categorias sexuais diferentes. Naquelas estórias que envolvem heróis e heroínas, explicitam-se as polaridades masculino/feminino, pobreza/riqueza, que serão aproximadas pelo casamento.

Não se está querendo dizer com isso que a concepção contida nestas estórias seja a de que o casamento, como instituição que une um homem a uma mulher, possa ser a solução para as

diferenças entre a pobreza e a riqueza. Na prática, ele é vivido como uma instituição que solidifica as barreiras existentes entre as classes sociais. De fato, contadores e ouvintes de histórias casam-se no interior da própria classe, vislumbrando quase como impossibilidade o casar-se com alguém acima.

Não traduzinho de forma direta a prática efetiva, o casamento entre um rapaz pobre e uma moça rica simboliza a união entre aquilo que, na sociedade, se apresenta de forma oposta e dividida, ou seja, a estrutura de classes. Unindo, na prática, categorias sexuais opostas, o casamento serve para aproximar ou para pensar a união de categorias sociais opostas. O casamento é a linguagem que pode expressar a instauração de uma ordem social harmoniosa, em que seja possível a ricos e pobres estabelecerem alianças entre si.

Se o casamento é vivido como aquilo que possibilita a transição, ou seja, especificamente, a passagem da condição de solteiro para a de casado, é possível pensá-lo, no plano lógico, como um símbolo que permite operar a passagem da condição de pobre para rico. Mas como ele é, também, um dos instrumentos que ajuda a perpetuar a desigualdade social já que, de fato, praticamente não ocorrem uniões extra-classe, a sua ambiguidade permite que ele se constitua como o ponto de tensão das histórias: ao mesmo tempo que é um laço de união - entre um homem e uma mulher - ele parte da base da desigualdade social efetivamente vivida. Deste modo, ele é o locus onde a contradição estrutural pode ser mais claramente impressa.

Se essas histórias contêm reflexões sobre diferenças de classe, o casamento, metaforicamente, é linguagem que se presta, tanto para tematizar tais diferenças, como para aproximá-las no plano lógico, se não para transgredi-las.

Nas estórias de trancoso, dois elementos possibilitam esta transgressão: o primeiro é o amor ou a sexualidade - o desejo - que faz com que o rapaz ou a moça pobre se apaixonem por parceiros não prescritos como casáveis segundo as regras do casamento endogâmico de classe; o segundo é o saber que possibilitará ao pretendente transgredir estas regras e conseguir aquele objeto definido pelo seu desejo, que nas estórias aparece como o desejo sexual de um homem por uma mulher.

Instrumentos de mediação, o desejo e o saber estão, nas estórias, dirigidos para se conquistar uma mulher e, através dela, a riqueza e o poder.

Na Estória do fim cantado, por exemplo, apaixonando-se pela princesa o herói recebe dela próprias instruções sobre como enfrentar os castigos conferidos a quem se propusesse a desencantá-la. Somente depois de haver cumprido ações que promovem o desencantamento - o que ocorre quando a princesa começa a atingir a idade adulta e, portanto, de casar - é que ganhará o dinheiro necessário para aprender as artes e ofícios que não dominava.

Este desejo sexual aparece, portanto, nas estórias, como um impulso que desarticula as regras que prescrevem como casamento ideal aquele entre parceiros que pertençam à mesma classe social. E, para satisfazer esse desejo, o herói pobre usará o dom do saber que geralmente lhe é conferido.

Esses atributos aparecem como elementos mediadores entrelaçados como, por exemplo, na estória A riqueza e o saber. Nela o herói consegue conquistar definitivamente a moça quando expressa admiração por suas pernas manifestando, com isto, tanto o seu desejo quanto a astúcia de dizer o que ela queria ouvir. O

rapaz rico, por não saber o que dizer, é socialmente rebaixado. As estórias indicam, ainda que homem e mulher comportam-se de modo diferente frente à escolha de seus respectivos parceiros. A mulher age como se fosse fonte do desejo, cabendo ao herói a tarefa de descobri-la, desvendá-la, desencantá-la. Esta sexualidade, contida na mulher e desejada e descoberta pelo homem, é o impulso que levará ao rompimento das regras sociais do casamento. Por isso, a mulher e sua sexualidade se constituem nos mediadores entre o grupo doméstico do pai e do marido, obrigados a se aproximarem através do casamento da mulher.

Por ser fonte do desejo, a mulher é dada como manipuladora de poder, pois através de sua sexualidade ela escolherá seu esposo, à revelia da imposição paterna. Ela exerce uma forma de poder porque, sobre as regras sociais que definem quais grupos podem ou não se associar pelo matrimônio, a mulher e sua sexualidade sobrepõem uma escolha "irracional" e individual ao apaixonar-se ou despertar a paixão de um homem não previsto pelo costume como possível futuro esposo.

Na Estória do padre da mão furada a mulher é sexualmente perseguida por homens que com ela não podem se casar. Primeiro pelo padre e, depois, quando já está casada, pelo criado negro do príncipe. Tais episódios representam perseguição e, diferentemente daqueles em que o protagonista é herói, nenhum deles pode se casar com a heroína: o primeiro por ser padre e seu padrinho de batismo (o que caracterizaria uma relação incestuosa) e o segundo por ser, então, uma mulher casada e por ser seu perseguidor um negro, quando todos os heróis e heroínas, ou outros personagens que praticam o bem, são dados como pessoas brancas.

Outras estórias discutem, também, o direito que o rapaz tem sobre a moça por "ter passado a noite com ela". Na Estória do

filho que não tinha mãe, o herói livra-se do castigo advindo do fato dele ter revelado à princesa a resposta ao enigma proposto, por ter provas de que dormira com ela.

Na Estória do fim cantado, ao desencantar a princesa, o rapaz passa a ser seu noivo legítimo, a quem o pai da moça não contradiz. Por isso, a pergunta sobre a chave do baú: a primeira chave, quando achada, é verdadeira e legítima e pretere sua cópia - é ele o rapaz que tem direito sobre a mulher, porque foi ele o primeiro a ter acesso à sua sexualidade, ao desencantá-la.

A Estória da Princesa do Reino da Pedra Fina, contada em duas versões e bastante conhecida na forma de romance, apresenta um rapaz expulso de uma família pobre de trabalhadores rurais por ter manifestado o desejo de "dormir um sono no colo da princesa", enquanto seus irmãos manifestaram apenas o desejo de comer um prato de angu e um prato de feijão.

A expressão de seu desejo deflagra tanto a expulsão da casa paterna, quanto a vivência de um período de aventuras quando se beneficiará de poderes mágicos e de ações que a princesa que desencantou, mais sábia do que ele, lhe prescreverá, até que consiga eliminar fisicamente o rei (que não é o pai da princesa com quem se casa) e ocupar seu lugar. Enquanto o herói transita, seus irmãos, que foram fracos no pedir, fracos no desejo, regredem na situação social que ocupavam, passando a ser mendigos.

Por outro lado, esta estória mostra que ao se desejar a princesa, deseja-se, através dela, o poder, que o herói alcança no final da estória ao tornar-se rei.

Outra estória, também conhecida na forma oral e de romance, é a do Boi Leisão - o vaqueiro que não mentia. Aqui, o herói é testado pelo rei (na estória de trancoso o rei substitui a figura do fazendeiro do romance) em sua incapacidade de mentir.

O vaqueiro trabalha para um rei que aposta com outro que seu vaqueiro não mentiria mesmo que matasse o Boi Leisão, seu preferido. A princesa seduz o vaqueiro mostrando-lhe as pernas, mas só aceita morar com ele com a condição de que matasse o boi para comê-lo. O rapaz concorda mas, quando o rei pergunta-lhe pelo boi, ele não mente e diz: "achei bonitas as pernas, bonitas as feições, matei seu Boi Leisão". Com isto o rei o premia, permitindo-lhe que se case com sua filha.

A estória mostra que o desejo pela mulher leva o vaqueiro a transgredir aquilo que é do rei - o boi que ele mata. Mas ao matar o boi ele está também demonstrando sua paixão pela princesa e transgredindo outra ordem que é a de não poder se casar com uma princesa, portanto, acima de sua classe.

Estas duas estórias (Princesa do Reino da Pedra Fina e Boi Leisão) exprimem com clareza a característica do herói - aquele que deseja, sabe e tem coragem para expressar e fazer com que seu desejo se cumpra. Assim, não só o saber mas também a sexualidade age a seu favor, pois o leva a buscar aquilo que deseja que é a mulher e, através dela, a riqueza.

Nesse contexto, a Donzela Teodora é um personagem muito particular. Diferentemente das outras heroínas, a sua sexualidade salva o patrão da pobreza em lugar de libertá-la. Nega-se nesta estória a liberdade da escolha individual, presente nas demais. Teodora é uma mulher escrava; é heroína sábia que não expressa seu desejo.

De um modo geral, nas estórias a sabedoria está representada basicamente de três maneiras: posse de poderes mágicos, astúcia e conhecimento. Poderes mágicos estão associados principalmente a heróis que transitam em direção ao reino em busca da

princesa (ou de riqueza). Eles ocorrem em episódios que constituem em a fase liminar da transição do herói quando este é colocado em contato com a natureza: ao afastar-se da casa e de contatos sociais e entrar na mata (O homem que ganhava uma pataca); ao banhar-se na água limpa de uma fonte (Careca de Jardim); etc. Os doadores geralmente são animais ou seres extraordinários descritos como tendo características humanas e animais (cavalos que eram príncipes, homens que comiam um boi inteiro).

Outro modo do herói revelar sua sabedoria é através da astúcia, atributo dado como inato e representado principalmente como a capacidade de manifestar o desejo pela mulher com quem se casará (A riqueza e o saber); de fazer da própria vida um enigma a ser proposta à mulher (Estória do filho que não tinha mãe); responder uma pergunta com outra (A moça e o velho); de agir como pessoa de outro sexo (Estória do padre da mão furada); de vestir máscaras (Careca de Jardim); de responder a questões difíceis propostas pelo rei (Padre rico sem cuidado); usar da prerrogativa de proferir um desejo para pedir algo impossível de ser concedido (Virar o peixe); ou pela habilidade do detentor de um poder ou instrumento mágico de não revelar como conseguiu-lo ou o modo como funciona (Moinho de ferro e Gata Borracheira).

A terceira maneira de demonstrar sabedoria é revelar-se portador de um saber tradicional do grupo como o de cantar, tocar instrumentos (A riqueza e o saber); ter profissões que envolvam o aprendizado de alguma habilidade como sapateiro, alfaiate, carpinteiro (Estória do fim cantado); ou uma sabedoria denominada por eles "sabença" que geralmente depende de um aprendizado escolar (saber ler, conhecer História, Geografia etc.) como em Donzela Teodora.

Apesar de algumas estórias caracterizarem o herói ou

heroína como possuidores de apenas algum tipo de saber, como em Donzela Teodora, por exemplo, as demais demonstram que o herói possui vários tipos de sabedoria, ou seja, ao mesmo tempo que tem ou adquire poderes mágicos, revela-se astuto e com conhecimentos.

Embora o tipo de sabedoria presente nas diversas histórias varie, permanece o fato de que ela está sempre presente. A afirmação da história A riqueza e o saber de que "mais vale o saber do que a riqueza, pois é com o saber que se consegue a riqueza" realiza-se em todas as histórias em que heróis pobres e sábios tornam-se ricos.

O herói atravessa um período de provas em que deve demonstrar dotes indicadores de sua capacidade para se casar com alguém que traz como herança uma propriedade que deverá gerir e de sua capacidade de ser um adulto.

O homem e a mulher, frente à sabedoria, são pensados de forma a que ambos podem detê-la, embora aquele que a possuia deverá colocá-la em benefício daquele que esteja executando o movimento de transição de uma classe para outra.

A maioria das histórias, entretanto, fala sobre a transição vivida por rapazes. Através dela se exige que eles se tornem o substituto do pai da moça que geralmente é um homem rico, cuja propriedade o rapaz herdará através da mulher com quem se casa.

Saber e sexualidade são, portanto, os recursos que levam ao casamento que é, mais explicitamente, tratado como união, elo que aproxima pessoas que ocupam posições de classe distintas.

Se o casamento é um laço que produz igualdade entre as pessoas que o contraem, o parentesco de primos e irmãos também deve ser fonte de igualdade. Por isso, aqueles que corrompem tais

laços, permitindo que relações desiguais o atravessem, são punidos, como mostram as últimas estórias apresentadas. Nelas também o herói será premiado com o dom da sabedoria para que possa instaurar uma situação de igualdade naquilo que se apresenta corrompido pelo laço desigual de pobreza e riqueza entre parentes.

O conjunto das estórias propõe, assim, a possibilidade de instauração de relações mais igualitárias onde reina a carência material de uns, ao lado da riqueza de outros. Todo o trajeto do herói será no sentido de aproximar estes dois polos, produzindo uma idéia de harmonia entre aquilo que era apresentado como em desequilíbrio.

A carência material é resolvida de modo a que a estrutura social seja mantida, com o indivíduo pobre passando a ocupar o lugar do rico. Entretanto, como esta ordem comporta movimentos e passagens, ela está aberta para que se realizem novas passagens, ou seja, para que rapazes se tornem ricos desde que disponham do saber para resolver esta diferença. No final da estória, o portador do saber passa a conviver com o poder. Tudo se passa, enfim, como se o saber e a sexualidade bastassem para resolver as diferenças de classe.

Parte B - A representação do contexto imediato

As estórias de trancoso são uma modalidade de prática artística das camadas subalternas. Se concordarmos que a criação literária refere-se à realidade, para exprimi-la ao nível do simbólico e do imaginário, podemos dizer as estórias de trancoso são um discurso literário que contém reflexões sobre questões estruturais vividas por seus criadores e fruidores tendo como referente a sua realidade histórica.

Tais questões estão representadas nestas estórias através dos polos riqueza x pobreza, poder x ausência de poder e saber x não saber. Apresenta-se um herói pobre que ocupa, inicialmente, a mesma posição de classe dos contadores e ouvintes, ou seja, é dado com um igual que experimenta as mesmas carências. Este herói viverá, no decorrer da estória, uma trajetória desconhecida por estes contadores, à medida em que todas as ações que executa o conduzem à resolução da carência material e de poder iniciais. Assim, a situação inicial da estória explicita a condição real vivida e as ações subsequentes aparecem como formas de, simbolicamente, se representar as soluções possíveis, ainda que imaginárias, a esta condição efetivamente vivida.

Para demonstrar esta trajetória, a maior parte dos enredos apresenta um rapaz pobre e solteiro, o mais novo de três irmãos ou o filho único, que deverá conquistar uma princesa solteira, sem irmãos e que possui aquilo que falta ao herói: propriedade e poder. Estes personagens simbolizam polos sociais distantes mas dados como complementares à medida que, sendo um homem e mulher solteiros, podem aproximar-se através do casamento que será realizado depois do herói atravessar com sucesso um período

de provas onde demonstrará a sua habilidade, astúcia e coragem. Através destas aventuras o herói conquista a mulher com quem se casará e através de quem herdará a riqueza do rei, sempre colocada de forma abstrata.

Para estes migrantes e ex-lavradores, a propriedade da terra se constitui no mais importante referencial de riqueza. Em suas histórias de vida, entretanto, a terra é pensada como fator da produção, lugar onde se produz a subsistência e raramente como mercadoria. Assim sendo, o acesso a ela é pensado em termos de herança definida pelos laços de parentesco e do casamento.

Mas, no tempo de hoje, a conquista desta propriedade é vivida como quase inviável. Por isso, o distanciamento no tempo passado, a que essas estórias de trancoso recorrem, permite representar uma ordem social em que as passagens dos indivíduos de uma posição social para outra não comportava grandes conflitos. Esta ordem social e política era legítima, representada por um rei que fazia justiça ao herói merecedor da riqueza que almejava.

As estórias de trancoso articulam, assim, uma linguagem idealizadora de um passado que se distancia deste presente em que as condições de vida dos criadores destas estórias foram degradadas e onde a propriedade já não existe de forma adequada.

Para esta população, as estórias de trancoso representam um recurso para se comparar um passado idealizado com a condição de vida presente. Recurso comparativo que é instrumento de reflexão sobre o tempo presente, tempo em que estes moradores experimentaram um processo de espoliação através da perda das pequenas propriedades rurais e da dificuldade decorrente de conseguir os meios para sua subsistência.

Para resolver este processo de perdas constantes, uma

das soluções foi emigrar. E esta trajetória dos moradores do povoado de Raposa era, e ainda é, o recurso adotado por unidades camponesas para impedir a fragmentação da terra em parcelas im produtivas para o sustento das famílias que dela dependam.¹³

Como mostram os depoimentos obtidos sobre a migração dos cearenses para Raposa, os filhos que partiam deixavam a terra com os irmãos, que também acabavam por deixá-la se constatavam um relativo sucesso obtido por aquele que primeira partira.

Para estes ex-trabalhadores ou pequenos proprietários rurais a passagem da agricultura à pesca não se fez de modo abrupto. Os novos migrantes foram gradativamente associando ambas as atividades e as relações de produção e de trabalho, estabelecidas a partir da agricultura de subsistência que desenvolviam no local de onde emigraram, continuaram a ser as mesmas que passariam a desenvolver em relação à pesca.

O chefe de uma unidade produtiva agrícola, assim como o chefe de uma unidade de produção-consumo pesqueira geralmente tem filhos que cedo começam a trabalhar em sua terra ou em seus instrumentos a título de "ajuda".

A parcela do produto que cabe ao filho, que é remunerado com qualquer outro empregado que não pertença à família, entra para o consumo familiar enquanto ele não for adulto e não tiver família para sustentar.

Ao se tornar adulto, ele poderá continuar trabalhando com os instrumentos de pesca do pai que começará a lhe fornecer o dinheiro a que tem direito para que comece a investir em seus próprios instrumentos. Redeberá, neste caso, maior parcela que os empregados que não sejam membros da família.

13 - A. Cândido, Os Parceiros do Rio Bonito (SP: Edit. Duas Cidades, 1976) p. 193

O proprietário dos instrumentos de pesca e chefe de uma unidade familiar corresponde, assim, na pesca àquele que Beatriz Heredia identificou com o "chefe do roçado" entre os pequenos proprietários rurais.

Assim como se inspiram numa tradição de lavradores para ordenar sua produção econômica e suas relações de trabalho no novo ambiente, os moradores de Raposa também falam sobre este passado em suas histórias, isto é, utilizam-nas como recurso para refletirem sobre a realidade presente.

As histórias, por isso, se referem a um tempo passado onde estavam explicitadas as relações que ordenavam a esfera de produção e consumo da pequena propriedade familiar rural. Do ponto de vista do presente, e de maneira idealizada, tal unidade funcionava de forma mais harmoniosa, pois além de experimentarem hoje uma degradação das condições de vida, que culminou com a migração e com a necessidade de terem que se adaptar num novo ambiente, muitos deles perderam a propriedade da terra e com ela a ordem que regulava o trabalho e a herança desta propriedade.

Junto a isto, sentem ter perdido também a estabilidade que a terra lhes dava por se constituir numa propriedade mais duradoura que os precários instrumentos de pesca que necessitam ser constantemente refeitos e sobre os quais não se pode estabelecer linhas de heranças possíveis que assegurem o futuro dos filhos devida à sua fortuita existência.

O presente é vivido, assim, como um tempo de carência se comparado ao "antigamente" das histórias de trancoso, pois ele significou a perda da propriedade.

Ao nível da produção simbólica este mesmo passado idealizado é mantido através das histórias de trancoso que falam sobre um tempo estruturado em relação à uma ordem legítima e justa se comparada à presente.

Nas histórias de vida registradas é fundamental a visão de que, como proprietários de terra, a situação era melhor do que a presente. A visão de todos aqueles que migraram logo no início da constituição do povoado, e dentre eles estão os principais contadores de estórias, é de que os primeiros anos vividos em Raposa foram melhores do que hoje.

Esta experiência de perdas concretamente vividas condiciona a visão idealizada do passado ¹⁴, que será rememorada tanto nos tempos iniciais de uma história de vida como, principalmente, no discurso simbólico das estórias de trancoso que se constituem numa linguagem para esta população nordestina rememorar um tempo representado como mais justo, em que as relações entre patrões e empregados eram em grande medida legitimadas pelo parentesco que possibilitava também o acesso à terra.

Como nas estórias de trancoso em que o personagem é um rapaz que sai em busca de aventuras, de conquista de sua autonomia econômica e para constituir família, também os produtores e fruidores destas estórias deixaram a terra paterna, em busca de melhores condições de sobrevivência.

Se as estórias criam, através da linguagem, uma representação deste passado, seria importante investigar como ele teria sido vivenciado pelos contadores, ou por aqueles que as ensinaram a eles, para apontar como este discurso simbólico não é simplesmente imaginado mas pode apresentar alguns pontos de aproximação com o passado efetivamente vivido.

Talvez este caminho possa indicar porque é importante que tal ordem seja verbalizada no presente.

14. B.M.A. Heredia, op. cit., p. 118

A maneira como estas estórias representam esta ordem passada pode ser compreendida a partir das seguintes questões:

1º) Por que, nas estórias, é sempre o filho mais novo quem deixa a unidade doméstica em busca de riqueza e casamento e por que ele terá que se mostrar valente e sabido após esta sua saída? Por que a mulher está sempre colocada à espera deste rapaz que herdará seus bens?

2º) Como mostram algumas estórias, a mulher também detem algum tipo de saber ou poder que auxiliará o rapaz pobre. A partir disto cabe a questão: porque este só é valorizado positivamente quando beneficia ao rapaz pobre?

Estas questões devem ser respondidas partindo-se da constatação de que esses migrantes foram lavradores e pequenos proprietários rurais que até hoje estruturam sua vida econômica de acordo com o modo como antigamente organizavam sua unidade produtiva familiar.

Segundo Beatriz Heredia, o "roçado", nome que os produtores rurais do NE dão à sua unidade produtiva, tem como chefe o pai que, através do trabalho na terra arrendada, sustenta sua família. Neste trabalho, ele contará com a ajuda da mulher e dos filhos até a idade destes se casarem. Para que os filhos possam constituir uma nova unidade familiar o pai tem que lhes providenciar uma parcela de terra. Entretanto, a terra disponível e cultivada pelo pai geralmente é suficiente apenas para manter sua própria unidade, tornando-se impossível reparti-la entre todos os filhos e fazer com que as diferentes parcelas possam ter uma produção suficiente para a manutenção das novas unidades famíliares que forem criadas pelo casamento.

Para resolver este problema existem alguns tipos de so

lução institucionalizadas que garantem o funcionamento da unidade familiar chefiada pelo pai sem provocarem o desmembramento da terra.

Uma delas é a saída dos filhos mais novos ou mesmo daqueles que, sendo mais velhos, não estejam trabalhando com a terra.

Por isso os filhos, ao se aproximarem da idade adulta, começam a enfrentar dois tipos de solicitação: alguns a de constituírem seu próprio roçado nas terras que o pai pode ceder para este fim e outros a de saírem e procurarem outras maneiras de subsistir.

De qualquer modo, este período que precede à chegada da fase adulta para o rapaz, é um período em que ele terá que de mostrar suas habilidades. Aqueles que permanecerem no roçado do pai terão que demonstrar que sabem cuidar da terra e mesmo negociar os produtos dela obtidos, tarefa que geralmente cabe ao chefe do roçado.

Conforme Heredia: "é comum que um pai de família afirme que determinado filho será o encarregado de ajudá-lo na venda alegando que é o mais 'sabido', querendo expressar com isso que possui maior conhecimento e manejo do negócio." ¹⁵

Para que os filhos comecem a aprender a executar as tarefas dos adultos, o pai lhes concederá um "roçadinho", espaço dentro do próprio roçado pelo qual os filhos serão responsáveis, ficando o pai com a renda obtida em cada um deles que será usada na manutenção da unidade familiar onde os filhos, ainda solteiros, estão residindo. Estes "roçadinhos" constituem, segundo Heredia, "a principal característica que a socialização do filho apresenta

15 - B.M.A. Heredia - op. cit. p. 118 e 111.

nesta fase, manifesta-se através de acentuada individualidade e de um aumento da própria responsabilidade. Ganha sentido nesta fase a expressão trabalhar para si."

Isto indica que mesmo aqueles filhos que não migrarem terão que demonstrar capacidade para gerir uma unidade produtiva.

Dado este quadro, vemos que as estórias privilegiam o comportamento daqueles rapazes que se aventuram a sair da casa paterna, tentando a vida em outros lugares afastados.

Margarida Moura, ao analisar a herança entre os pequenos proprietários rurais de uma cidade do interior de Minas Gerais diz:

"Para o sexo masculino há, pois, uma etapa que precede o casamento, que é indicativa da aquisição de um novo status etário, conquanto possa ser também o casamento que consuma a total independência social de um homem. Em torno dos dezoito anos, o jovem atravessa um período em que suas aptidões para a maturidade são testadas, o que significa demonstrar responsabilidade e zelo na manutenção de uma pequena roça independente. Trata-se de parcela de terra concedida pelo pai, 'dono' da propriedade, em suas terras. Ressalve-se, contudo, que, até se casar, tem a obrigação de trabalhar junto ao pai no restante das terras que produzem para a família indiferentemente. Só casado poderá passar a trabalhar exclusivamente na própria terra visando a manutenção de sua família de procriação." 16

Moura registra ainda que os mecanismos ativados para que a terra não se fragmente em unidades que se tornariam improdutivas é garantida pela solidariedade entre irmãos do sexo mas

culino que, para colocarem em prática os mecanismos preferenciais de transmissão, tem que contar com a suposição de que "algum deles esteja emigrando e isto significa que encontrou um trabalho urbano no qual concentra suas aspirações econômicas. Trata-se, assim, de uma solidariedade que tem continuidade à distância e na medida do 'sucesso' do que permanece fora."

Neste sentido, as estórias de trancoso contadas por uma população que vivencia este tipo de problemas expressam uma motivação necessária de que alguns dos membros do grupo familiar deixem a unidade de produção paterna. Elas salientam que os filhos que saem para tentar a vida em outro lugar obtêm sucesso nas ações que possam empreender longe do espaço doméstico.

Entretanto, o compromisso de solidariedade deste membro que deixa sua unidade familiar original continua existindo e é ressaltado quando, ao obter riqueza, o rapaz volta para socorrer pais e irmãos que permaneceram pobres na situação inicial de lavradores.

Em síntese, as estórias de trancoso, ao falarem que o rapaz pobre que sai da unidade de produção-consumo paterna tem sucesso, está explicando e valorizando positivamente tal comportamento. O rapaz, que teve sua saída provocada pela ausência da terra, encontrará uma mulher que tem propriedade que ele herdará pelo casamento podendo, assim, constituir e manter nova unidade de produção e consumo.

Esta mulher não tem irmãos e, por isso, a unidade de seu pai é carente de um chefe que o suceda, que seja responsável pelas tarefas de plantio, colheita e comercialização dos produtos que são atribuídas ao homem, chefe do roçado. Assim, nesta nova unidade o rapaz resolverá sua própria carência de terras, ao mes

mo tempo que retribui este benefício ao resolver a carência de uma unidade sem um homem que nela trabalhe e que a chiefe para fazê-la produtiva.

De qualquer forma, quer permanecendo na unidade familiar original, quer chegando a uma nova unidade, ao rapaz é exigida a competência para trabalhar e dirigir a produção de uma unidade que ele deflagrará com o casamento. Para isso, encontra uma mulher que lhe passará a herança de uma parcela da terra paterna ou de toda ela quando não tiver irmãos.

Margarida Moura investiga e analisa o direito da mulher à herança da terra e mostra como ela herda uma pequena parcela de terras do pai, mas não toma posse efetiva. Sua parcela pertencerá ao irmão, se permanecer solteira, ou ao marido, que são aqueles que poderão trabalhar com a terra, fazê-la produtiva.

Referenciando-se nestas regras definidoras da herança da terra as estórias colocam, assim, o rapaz numa posição ideal: sem nenhuma propriedade ou riqueza, encontrará uma mulher proprietária e sem irmãos, de forma que consiga constituir sua unidade de produção sem conflitos pela sua posse e desde que prove competência ao pai da mulher proprietária da terra.

A mulher terá, assim, que escolher um rapaz para se casar e sua escolha recairá sobre aquele que demonstre competência para cumprir tanto as várias tarefas prescritas por ela, ou por seu próprio pai, tarefas que servem para testar suas qualidades.

Neste aspecto, a estória de Digmar e Digmarinho, mostra um casamento feito à revelia do pai da moça que, ao exigir demonstrações das capacidades do pretendente de sua filha, manda-o executar tarefas relacionadas às atividades agrícolas, mas é perseguido porque o pai desconfia que não fora ele quem as desempenhara sozinho, mas que fora ajudado pelos poderes da filha.

Enfim, neste contexto, trata-se de uma solução dada pelas estórias, à reprodução do modo de vida camponês, ou mais especificamente, da reprodução das unidades camponesas, que são constituídas basicamente por uma extensão de terra cultivável e de um homem e mulher que garantem sua produtividade.

Como estas questões de propriedade e herança envolvem áreas vitais deste tipo de organização econômica e social, respeitar as regras que as definem, significa garantir o funcionamento da unidade camponesa e, conseqüentemente, a subsistência de pessoas que dependam deste sistema.

Neste contexto mais imediato, as estórias de trancoso verbalizam simbolicamente soluções que têm um certo poder normativo em relação à sobrevivência deste sistema produtivo.

A tradição destas estórias orais ensina alguns comportamentos que devem reger a transmissão da pequena propriedade. Nestas estórias, as passagens dos indivíduos por várias posições na estrutura social estão representadas como momentos rituais, pois são passagens que devem ser feitas de maneira a contribuir para a permanente renovação deste sistema. Por isso, as ações dos indivíduos nestas passagens têm que estar claramente prescritas e demarcadas e uma das formas de orientá-las é através das estórias que representam os heróis como suportes de um comportamento análogo ao dos migrantes cearenses hoje estabelecidos em Raposa: irmãos bem sucedidos que deixaram as terras paternas e se "aventuraram" no mar.

1 - Trancoso e causo.

As estórias de trancoso comentadas até aqui têm como personagens reis e princesas, envolvidos em ações transcorridas num tempo antigo, assim definido por um contador:

"Trancoso é coisa que a gente não justifica. É passado. Ninguém sabe se aconteceu. É por isso que se chama estória de trancoso."

Uma contadora de estórias explicita mais detalhadamente:

P - O que é estória de trancoso?

R - Trancoso porque terá sido naqueles tempos passados, porque a gente não conhece, não tinha nascido, não sabe se foi, sabe de ouvir falar. Essas se chamam as estórias de trancoso. Essa eu não garanto de ter sido verdade, mas pode até ter sido. Na antiguidade, que nós não conhecemos, pode até ter sido verdade. Agora, aquela do homem é verdade, esta vi que é verdade.

P - Qual a diferença entre romance e estória de trancoso?

R - O romance é uma estória passada, porque a estória passada, a estória de trancoso essa é a estória da antigüidade que nós não sabemos se é verdade. As estórias de trancoso são antigas, são da antiguidade não do nosso alcance. Vêm da antiguidade porque é passado na antiguidade. Não são da antigüidade do nosso alcance, dos nossos nascimentos. São dos nascimentos dos nossos pais ou senão dos nossos avós. A gente

fica sabendo delas porque os nossos avôs contaram para os nos sos pais e nossos pais contam para nós e nós ficamos sabendo. Isto é o trancoso.

P - E o romance?

R - O romance é o causo passado. Aconteceu mesmo. Co mo o romance do Cachoro Calais, foi causo passado. Todos os ro mances são passados. Já viu o romance do Jevenal? Esse romance foi passado. Esse eu quero que seja da antigüidade. No meu entendimento ele não é passado, ele foi da antigüidade. Terá alguns também que é da antigüidade, o romance.

P - E quando o romance tem rei, princesas?

R - Esses são da antigüidade e também quando têm fadas. Mas são passados.

P - E o que é rei?

R - É o governador do Estado, do mundo. Aqui nós te mos um rei também. É o governador, quer dizer não é o gover no, é mais do que o governo. Eu não sei se no Brasil terá rei. Eu acho que não tem.

P - Então essas estórias nunca se passaram no Bra sil?

R - Essas estórias de rei eu penso que não. Eu pen so que no Brasil não tem rei. Eles moram no estrangeiro. A ca sa deles é um palácio, uma casa muito linda, a casa mais lin da de dentro da capital. E na casa do rei é o seguinte: todos têm que ser com a ordem do rei. Não tem esse que faça nada sem a ordem do rei da cidade. Na cidade onde tem rei, todos são governados pelo rei, ele manda na tripulação toda. E tem cidade que ainda tem rei. Tem cidade que ainda tem força. Meu marido viu, ele andou nessa cidade que tem força no meio do

mato. Em Paramaribo, extremo com o estrangeiro. Nesses lugares assim tem rei..."

Nesse depoimento, além da informante identificar a tradição oral como a fonte das estórias de trancoso, caracteriza-as tomando como referência o fato de não ter testemunhado os acontecimentos por elas narrados.

Enquanto define as estórias como algo contado, isto é, que tem sua existência fundamentada no fato de ser transmitida de avós para pais, define o romance como um causo passado, acontecido. Este sentido de acontecido fica explícito quando ela diz em outra conversa: "tem poetas que são como jornalistas, fazem seus poemas a partir de estórias passadas." Neste sentido as estórias de trancoso estariam mais próximas da ficção, no sentido de coisa inventada, enquanto os romances se aproximam mais de relatos elaborados a partir dos fatos acontecidos na vida real.

É importante dizer que esta distinção se baseia no fato de que os romances do tempo do reino (Princesa do Reino da Pedra Fina, Donzela Teodora) são pouco lidos por eles embora sejam bastante contados como estórias de trancoso. Quando a contadora se refere ao fato de que os romances falam sobre coisas acontecidas, ela está se referindo aos romances de amor e sofrimento que são os que eles mais lêem, como Cachorro Calais, Mané Machado, Cão dos Mortos, que se passam num tempo mais reconhecível por estes contadores e onde não há personagens reis ou princesas.

Narrativas conhecidas através de romances e transpostas para a prosa oral são definidas como "estórias de romance" para distinguir das estórias de trancoso que são conhe

cidas a partir da tradição oral.

O elemento que mais distinguirá as estórias de trancoso é a presença dos poderes mágicos dos personagens. Ao designá-las equivalentes às "estórias de mentiroso", não é por fazerem referência ao tempo da "antiguidade", quando existiam reis e princesas, mas porque seus personagens conhecem poderes mágicos não experimentados pelos narradores que seriam impotentes diante das adversidades enfrentadas pelo herói. O contador José Souza, por exemplo, ao narrar a "Estória da Princesa que se casou com os três irmãos", faz uma pausa e confirma ser uma estória de trancoso quando chega numa passagem em que o rapaz ganha de uma velha uma rosa que tinha o poder de ressuscitar pessoas. Esta explicação foi feita logo após uma conversa em que se procurava definir as características de tais estórias.

São esses elementos, portanto, que negarão graus de verossimilhança com o presente e que só aparecem na estória por ela ser da antiguidade.¹

As estórias registradas são, em sua maioria, aquelas do tempo de "reis e princesas". A frequência com que aparecem

1 - As pessoas que não gostam de contar nem ouvir estórias justificam com o fato delas serem da antiguidade. Diz um maranhense: "A hora que eu tenho é essa à noite e quando não tenho nada para fazer eu vou deitar. A gente só pode ouvir estória quando está assim em conversa. Conversa aquelas coisas da antiguidade, mas a gente está por fora e não compreende mais. Não compreende porque não liga, porque a gente vai é atrás de futurar, esse negócio de passado não adianta. Eu quero saber o que vai se passar amanhã, eu não quero saber o que passei ontem."

as narrativas que se assemelham às dos romances é bastante menor.

Os folhetos sobre o tempo presente, quer sejam os de "época"², quer sejam os de "corrupção"³, não fazem parte do repertório oral, como também não são conhecidos por contadores e ouvintes na forma impressa, fato confirmado pelo vendedor de folhetos do povoado.

A explicação para a inexistência do consumo de romances ou folhetos que tratam de eventos mais atuais e de interesse passageiro, estaria provavelmente na distância de Raposa dos centros produtores de folhetos - considerando-se que São Luís não é centro produtor de tal tipo de literatura. Além disso, o consumo destes folhetos depende de uma divulgação mais ampla de notícias através de outros veículos de comunicação como o jornal, o rádio e a televisão que chegam até ali de maneira difusa, aliado ao fato de que a população não mantém contatos frequentes com o ambiente urbano.

Ruth Terra, ao analisar a produção dos folhetos nos anos 20 diz que "certas características do folheto, como a publicação dos romances em 'volumes', à moda do romance de folhetim, assim como certos temas dos poemas de época: 'Salvação do Norte'; alguns dos poemas sobre a I Guerra Mundial, ou de críticas ao governo

2 - cf. Arantes, 1977.

3 - cf. M. Almeida, 1979.

no, pela linguagem e referências neles con-
tidas, fazem pressupor um público ur-
bano mais familiarizado com a leitu-
ra de jornais." ⁴ (p.20)

Note-se aqui que a autora se refere especificamente aos folhetos "de época".

Então perguntamos: se o tempo presente não está sendo narrado através dos folhetos, onde estariam as narrativas sobre esse tempo? Quais os recursos orais para falar sobre o tempo concreta e imediatamente vivido por estas pessoas que cultivam o contar e ouvir estórias sobre o tempo antigo?

O registro das situações de contar estórias indicaram que este presente é formalmente narrado através dos causos.

Tais causos, que são a história oral das pessoas do povoado, a forma institucionalizada delas exporem entre si suas biografias, são eventualmente narrados durante a situação de contar estórias de trancoso quando o repertório destas parece esgotado. Os causos são constituídos por episódios que ocorreram com o próprio narrador, ou com terceiros mas presenciados por este.*

Referem-se necessariamente a um passado, não distante, mas imediato.

Um caso bem contado envolve um certo índice de suspense e dramaticidade de maneira a manter a platéia interessada. Não se constitui numa narrativa inventada na hora, mas numa narrativa pré-elaborada àquela situação e que já foi contada inúmeras vezes pelo contador a um público. Além de serem narrados no mesmo espaço situacional das estórias de trancoso os "causos" também têm marcações que identificam seu início e fim

("vou contar um causo" e "terminou o causo"). Como elas, são ouvidos com atenção e em silêncio.

Para os ouvintes, o causo é uma forma do narrador contar sua própria história de vida e para o antropólogo podem corresponder ao documento das sociedades que deixam sua história escrita.

Durante a pesquisa, várias tentativas de montar histórias de vida terminaram na narrativa de um causo que fazia referência àquilo que estava sendo perguntado.

Vejamos, por exemplo, um "causo" narrado por uma contadora, Teodora. Ele é composto por três episódios que, relacionados, explicam tanto a condição de vida passada de sua família, que se constitui na rememoração de um passado idealizado, como mostram a maneira de se montar uma imagem do passado através de fatos ocorridos ("passados").

Este causo me foi contado duas vezes com uma distância de meses entre cada um deles e, em ambas, a montagem da narrativa foi semelhante.

Para falar sobre o pai e, conseqüentemente, sobre o seu passado, a narradora elabora a seguinte armação: 1º, descreve o pai fazendeiro, o que fazia, o lugar e o tempo em que vivia no Ceará; 2º, deixa a descrição e passa a narrar o primeiro causo, o casamento de uma de suas irmãs, cujos fatos reforçam a descrição das características autoritárias do pai; 3º interrompe o causo do casamento e começa a contar um segundo causo sobre a acolhida que o pai deu a alguns viajantes famintos, para indicar que em sua casa havia fartura e que o pai era um homem justo e religioso; 4º, ao terminar de contar este segundo causo, começa um terceiro que contrapõe à fartura um

período de carência advindo com a seca em que o pai foi obrigado a roubar para comer, embora seu roubo tenha sido justificado pela fome e por demonstrar valentia ao enfrentar o fazendeiro que roubara; e 59, depois de traçar as qualidades do pai, volta para o primeiro caso, o casamento de sua irmã.

A narrativa sobre o caso de seu pai é importante para mostrar a autoridade que ele representava e que se explicita no episódio do casamento da filha com um dos empregados e, como nas estórias de trancoso, à revelia deste.

A valorização e o modo como a narradora constrói esta imagem do pai mostram uma certa semelhança com a figura do rei das estórias de trancoso. Foi desta mesma narradora a declaração de que "onde tem rei é ele quem manda na tripulação toda."

Outros casos recolhidos têm uma temática bastante diferenciada: fazem referência, por exemplo, às dificuldades enfrentadas por uma mulher por ocasião do nascimento de seu filho; a um homem, conhecido pela narradora, que foi castigado por ser rico e não praticar caridade (este um caso exemplar); as situações vividas durante a mudança de uma família do Ceará para o Maranhão; ao incêndio ocorrido em Raposa há 10 anos atrás e que destruiu dezenas de casas; ao rapto de uma velha senhora por índios que viviam próximos ao seringal onde trabalhava etc.

Existem, ainda, casos classificados como "presepada", ou seja, narrativas de episódios que o narrador diz terem acontecido com ele, mas que são elaboradas para fazer os ouvintes rirem, "igual às presepadas do Cancão de Fogo e do Pedro Malasartes", como diz seu narrador. São estórias reais, "acontecidas", mas complementadas por episódios inventados pela nar

rador.

Além dos aspectos formais da narrativa destes cau
sos, que os tornam semelhantes às estórias de trancoso, iden
tifica-se também a elaboração de um "texto" que transmite as
aventuras vividas pelo narrador a seu público, um recurso pa
ra que falem sobre as suas próprias vidas.

Causos e histórias de vida parecem denominar coisas
semelhantes. Os primeiros são, entretanto, categorias e cons
trução narrativa dos pesquisados e a história de vida, do
pesquisador. Esta é entremeada de perguntas que não permitem
ao informante elaborar mais livremente a montagem dos epi
sódios de sua história, enquanto os causos, montados de modo
mais livre e criativo, associam elementos que uma história de
vida não associaria. Entretanto, aqueles que sabem e gostam
de contar causos são os mesmos que gostam de contar e ouvir
estórias, pois as histórias de vida recolhidas entre não con
tadores são respostas diretas às perguntas que lhes dirigimos.

Os "causos passados" comportam ainda uma distinção:
existem aqueles que são causos vividos num tempo mais recente,
dos pais e avós, aos quais são atribuídos um grau maior de
veracidade do que às estórias de trancoso, mas que foram con
tados para aqueles que hoje os narram; e os "causos passados
comigo", isto é, episódios em que o próprio narrador é o pro
tagonista.

Este tipo de narrativas se constitui, portanto, numa
explicação da vida do narrador e na possibilidade de refle
xão sobre o vivido.

Protagonista, autor e intérprete (contador) do cau

so, eis uma maneira de falar de si próprio num espaço criado para se narrar estórias. Resumindo, encontramos em Raposa os seguintes gêneros narrativos:

1. Estórias de trancoso: a que são atribuídas um reduzido grau de veracidade; são geralmente conhecidas através da tradição oral e, quando presentes na forma de romances, são atribuídas a um poeta que ouviu contar a estória e elaborou-a na forma de poema.

Seus personagens são reis, princesas e um rapaz ou herói; contam com a presença de elementos mágicos, ítem fundamental de sua não verossimilhança; referem-se a um tempo de "antigüidade" anterior ao dos pais e avós dos narradores e que parece se constituir numa coleção de episódios esparsos; o correm também num espaço distante, do estrangeiro.⁵

2. Causos passados: definição em que o termo "passado" tem o sentido de "realmente ocorrido"; são conhecidos tanto através das formas orais, quanto através dos romances escritos que consideram ser elaborados por poetas que tomaram conhecimento do caso verídico e fizeram o poema; referem-se a coisas acontecidas na "antigüidade" dos pais e avós, ou a causos presenciados ou conhecidos pelo narrador; assim como ocorreram

5 - Podemos incluir neste conjunto as estórias infantis que se passam no tempo anterior ao dos reis e princesas, quando animais falavam, embora em algumas delas apareça a figura do rei. Estas estórias poderiam, entretanto, se localizar fora de um tempo e espaços humanos.

num tempo mais próximo, ocorreram também num espaço conhecido , como cidades e pontos geográficos do Nordeste; os personagens podem ser fazendeiros e trabalhadores ou pessoas que vivem na cidade; não ocorre a presença de reis mas pode haver personagens como fazendeiros que se assemelham a estes em termos de poder e riqueza; incluem-se aqui episódios vivenciados por outras pessoas mas presenciados pelo narrador.

Ao narrar um romance de causo passado o contador pode, às vezes, estabelecer identidades entre ele próprio e um dos personagens do romance a partir das ações que este pratica.

3. "Causos passados comigo": coisas que o narrador realmente atesta terem acontecido, pois ocorreram com ele, num tempo passado mas vivido por ele próprio, ou num presente não muito distante; não envolvem a presença de elementos mágicos mas a sorte, por exemplo; quando envolvem elementos que são admitidos como inventados para fazer graça são tidos como "presepadas".

2. Estória e História

A este universo das narrativas derivadas da tradição oral, ou dos romances, ou criadas pelos contadores através de seus causos incorporam-se narrativas sobre o passado, aprendidas na escola ou nos livros escolares.

Para analisar a relação entre os elementos da estória e da História que os contadores estabelecem transcrevo, quase integralmente, a conversa entre dois deles:

P - Na idéia do senhor, estas estórias de trancoso a conteceram?

Z: "Na minha idéia isto é um fenômeno. Dizem que prmeiro tinha mesmo esse negócio de reis, essas coisas. Mas não é do meu tempo eu não sei se existiu reis e princesas. Não sei se existiu no mundo. Bem, eu entendo assim, o rei é o seguinte Não é o Governo? Nós não temos o Governo Federal? O rei é o mesmo que o governo só que nesse tempo o nome do governo era rei. Antes, aqueles homens que mandavam muito como o governo federal, o nome deles era rei. Inclusive no Brasil acho que nunca teve esse negócio de rei. Pode ser até certo essas estórias desse tempo de rei, princesa. Talvez até existisse mesmo. (Hoje ainda tem (inaudível)). Tinha a caboclada. Não tinha os escravos? Tinha a pobreza nesse tempo, né? Hoje é tudo liberto mas antes tinha os escravos. Os brancos andavam muntado em riba de negro, né. Os pobres eram que nem animais.

M: E a senhora sabe que naquele tempo o negro não tinha valor de nada. O negro não tinha proteção nenhuma. O negro era da seguinte forma. Ele trabalhava para o amo, para o se

nhor dele, até poder trabalhar.

Z: É era só pelo comer.

M: Quando ele estivesse velho, que ele não agüentasse mais trabalhar, ele ia jogado ao lixo, para levar chuva e sol para morrer de fome e sede. Assim é que era a proteção que ele tinha. Trabalhava até ficar velho e depois eles jogavam nos campos para levar chuva e sol. E assim, quando a princesa Isabel casou com Gastão, ele não sabia o que era escravo porque em Portugal não tinha escravo. Aí eles estavam passeando, os dois de braços dados, com um guarda sol. Aí ele viu um negro com uma carga muito pesada cair e morrer. Ele não disse nada. Mas aquilo ficou com ele. Aí, passando de novo, ele olhou quatro comendo dentro de uma barrica, acorrentados na munheca e na canela, se enlameando todos, comendo com as mãos, esfomeados. Quando ele viu, ele saiu daquele ombro, que ele estava ombreado, e caminhou no rumo dele mesmo. Meteu a mão no bolso para tirar uma moeda. Então, quando ela viu, ela disse: Não, não são mendigos, são escravos! Então ele recuou. Então ele disse:

- E o que é a escravidão? E quais são as leis que protegem os escravos no Brasil?

A estória diz, eu não estou bem certo, que ela se envergonhou da palavra dele, dele perguntar para ela quais eram as leis que protegiam os negros no Brasil. E o pai dela era o reis. Assim, eu sei que ela fez a cobertura. Aí, na palabra dela, ela disse que eles não tinham proteção nenhuma e quando ficavam velhos eram jogados no campo para morrer de fo^{me} e sede. Aí ele respondeu para ela:

- Isabel, isso mancha o Brasil.

Ela responde:

- Gastão, mas essa mancha ainda será lavada. O Brasil não pode continuar assim. Aí foi quando o pai dela adoeceu, ela era filha única, o pai foi para Portugal se tratar. Nesse período ela ficou regendo no Império. Aí ele, os vassallos dele, ela, os alferes que eram aqueles homens muito abastados, que eram polícia, tenente e sub-tenente. Aí combinaram de libertar o Brasil, oculto, sem o pai dela saber. Quando ela assinou a Lei Áurea que diz, não haverá mais escravidão no Brasil, ele lá soube, ele, doente, ficou robusto em cima da cama e gritou: grande povo. Porque achava que qualquer dia qualquer gente ia fazer isso."

O contador que fez este relato disse que sabe esta estória porque sua mulher, ex-professora primária, organiza um grupo de adultos para representá-la no dia da Libertação dos Escravos, assim como também representam uma peça sobre Tiradentes no dia comemorativo da Inconfidência. Ele diz que sua mulher baseia-se num livro para montar a peça sobre um palco que improvisam num domingo pela manhã e que ela é assistida pela maioria das pessoas do povoado.

Salienta-se neste depoimento a relação que os dois contadores vão estabelecendo entre as estórias de trancoso, relativas ao tempo em que existiam reis e que se passaram no estrangeiro, e a um tempo passado no país e, antes disso, a comparação com uma imagem do presente, a do Governo Federal, colocado como entidade similar ao rei.

Este episódio mostra como estória e história se aproximam quando os contadores tecem a representação daquilo que aprendem nos livros de História. A representação que fazem das autoridades conhecidas da História se confunde, por exemplo, com a representação do rei das estórias de trancoso. A própria

seleção destes episódios históricos para representação teatral privilegia temas que tratam de injustiças cometidas contra pobres, justificados no final por reis poderosos.

A Princesa Isabel corresponde à imagem idealizada da princesa dos romances que ajuda os pobres, ou intervém a favor de um herói pobre, desde que por este motivada.

Assim, ao tempo da "antiguidade", que é delineado pelas estórias de Branco, interpõem-se um tempo conhecido através de episódios da História oficial tendo, ambos, que ser relacionados e combinados de modo a se construir uma imagem mais ou menos coerente sobre esta "antiguidade" obtida, principalmente, através de reinterpretação dos episódios desta história oficial e da seleção de episódios que mantenham certo grau de semelhança com as estórias orais tradicionalmente conhecidas.

Assim, o repertório dos causos, das estórias de Branco e de fragmentos reinterpretados de episódios da História oficial é que compõem uma "memória" ao grupo, literariamente simbolizada, através da qual eles obtêm um saber coerente com sua vivência e aspirações.

Num sistema onde não há livros ou pessoas letradas que saibam escrever, as narrativas orais, de um modo geral, se constituem nesta memória sustentada pelos contadores, os intelectuais do grupo.

Walnice Galvão comenta que a tradição popular sertaneja é "o único modelo histórico de que dispõe a plebe rural, que não história, para mais ou menos objetivar seu destino.

Aí História e estória se confundem para o sujeito em busca de uma concepção de si mesmo

mo e de sua vida. O acontecido ontem e aqui ombreia com o acontecido em eras remotas e bem longe. Na tradição oral dos causos, das cantigas, bem como nos romances de cordel, é a mente letrada que vai executar as operações da razão, definindo, separando, constituindo tipos, no seio de um conjunto onde o cavaleiro andante, o cangaceiro, a donzela guerreira, a donzela sábia, figuras da História do Brasil, o animal, o diabo, são todos personagens de um só universo." ⁶

Em nosso caso, estórias de trancoso, romances e causos apóiam-se num mesmo modelo narrativo e utilizam uma mesma situação para se realizarem, para compor a "história de um povo que não ^{tem} muita história", como foi dito por um poeta popular entrevistado por Tânia Quaresma no filme "Nordeste: Cordel, Repente e Canção."

Da mesma maneira que reinterpretam os fatos históricos, a recepção das mensagens dos meios de comunicação de massa, que falam sobre um presente espacialmente distante, são selecionadas e reelaboradas, compreendidas e encaixadas neste universo narrativo. Dos programas das emissoras de rádios de São Luís selecionam aqueles que "contam causos", como eles próprios definem, programas em que o locutor narra episódios policiais ou fantásticos.

Da televisão, selecionam as novelas e um contador de estórias identifica semelhança narrativa entre novela e estó

6 - W. Galvão, As formas do falso (São Paulo, Editora Perspectiva, 1972) p.56.

ria.

Diz ele: "estória de trancoso é tipo novela. A novela eles inventam uma estória medonha, não tem fim. É que nem estória de trancoso, têm de muitos tipos. Uns fazem de um jeito, outros de outro e outros de outro."

Ao relatar as novelas que assistem, recortam seus episódios, privilegiando aqueles que envolvam sofrimentos de heroína, casamentos, relações conflituosas entre pobres e ricos e pais filhos, tal como os episódios de suas estórias, reinterpretando situações ou personagens que sejam estranhos ou anacrônicos ao contexto social de que participam.

Por isso, é coerente o fato do vendedor de folhetos trazer fotonovelas, como também o fato de não lerem jornais e, os poucos que o fazem, só leiam aqueles mais voltados para a reportagem policial.

As estórias de trancoso e os causos por eles construídos, constituem, portanto, uma matriz narrativa, um referencial comum para explicar e sistematizar o conhecimento de sua própria realidade, passada e presente, matriz que dá forma a conhecimentos e informações que lhes chegam pelos diferentes canais que não fazem parte desta tradição oral: rádio, televisão jornais, livros escolares, romances etc. Tais narrativas são uma forma padronizada de estruturar verbalmente suas experiências e refletir sobre elas baseando-se num tipo de conhecimento tradicional ao grupo.

Contam estórias sobre reis que acreditam terem existido no passado ou que existem hoje no estrangeiro. Estes podem, a qualquer momento, ser transformados em fazendeiros ou chefes políticos dos tempos de hoje como também pode acontecer

inverso.

Ruth Terra indica que

"mesmo nos poemas de época, temos a interferência do modelo narrativo dos 'romances' (como no caso exemplar dos poemas sobre a I Guerra Mundial) ou do imaginário e da tradição oral, que levam o poeta a comparar o perverso feitor de engenho a um dragão, ou ainda, os feitos de alguns combatentes aos de Roldão (...). Os ricos são chamados capitalistas em muitos poemas. Os poetas, ao caracterizarem a bondade de determinada heroína, princesa ou duquesa de 'reinos muito distantes', escrevem que estas protegiam os pobres e mesmo os operários (...). A impressão resultante da leitura dos poemas escritos até os anos 20, é que os poemas de época, romances, desafios e marcos são na verdade um "texto único que fala da exploração do povo pelos poderosos e governantes, de justiça, de valentia, coragem e honra, de amor e fidelidade.

Esta literatura, sob sua diversidade de gêneros e temas, apresenta, ao nível da representação do universo simbólico, um conjunto de significações coerentes. Um desafio, um poema de época ou um romance podem exprimir os mesmos valores, expressar a mesma visão de mundo, o que permite aos poetas escreverem contra os coronéis e a exploração dos trabalhadores e escreverem estórias de trancoso ou de mu

lheres fiéis perseguidas." ⁷

No caso das narrativas orais, a presença deste "texto único" também pode ser detectada, embora de maneira mais difusa. A criação literária que ela comporta se constitui numa forma simbólica de se estruturar uma visão sobre a realidade social que envolve o tempo passado, o presente e o futuro. ⁸

O conjunto das estórias de trancoso mostra um passado idealizado em termos da ordem moral que comportou. Em tal passado, os poderosos faziam justiça desde que se deparassem com heróis sábios que os enfrentassem.

Como já vimos, recorrer a este passado, idealizá-lo como um tempo em que se praticava justiça e onde existiam elementos mediadores entre a riqueza e a pobreza, constitui um recurso comparativo para se refletir sobre o presente cuja ordem é contrária à do passado. No presente, os pobres sofrem injustiças e os casamentos necessariamente não conduzem à mudança da posição de classe. O presente é pensado, portanto, como

7 - R.L.Terra, op. cit, pp. 81, 82 e 83.

8 - Pasta Jr. diz que o "texto único" (apontado por Ruth Terra) opera com os seus componentes oriundos de tradições e tempos diversos: ao mesmo tempo em que cada um desses componentes se entretecem na criação do texto único - romances, Carlos Magno, cangaço, queixas, atualidades - carrega a memória de sua temporalidade específica, todos estão presentificados e ativos porque fazem parte de um mesmo conjunto significacional que os reatualiza (...). O que nos folhetos é anotado como anacronismo e, portanto, como marca de uma ruptura entre o real vivido e o imaginário, é, na verdade, o modo, produzido pelo grande intertexto, de possibilitar uma experiência do mundo e de si próprio que se coloca acima do tempo administrativo e é sua crítica. Sob a aparente 'intemporalidade' dos enunciados se esconde o modo astucioso de passar a resitência: a emancipação. Pasta Jr, Cordel, Intelectuais e o Divino Espírito Santo, in Arte in Revista nº 3 (São Paulo: Editora Kairós, 1980) p. 34.

mo um passado invertido.⁹

Mas existem ainda outras formas de se falar do presente: falando-se do próprio presente através dos causos, como já vimos, e falando-se do futuro. O recurso aos textos bíblicos para explicar o apocalipse que advirá em consequência da ausência de ordem moral vivida pelos homens no presente é que se constitui no discurso sobre o futuro.

As narrativas baseadas nos textos bíblicos são produzidas sobretudo pelos crentes, em suas pregações proselitistas. Eles sempre estão basicamente dizendo que, se o presente, ao contrário do passado, contém injustiças, ele poderá ser corrigido num futuro através do apocalipse, castigo já antecipado pelo livro bíblico, quando os poderes de Deus cairão sobre os ricos e pobres, de modo que se produza justiça, tal como na ordem determinada, no passado, pelo rei.

Mauro Almeida constata que os folhetos do tempo do reino, os romances, tratam de uma ordem legítima onde, através dos dons mágicos de que é dotado o herói pobre, pode ocorrer o casamento hipergâmico havendo, assim, a possibilidade de se encontrar a mediação entre a pobreza e a riqueza.

Num tempo posterior, o do "carrancismo" ou do "sertão", esta passagem também poderá ser feita, não mais atra

9 - Diz Almeida: "no tempo do reino e fazendas, a ordem não era inteiramente legítima, mas o conflito era formulado no contexto de oposições que podiam ser superadas." (M. Almeida, Os Folhetos, 1980, p.267).

vês dos poderes mágicos, mas através do uso da valentia pelo herói.

No tempo atual, não há solução de passagem possível, e por isso não há heróis nas categorias coletivas, ao contrário do que existia no passado, então a desordem narrada nos folhetos de "corrupção". Este presente, no entanto, será sucedido por uma total inversão futura, narrada como apocalíptica nos "folhetos de profecia", de que poderá resultar uma ordem social mais justa.

Este resumo apressado da identificação do tempo representado pelos poetas de folhetos, como também faz parte do mesmo universo de compreensão da realidade daqueles que produzem as narrativas orais, pode ser comparado com estas.

Tal percepção do tempo, no interior do contexto pesquisado, sofre algumas reduções e adaptações mas pode ser identificado nas narrativas orais.

As estórias de trancoso correspondem basicamente aos romances do reino. Representam, como já dissemos, uma ordem passada justa, e, por ser justa, idealizada. Folhetos ou estórias do tempo do sertão (conhecidos como romances de homens valentes que migram por causa de terra e gado) estão ausentes na forma oral, mas este tempo será relatado através dos causos acontecidos com/ou presenciados por membros da família dos narradores e se referem basicamente a um tempo anterior à migração. O tempo presente refere-se àqueles episódios vividos pelos narradores, um aqui e agora muito imediato, causos passados com eles próprios.

E, finalmente, o tempo futuro que é narrado pelos crentes que, inspirando-se na Bíblia, falam sobre os poderes

("mágicos"] de Deus que terminará com este mundo injusto, experimentado por eles no presente como carência e falta de ausência da fartura e da ordem, que os mais velhos já teriam experimentado no tempo anterior à migração.

Assim, o universo das narrativas dá a estes contadores e ouvintes a ordenação do tempo passado, do vivido e do imaginado como tempo futuro. O presente terá que ser reconstruído de modo a se recuperar a legitimidade moral e a justiça do tempo passado quando as passagens executadas pelo herói pobre eram possíveis e ritualizadas.¹⁰

10 - Brandão ao analisar as concepções que trabalhadores negros têm sobre o trabalho rural identifica uma separação entre o "tempo do cativo", o "tempo antigo" e os "dias de hoje".

A concepção destes trabalhadores, segundo o autor, é de que no "tempo antigo" as relações entre ricos e pobres eram solidárias, que não havia ambição, mas generosidade e que solidariedade e arbitrariedade coexistiam (relações entre classes naturalmente solidárias X possibilidade de arbitrariedade por ausência de controle social); ignorância (ausência de escolas). A concepção sobre o mundo é de que este era dividido entre ricos e pobres mas com a possibilidade do pobre tornar-se rico.

Nos "dias de hoje", ao contrário, as relações entre patrões e empregados são concebidas como antagônicas; existe ambição e não-generosidade; as relações entre classes são antagônicas e o controle da arbitrariedade é feito pelo advento de leis e direitos; há possibilidade de se obter sabedoria representada pela escola para os filhos; e o mundo continua dividido mas é bloqueado, ou seja, há impossibilidade de enriquecimento dos trabalhadores.

Escreve ele: "Depois de reconhecer duas categorias de produtores rurais o negro compreende que uma passagem individualizada de 'peão' a 'patrão' é impedida por causa do controle dos 'ricos', mesmo sendo teoricamente possível e fazendo parte presente de alguns projetos e devaneios"

C.R. Brandão, Pretos, Congos e Peões, Edit. UNB, Brasília, 1977) pp. 105-130.

Nestas estórias a concepção é semelhante, sendo que a situação de ignorância vivida no "tempo antigo" podia ser superada através de uma sabedoria "natural", um dom.

Nas análises feitas das estórias de trancoso observamos que a maioria delas se constitui em narrativas que "voltam para trás", integral ou parcialmente, isto é, a armação da narrativa faz com que o personagem que esteja sofrendo as consequências de um dano passe a ser o narrador de sua própria estória, que então se transforma em "causo passado", como sempre enfatiza o contador.

Assim, através da recuperação, pela memória, dos episódios ocorridos num tempo passado, se corrigirá a ação presente que está, para o personagem narrador, sendo injusta.

A maioria das estórias que contem este recurso perguntam, no final, pela "chave do baú", a primeira, mais antiga, ou sua cópia. Não seria este um recurso para mostrar a necessidade da identificação daquilo que seja legítimo? E, no caso, o legítimo nas estórias, não é um passado do qual o herói se desviou e que precisa ser por ele recuperado através do ato de contar o que se passara com ele?

Depois de contar seu causo, o herói retoma o caminho onde encontra casamento e riqueza. Tal como a chave original do baú que, ao ser encontrada, anula sua cópia, o herói também refaz este presente ao contar a estória fazendo, com isso, os fatos passados intervirem no presente.

Portanto, à estória sobrepõe-se um "causo passado", contado pelo personagem que o viveu e que, além de reiterar um passado, tornando-o, nesta segunda narrativa, mais realista, também fala da falsidade do presente, falsidade que tirou a estória de sua justa sequência e que, se seguida, beneficiaria ao herói pobre. Ele, porém utilizando-se da memória, volta ao passado e repõe a sequência interrompida.

Por isso, recuperar a estória é recuperar o passado vivido, pois este poderá vir a alterar a situação presente.

A necessidade de recuperá-lo indica ser ele julgado justo e, portanto, idealizado. A este passado sucedeu um presente que rompeu uma certa harmonia de ações e objetivos que regulavam o comportamento das pessoas.

Ao presente resta recuperá-lo pela memória, o que é feito ao se contar estórias de trancoso. Estórias antigas, pois, como diz um contador, "as novas não são boas".

3. As narrativas dos católicos e dos crentes

Entre as estórias de trancoso e as narrativas bíblicas construídas pelos crentes existem duas diferenças fundamentais: 1º) enquanto as primeiras se constituem numa representação de um tempo passado, as segundas são basicamente representações sobre um tempo futuro;

2º) as estórias de trancoso são contadas por católicos para católicos, enquanto as narrativas bíblicas são proferidas por crentes para os já convertidos ou para aqueles passíveis de conversão, incluindo neste grupo os próprios católicos.

Além de não contarem estórias de trancoso, os crentes recusam-se a ouvi-las. Se a conversa de um grupo qualquer deriva para estórias de trancoso eles, discretamente, se retiraram.

Apesar das diferenças, existem algumas semelhanças: ambas são narrativas que reconstróem um "outro tempo" ou um "outro mundo" para falar e julgar o aqui e agora onde transcorrem as experiências concretas de vida destes contadores e ouvintes; fundamentam-se numa moral religiosa cristã, em que o fato de participarem de igrejas diferentes não determina visões de mundo conflitantes transmitidas nas narrativas; a reconstrução do tempo passado das estórias de trancoso e do futuro das narrativas bíblicas se opõe ao presente por ser um tempo que comportou ou que comportará ações mais legítimas e justas dos poderosos para com os pobres que, no tempo de agora, experimentam uma situação de carência; o presente é degradado em relação ao tempo utópico que as estórias de trancoso recuperou,

ou que as narrativas bíblicas dos crentes propõem para o futuro através da linguagem profética.

Diz um crente: *"Para textificar, a gente conta estas mesmas estórias que está contando (referindo-se a alguns fragmentos bíblicos que narrava). Isso é assim, Deus fez assim, disse para se fazer desse jeito. Eu sou a Verdade e a Vida, não se tem a Verdade se não for por mim..."*

Como já dissemos, retroceder no tempo constitui, nas estórias de trancoso, um recurso para se pensar a condição vivida no presente. O passado idealizado pode se apresentar como um espelho onde a imagem do presente aparece invertida. Profetizar o futuro é falar sobre as inconsequências e injustiças que estão sendo cometidas contra os pobres neste presente e que deverão ser corrigidas através da construção de uma nova ordem social.

O mundo ideal construído pelas estórias de trancoso, consideradas literárias pelos elementos ficcionais e estêticos que contem, através do elemento "ficção" aproximam-se do discurso bíblico, tal como é conhecido pelos praticantes do catolicismo popular ou pelos crentes. Para ambos a Bíblia, ou está falando sobre uma vida passada onde Jesus (e os santos, para os católicos) reinou para praticar justiça e caridade para os pobres, ou está falando, especialmente para os crentes, sobre um futuro que advirá após a destruição deste mundo e a recriação de um outro, onde os pobres experimentarão uma situação de justiça ora desconhecida.

Para os crentes, as estórias de trancoso não devem ser contadas nem ouvidas por eles sob o risco de se cair em pecado, pois um crente não deve contar mentiras e as estórias

são mentirosas porque ninguém sabe se aconteceram. "sô contam porque ouviram falar". Diz um crente analfabeto: "O sujeito só pode ser profeta sobre aquilo que Deus deixou escrito."¹¹

11 - Brandão observa que nas Assembléias de Deus "a Bíblia continua sendo considerada como a única fonte da verdade do cristianismo, de tal sorte que, mesmo sem quase saberem ler, os pequenos presbíteros afirmam que a legitimidade de um grupo religioso deve ser estabelecida pela correspondência exemplar da doutrina e da ética dos crentes aos princípios da Bíblia".

Mais adiante escreve que, entre os crentes, "do ponto de vista ideológico, a história do pastor é definida como única, verdadeira e exemplar. Única porque, além daquela, não existe qualquer outra sequência de fatos passados e de profecias para o futuro ocorridos entre os homens e os deuses, que possa ser acreditada como legítima, porque, embora haja muitas, só aquela promete e cumpre 'a salvação'. Verdadeira, porque cada um dos fatos descritos é individualmente acreditado, tanto quanto o fio completo da narrativa, como tendo acontecido exatamente como 'está escrito', sem figurações simbólicas. Exemplar, porque todas as alternativas de preceitos pessoais e coletivos de salvação do homem estão contidos nas escrituras sagradas e somente nelas, de tal sorte que qualquer princípio ético-bíblico possui uma atualidade ética e jurídica indiscutível para reter as trocas da 'congregação dos eleitos', tanto quanto a 'vida de cada crente'."

E, mais adiante, diz: "como história e como doutrina, a verdade revelada termina nas últimas linhas do Apocalipse, e os homens não só devem criar fabulários sobre os fatos da Bíblia, como não devem o por a eles narrativas posteriores, a não ser como exemplos fiéis da continuidade de seu valor de fé absoluta.

Mesmo partindo de supostos princípios iguais sobre a história sagrada, enquanto os protestantes eruditos parecem ler a Bíblia como um grande manual de condição de vida exemplar, os pentecostais populares a lêem como um grande mito de narrativas de origem e do fim de todas as coisas, ao mesmo tempo." C.R. Brandão, Os Deuses do Povo (São Paulo: Edit. Brasiliense, 1980) p. 215.

Para estes crentes, cuja maioria é analfabeta e que sabem "textificar" porque, dizem, para isso receberam um dom como se fosse divino, a palavra escrita por Deus na Bíblia é a única garantia de que suas narrativas falam sobre uma verdade inquestionável.

Deus vive a oferecer demonstrações de seu poder a través de fenômenos de desordens provocadas na natureza que eles próprios conheceram, como a seca ocorrida no NE há déca das atrás, e que se repetirá de forma mais violenta como aviso do fim do mundo, como explica um crente do local.

As estórias bíblicas associam episódios da história do grupo, de modo a tornar verossímeis seus relatos.

Os crentes acreditam na verdade da palavra bíblica imbuídos da certeza de que devem constantemente falar sobre esta palavra, missão essencial do crente na terra. Se ele encontrou o caminho do bem, tem que ajudar outros também a encontrá-lo para que possam ser salvos no dia do juízo final. Por isso, diz um crente, "nós temos que textificar o que Deus deixou escrito". Isto exclui, obviamente, textificar tudo a

12 -A palavra bíblica pode também ser usada como um filtro para as coisas 'absurdas' que não podem entender. Diz um crente: "Disseram que os homens foram para a lua. Eu não acredito. Porque eu ouço a palavra de Deus e lá está escrito que ele fez dois luzeiros. Um para governar o dia, outro a noite. Eles dizem que na lua tem mato e terra. Então não pode ser, porque luz não é mato nem terra. Luz é luz. Eu não acredito que no céu a lua seja uma serra de mato e de terra e nem o sol. Eu creio que ele fez dois planetas, um para governar o dia, que é esse que nós estamos, o sol, e outro para governar a noite, a lua. E, em ser planeta, não quero que seja serra e essas coisas assim. E Deus disse que quando os homens quiserm saber mais do que ele, ele mudava os tempos."

quilo que não foi escrito por Deus, pois não tem estatuto de verdade.

As estórias de trancoso não são repudiadas pelos crentes somente por serem mentirosas, mas também porque o não contar estórias é um comportamento que os identifica como crentes, uma estratégia para este pequeno grupo afirmar sua identidade.¹³

Também o caráter lúdico que é atribuído ao contar estórias faz com que os crentes se afastem desta prática, pois rejeitam todas atividades de diversão como beber, jogar, assistir TV etc. Contar estórias seria uma delas, pois ao contrário de suas narrativas, tais estórias não têm uma finalidade como a de fazer alguém mudar ou reafirmar uma crença. O objetivo imediato é o da fruição do texto criado pelo narrador.

Além disso, existe uma ética do dever e do trabalho um pouco mais desenvolvida entre os crentes do que entre os católicos. Dedicam, por exemplo, o tempo livre aos trabalhos da igreja; são pessoas que, de um modo geral, participam mais ativamente da vida comunitária tanto nos aspectos políticos (um deles era candidato político e toda sua família, que também é crente, colaborava em sua campanha), quanto em ativi

13 - Franklin Machado, poeta de Cordel, constata que "não foram poucos os poetas populares que deixaram de versar e mudaram de profissão após se converterem em protestantes. Chegaram até mesmo a queimar seus folhetos originais junto a matrizes de xilogravuras(...)Disseram que deixaram de enganar o povo com mentiras. A poesia, o humor, a bebida, o sexo, a ficção eram pecados e, logo, deviam ser abolidos. Eram agora crentes." F. Machado, O que é literatura de Cordel (Rio de Janeiro: Edit Codecri, 1980) p. 99.

dades assistenciais dirigidas à comunidade, como providenciar papéis, assistência médica etc.

Com isso revelam empregar o tempo de modo mais "utilitário", destinando o tempo de lazer para a igreja que tem atividades programadas para as tardes e noites de quase todos os dias da semana.

Os católicos desprezam quase totalmente o trabalho para a igreja. São acusados pelos crentes de não terem sido capazes sequer de construir o templo católico.

Numa das estórias apresentadas "Padre Rico sem Cuidado", o personagem, um padre católico, desperta a atenção do rei por viver despreocupado, sem trabalhar, isto é, "sem cuidado", e por isso o rei propõe-lhe o "cuidado" de responder a determinadas questões, ameaçando-o com a força.

Apesar destas diferenças quanto à finalidade do contar estórias, as narrativas "profanas" dos católicos e "sagradas" dos crentes se aproximam quanto à situação ritual que exigem para serem ditas.

Leach, ao refletir sobre a mitologia Kachin conclui: "a definição de mito na Antropologia é uma categoria inapropriada no que se refere aos Kachin. As narrativas sagradas-isto é, narrativas que falam sobre seres divinos que são amplamente conhecidos - não possuem características especiais que as tornam diferentes das narrativas sobre acontecimentos locais dos últimos 20 anos. Ambos os tipos de narrativas têm a mesma função - o contá-las é um ato ritual (no sentido que atribuo ao termo) que justifica a atitude particular adotada pelo narrador no momento da narrativa." ¹⁴

14 - E. Leach, Political Systems of Highland Burma (p. 277.

Neste sentido compreendemos que as narrativas com põem um mesmo conjunto em que as diferenças são pequenas e derivam, sobretudo, de orientações e interesses sustentados pelos diversos grupos religiosos que passam a se identificar através desta prática, entre várias outras. Diz uma senhora católica, contadora de estórias: "os crentes não contam estórias porque querem ser diferentes da gente. Eles não acreditam nem na Virgem Maria, só em Deus e em Jesus."

Os católicos que contam estórias, embora não neguem a possibilidade de existir o futuro dos crentes, representam-no através do passado do reino onde havia justiça comandada pelo rei. Para eles, o presente seria melhor se fosse igual ao passado.

Para os crentes, o tempo justo virá num futuro que, apocalipticamente, inverterá o presente e estabelecerá um reino dos céus para onde irão os justos. "No dia do Juízo Final vai todo mundo pros pés de Deus. O primeiro é Satanás porque só foi julgado, mas não recebeu a sentença. Tem o livro da vida e o da morte. Quem estiver no da morte vai para o inferno. O Satanás também vai à forca. No dia do Juízo é que o camarada sabe quem está certo e quem está errado. O camarada tem que ganhar a salvação em vida.", como diz um crente.

As concepções de católicos e crentes não chegam a ser excludentes e claramente distintas umas das outras. Aproximam-se principalmente quanto à concepção que ambos elaboram sobre a existência de um "outro mundo" onde imperava ou impe

rará uma ordem social mais justa.¹⁵

Esta ordem crente, a ser criada no futuro, tem se melhanças com o reino das estórias de trancoso. Neste reino o herói pobre tem sua sabedoria reconhecida e recompensada e lhe será reservado ali um lugar importante, ao contrário dos outros personagens que ficam pelo caminho.

Assim como o reino das estórias de trancoso está reservado aos heróis, ao crente estará reservado um lugar no "reino dos céus" desde que ele tenha se comportado conforme as regras prescritas por sua igreja e que tenha agido com retidão.

Aos ricos deste mundo será negada a entrada no reino, principalmente aqueles que não se mostrarem caridosos durante a vida terrena.

Ainda neste sentido, o rei das estórias de trancoso

15 - Chauí (1980, p.20) ao analisar as relações entre uma compreensão religiosa e política do mundo elaborada pelos dominados pergunta: "Como negar o 'parentesco' entre a visão religiosa da autoridade e a percepção profana do poder do Estado(moderno ou não)(...) Como negar que, para os oprimidos, há (na contemplação religiosa do poder e na instauração da autoridade política) o trabalho da mesma contradição, isto é, a percepção da distância face a Deus e ao Estado como desconhecimento da natureza do poder (isto é, de sua origem) e como compreensão efetiva da falta deste poder?"

Afirma adiante: "As religiões sancionam a versão dominante de submissão aos desígnios ocultos de um poder separado. Em todas elas, os conflitos sociais são figurados como resultado da ação de forças externas à sociedade, polarizações estranhas entre bem e mal que se abatem sobre os homens, determinam suas vidas e organizam o real." M Chauí, Notas sobre a cultura popular in Arte em Revista nº 3 (São Paulo: Edit. Kairós, 1980] p. 20.

e o Deus dos crentes e dos católicos guardam alguns traços de identidade.

Ambos agem com justiça sendo levados, autoritariamente, a castigar aqueles que não cumprem suas determinações; ambos têm poder e autoridade legítimos e inquestionáveis, são sábios ou, então, são rodeados por pessoas que têm muita sabedoria e a colocam em seu auxílio (os santos católicos que prestam serviços a Deus se aproximariam, neste sentido, dos sábios do reino). Tais sábios (ou santos) colocarão o herói, pretendente ao reino, em prova e avaliarão seus conhecimentos, poderes e caráter, de modo a que, se conseguir transpô-la conseguirá seu lugar no reino celeste ou real.

As estórias de trancoso mostram que apenas o herói eleito conseguirá permanecer no reinado, assim como só os crentes que se converterem é que conseguirão a fortuna prometida no reino divino. Os poderes mágicos ou sobrenaturais presentes nas estórias de trancoso, também aparecerão nos relatos bíblicos que pregam o fim do mundo, pois este advirá em consequência da vontade e de super-poderes de uma divindade que os utilizará para reestabelecer uma ordem que está sendo perdida. Neste sentido, o herói dos crentes é o indivíduo que, através de sua conversão, torna-se um pretendente ao reino dos céus - por isso ele, durante sua vida na terra, isto é, fora do reino divino, passará por provas onde terá que dar demonstrações não só de sua fé, como de que sabe agir conforme os preceitos de sua religião. Tal como o herói das estórias, que saberá seguir o caminho prescrito por uma entidade (mágica ou não) e que o crente reconhece ter poderes superiores ao dele próprio, estará subordinado ao poder de seu Deus.

Outro elemento que aproxima estórias e narrativas bíblicas é o "mistério" que explica tudo aquilo difícil de ser entendido, as intervenções "irreais" que envolvem certos episódios.

Enfim, tanto o crente que se converteu e passou a conduzir sua vida sem pecado, como o herói que passou pelas provas, serão admitidos em um reino, que será alcançado quando revelarem os episódios de suas próprias vidas (o crente, quando seu passado for consultado no livro do Juízo Final e o herói quando tiver que contar ao poderoso rei o seu passado para mostrar que fora ele quem tivera poderes para desencantar sua filha ou cometer outros atos de coragem). Aqui podemos identificar o valor de um texto que explica e torna legítima a experiência vivida.

Uma contadora de estórias católica diz que, frequentemente, as pessoas se reúnem para ouvi-la ler romances ou o Testamento.

A leitura deste, entretanto, não é feita com finalidade proselitista como a dos crentes. A esta leitura a contadora acrescenta relatos de outras estórias que falam, por exemplo, sobre pessoas ricas e avarentas que um dia receberam algum aviso ou castigo e passaram a praticar a caridade.

Estes relatos, ao contrário dos testemunhos crentes, não tornam explícita a conversão do pecador a uma igreja, mas apontam para a adoção de um comportamento positivo em relação aos "pobres necessitados". Mostram também que se apropriam da Bíblia e adequam suas palavras aos seus próprios interesses e universo de compreensão.

Um desses relatos ela fez logo após ter contado o

causo de um homem não caridoso até o dia em que recebeu um aviso e se tornou caridoso. Disse ela:

"Por isso é que a gente não deve ter orgulho.

Porque o orgulho não serve a ninguém. Nem ao rico, nem ao pobre. Porque dizem assim: é mais fácil entrar um camelo pelo buraco de uma agulha do que um rico avarento se salvar. É o avarento. Aquele que não faz caridade. Porque vamos aqui, tem muito rico que não é bom, mata o pobre, manda judiar, não paga o operário do jeito que ele ganha. Esse é o pecado maior que a gente comete, é o de não pagar o operário que trabalha, o suor de trabalhador. ... Porque eu tenho visto trabalhador ganhar muito e o pagador que tem mandado fazer aquele serviço vem pagar e dá uma mixaria, aquilo não pagou o suor do rosto dele para criar a família de Jesus.

Ora, nós também devemos pagar o operário, aquele que trabalhou, porque se não pagar nós não estamos ganhando nada de bom no céu... O que salva nós é fazer a caridade àqueles que são necessitados. Não se deve fazer caridade a quem não tem precisão. A caridade até a um bicho a gente deve fazer, porque ganha a felicidade."

Após este relato conta a estória de um homem que não iria se salvar porque "não fazia caridade, era perverso, ladrão e assassino". Um dia resolve ir à missa e neste dia "havia uma lei": aquele que chegasse por último na igreja ganharia a salvação.

No caminho este homem encontra um cachorro morren-

do de sede ao lado de um poço. Desce do cavalo e lhe dá água em seu próprio chapéu. Em seguida, continua seu caminho e como chega por último à missa, por ter se atrasado ao fazer caridade ao cachorro, é salvo e passa a ser caridoso.

Um outro católico, cantador, fez uma embolada a partir "da estória da vida de Jesus tirada das Escrituras", que ouviu certo dia alguém ler.

Algumas estórias bíblicas são remontadas também pelos católicos para explicar, por exemplo, porque da diferença entre ricos e pobres e da existência dos negros.

Transcrevo uma conversa que demonstra como os fatos bíblicos são apropriados, recriados e conduzem a conclusões diversas.

A primeira:

"Quando Jesus foi batizar os filhos de Adão, ele só mostrou a metade, a outra e le escondeu. Então ele batizou e a cada um deu uma moeda de ouro e quando ele acabou de batizar ele se arrependeu e disse:

- E esses daqui?

Ele respondeu:

-"Esses daí é para ficarem pobres, estão batizados mas é para ficarem pobres.

E os outros estavam ricos. Por isso que tem o pobre e tem o rico. Porque se fosse todo mundo ^{rico} prestava? Prestava não. Deus sabe o que faz. Porque não tinha quem fizesse nada uns para os outros. Porque quem trabalha é o pobre. O rico é para gozar. Se ele tiver bom coração ele trata de fazer uma caridade a um pobre que ele vê necessitado, ele dá esmola, ele dá de vestir, ele

*...dã de comer. Àqueles mais necessitados porque não adianta se dar ao rico, tem que dar a quem merece, tem que dar ao pobre. Porque o pobre já é pobre de mais..."*¹⁶

A segunda:

"Tem outra estória parecida com esta. A estória de Adão, a estória de Caim que matou Abel. É a parte de negro, de mal-

16 - Ossowski, ao analisar a concepção dicotômica de classe, observa que esta forma mais simples de estratificação encontra apoio nos mitos religiosos e aponta grupos que usaram o Livro de Gênese para representar a divisão dicotômica da sociedade entre opressores e oprimidos através de dois irmãos, um bom e outro mau.

Este autor cita uma lenda da Cracóvia:

"O anjo deu ordem a Caim para que durante toda a sua vida trabalhase não apenas para seus próprios filhos, mas também para os descendentes de Abel, aos quais permitia viver na terra sem fazer coisa alguma, a não ser passar bem. Assim foi que de Abel vieram os reis e senhores, mas de Caim os servos que trabalhariam para o benefício dos senhores...Que fez Caim? Criou a servidão, e hoje os pobres têm de trabalhar para os ricos.

Escreve o autor:

"esta dicotomia pode adquirir um significado simbólico entre os que se acham preparados para a revolta aberta, e outro bem inverso entre os que aceitam seu fardo com resignação e concordam com a ideologia imposta aos mesmos pela classe privilegiada acima deles".

B.Ossowski - Estrutura de classes na Consciência Social (Rio de Janeiro: Edit. Zabar, 1964) p. 32.

dição. Você sabe o que é?

Porque quando foi no tempo que Caim matou Abel, a família desprezou ele, ele foi para as matas, para as montanhas.

Então ele vivia sozinho até que ele foi e raciou com um macaco grande. Aí saiu preto. Tem preto que é ver macaco. É filho de Caim. Foi por causa da maldade dele ter matado o irmão.

E pela parte de Noé, diz que foi uma cidade que Jesus não pode conceder ela porque não agüentou o escândalo. Jesus resolveu arrasar. Aí tinha uma família que não merecia. Jesus mandou o anjo avisar prá ele se arretirá. Prá ele sair, e não olhar prá trás. Eles se arretiraram e a velha olhou para trás e ficou virada numa pedra de sal. E eles continuaram, o pai e as duas filhas. Aí quando chegaram nas matas ficaram na montanha só eles, numa cidade. Aí só e existia ele, um homem e as duas filhas. Aí eles ficaram imaginando como iam produzir família. Aí elas aproveitaram um sono do velho e pecaram com o velho, aí saiu o filho, o preto. De novo, por parte da maldição. Assim um rapaz me contou, um poeta (...)"

Para estes contadores-leitores e ouvintes de histórias a Bíblia assemelha-se a um conjunto de histórias sobre a vida de Jesus que eles lêem de maneira particular, como estas

transcritas acima que servem para explicar a existência de ricos, pobres e negros.¹⁷

Neste aspecto, o uso que fazem da Bíblia se diferencia pouco dos episódios lidos nos romances. Isto explica o fato de haver sessões onde a contadora mistura leitura da Bíblia e de romances, assim como em seu relato conta "causos" e estórias e usa episódios religiosos para interpretá-los, ou então para referendar aquilo que está escrito na Bíblia.

Com este recurso, aproximam duas práticas aparentemente distintas: o da literatura oral, de um modo mais amplo, com o de suas crenças religiosas.

As fontes de conhecimento, entendidas por elas como cultas e letradas, sobrepõem-se uma leitura e interpretação próprias, de forma a que a informação vinda de fora, através dos livros, adquira sentido.

Desapegados, portanto, de uma igreja que lhes instrua quanto à crença, à palavra e aos ritos, os católicos se vêm mais livres para elaborar suas próprias concepções religiosas cristãs a partir das narrativas que eles próprios cri

17 - Brandão afirma: "Sobre uma matriz católica comum, o recorte do catolicismo popular é mais vasto e o menos uniforme. Todos os fenômenos de todos os mundos acreditados podem ser explicados e estabelecem relações entre seres em todos os sentidos. A história bíblica é esquecida sem remorsos, enquanto corpo exemplar de doutrina e é multiplicada enquanto corpus mítico tomado sobre apenas poucas passagens popularizadas."

Mais adiante: "O evangelho do campesinato é uma narrativa descobrada em séries de casos de cunho camponês, passados, portanto, entre uma 'gente pobre como nós', e submetida ao poder de bons e maus".

(C.R.Brandão, *Op. cit.* 1980, p. 206.)

am, aproveitando-se das situações de contar estórias de trancoso. Com isso formam concepções que são distanciadas dos cononos doutrinários do catolicismo oficial, embora estes sejam os pontos de partida para uma reflexão original e criativa.

A imagem dos padres católicos, por exemplo, contida em suas estórias é negativa, geralmente apresentados como indolentes e dignos de chacota.

Os crentes, por sua vez, além de terem um templo local com vários trabalhos semanais, recebem visitas frequentes do pastor que os orienta dentro de uma prática institucional mais ampla e, mesmo os analfabetos, aprendem a "textificar" sobre aquilo que Deus deixou escrito porque ouvem constantemente do pastor esta palavra.

Entretanto, tal como os católicos, falam sobre a Bíblia, de maneira descontextualizada e fragmentária.¹⁸

18 - Brandão ao analisar as semelhanças das concepções pentecostais com as do catolicismo popular escreve: "Entre as tendas de cura divina e as seitas de Barracão, quanto mais popular o grupo pentecostal, tanto mais ele aproxima pelo menos em alguns itens, a sua lógica à do catolicismo popular: 1º) ao reduzir a leitura erudita e diferenciada à repetição de passagens descontextualizadas e rearticuladas como fórmulas míticas de pregação popular; 2º) ao recriar um fabulário mítico de invenção pessoal, permitindo, não apenas a interpretação do agente sobre textos lidos, mas a alteração livre de narrativas sobre poucos casos decorados; 3º) ao associar o fabulário bíblico, recriado como fabulário popular, ao imaginário casuístico da história oral do próprio grupo religioso; 4º) ao estabelecer um modelo de relações de compromisso entre o fiel e a divindade, de acordo com padrões de patronato católico, derivando em parte as existências de conduta exemplar do crente para a eficácia ritualística de transições de favores recíprocos entre Deus e os homens."

(Ibidem, p. 219.)

Ex-contadores de estórias, os crentes abandonam esta prática e passam a condená-la, mas substituem-na pelos relatos bíblicos e pelos testemunhos. Isto demonstra que existe um comportamento comum que é o de "contar estórias" e que o sujeito habituado a contá-las pode falar sobre conteúdos aparentemente diversos que se inserem em práticas institucionais diferentes.

Como crente ou como católico, o narrador será sempre um narrador assim como aqueles que não gostam de estórias de trancoso, ao se tornarem crentes, raramente se motivarão a pregar a Bíblia.

Ao identificar as estórias de trancoso como coisas mundanas e proibidas, um crente estrategicamente está ocupando os espaços em que as narrativas acontecem para falar a linguagem da profecia.

Estórias de trancoso, causos e narrativas bíblicas não são simplesmente maneiras de articular o tempo dentro de um continuum, mas são narrativas que se sobrepõem porque existem grupos religiosos diversos que as utilizam simultaneamente para expressar suas concepções sobre a ordem social. Os causos, por exemplo, serão contados tanto pelos crentes como pelos católicos para contemporizar e personalizar o discurso, ou do passado, ou do futuro.

Como estas narrativas são diversas mas não conflitantes (ou excludentes) e como têm a característica comum de recorrerem a um afastamento no tempo para falar sobre o presente, elas não deixam de se constituir numa maneira desses agentes e laborarem, simbólica e literariamente, sua concepção sobre o tempo histórico, que explica tanto a ordem social que os precedeu como aqueles que concebem estar predestinados a viver.

CONCLUSÃO

Esta conclusão será um breve resumo das conclusões parciais que foram desenvolvidas no decorrer dos capítulos da dissertação.

A investigação sobre quem são os contadores das histórias de trancoso indicou-nos serem elas migrantes cearenses que sustentam esta tradição aprendida no estado de origem e, por isso, elas aparecem como uma das formas deles "marcarem" sua identidade cearense em relação aos maranhenses desconhecedores deste gênero literário.

Estes cearenses eram, em sua maioria, pequenos proprietários rurais que ao migrarem transplantaram as mesmas relações de produção e de trabalho que conheciam na agricultura para a pesca. Com isso, passaram a trabalhar no mar como se trabalhassem na terra. Tal comportamento contribuiu para que não se alterasse substancialmente a tradição mais ampla do grupo e isto explica, em parte, porque as histórias ainda são praticadas por estes cearenses: o contar histórias é um dos comportamentos tradicionais que os moradores de Raposa adotam. Não queremos dizer com isso que elas sejam sobrevivências dissociadas de um tempo presente, mas são uma prática cultural que, baseando-se na tradição, serve para pensá-lo.

A possibilidade destes moradores manterem laços sociais mais estreitos e de participarem de padrões e valores comuns amplamente sustentados pela tradição são os fatores que explicam a presença do comportamento de contar histórias. Comportamento

que, baseando-se na tradição oral que estes moradores conhecem, é uma forma delas expressarem seu saber e demonstrarem o domínio da memória, registro privilegiado desta camada da população que vive à margem da cultura escrita.

As estórias de trancoso representam localmente a possibilidade de demonstração do conhecimento culto e mesmo do letrado, se considerarmos as relações que elas mantêm com os romances dos poetas.

Ainda através da análise deste comportamento de contar estórias e do que dizem as estórias de trancoso identificamos a valorização do saber que é entendido como um instrumento possível para a ascensão social de pessoas pobres. Ascensão que é, entretanto, imaginada ao nível do narrado mas não vivida concretamente.

Nas estórias de trancoso o saber é questão sempre reiterada e, quando atributo do herói pobre, cria a ele possibilidades de se casar com alguém acima de sua classe e, com isso, de mudar sua condição social. Saber e casamento atuam, portanto, de modo associado e como elementos mediadores entre classes sociais distintas e opostas.

Ao relacionarmos as estórias de trancoso com os diversos gêneros narrativos presentes no povoado, deixamos de lado os elementos propriamente estruturais que as informam para abordar a questão relativa ao tempo, ou seja, a partir dos diferentes gêneros identificamos como este universo narrativo - constituído por estórias de trancoso, causos, episódios conhecidos da História e episódios bíblicos - constitui um modo dessa camada da população articular um conhecimento

de sua própria História a partir de conhecimentos que lhes chegam de fontes letradas associados à sua própria experiência concreta de vida.

Tomada em seu conjunto esta dissertação esteve marcada, portanto, por três momentos distintos mas complementares ao explicar o objeto de estudo: o significado do comportamento de contar estórias como expressão do próprio modo de vida desta camada da população; as representações que as estórias de trancoço elaboram sobre a realidade - o que falam sobre o real - a partir de categorias que colocam fundamentalmente a questão da diferença de classes; e o modo como estas estórias, associadas aos outros gêneros narrativos, possibilitam a esta camada da população construir a representação de sua própria História.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Mauro William Barbosa - Folhetos (A Literatura de Cordel no NE Brasileiro). Dissertação de Mestrado, FFLCH- USP, 1979.
- ARAUJO, Alceu Maynard - Folclore Nacional I. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- BAKHTIN, Mikail - Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BENJAMIM, Walter - "O Narrador" - Os Pensadores, vol. XLVIII, São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BOSI, Ecléa - Memória e Sociedade. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1979
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues - Peões, Pretos e Congos. Brasília: Editora UnB, 1977.
- _____ - Os Deuses do Povo. São Paulo: Editora Brasileira, 1980.
- CÂNDIDO, Antônio - Literatura e Sociedade. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.
- CASCUDO, Luís da Câmara - Literatura Oral no Brasil, 2a. edição, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1978.
- _____ - Geografia dos Mitos Brasileiros. São Paulo: Martins Editora, 1964.
- _____ - Os Cinco Livros do Povo. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1954.
- CHAUI, Marilena - "Notas sobre a cultura popular" - Arte em Revista nº 3 São Paulo: Editora Kairós, 1980.
- COHEN, R. (ed) - New Literary History, vol. VIII. University of Virginia, 1979.
- CHAVES, Luís Gonzaga M. - Trabalho e subsistência em Almofala. Dissertação de Mestrado, Museu Nacional, UFRJ, 1973.
- CLASTRES, Pierre - A Sociedade contra o Estado. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1978.

- DOUGLAS, Mary - Pureza e Perigo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- DURHAN, Eunice R. - A Caminho da Cidade. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- _____ - A Reconstrução da Realidade. São Paulo: Editora Ática, 1978.
- _____ - "Elaboração Cultural nos Pequenos Grupos". Clarêncio Neotti, Comunicação e Consciência Crítica. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 1979.
- _____ - "A Dinâmica Cultural na Sociedade Moderna". Ensaio de Opinião. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1977.
- EDUARDO, Otávio da Costa - "Aspectos do folclore de uma comunidade rural". São Paulo: Revista do Arquivo Municipal, dezembro 1948.
- FILIZOLA, Anamaria - Folhetos: Poesia, Malasartes e Outras Argúcias. Dissertação de Mestrado, Departamento de Letras, PUC-RJ, 1980.
- FINNEGAN, Ruth - Oral Literature in Africa. Oxford: University Press, 1970.
- _____ - Oral Poetry. Cambridge University Press, 1977.
- FRYE, Northrop - O Caminho Crítico. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- GALVÃO, Walnice Nogueira - "Frequentação da Donzela Guerreira". Almanaque nº 10. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.
- _____ - As Formas do Falso. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- GARCEZ, Sonia Otero C. - Era uma vez... ou um exercício de análise simbólico-estrutural de dois contos de encantamento. Dissertação de Mestrado, Museu Nacional, UFRJ, 1975.
- GARCIA, Pedro Benjamim - "Educação Popular: Algumas Reflexões em Torno da Questão do Saber". Carlos Rodrigues Brandão (ed.) A Questão Política da Educação Popular. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- GENNEP, Arnold van - Os Ritos de Passagem. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1978.
- GEORGES, Robert (ed) - Studies on Mythology. Illinois: The Dorsey Press, 1968.

- GRAMSCI, Antonio - Cultura y Literatura. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1977.
- HEREDIA, Beatriz M.A. - A Morada da Vida. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.
- LEACH, Edmund - Political Systems of Highland Burma. Londres: G. Bell and Sons Ltd., 1954.
- LEVI-STRAUSS, Claude - O Pensamento Selvagem. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.
- _____ - Antropologia Estrutural I. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- _____ - Antropologia Estrutural II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- LIOSA, Mario Vargas - A senhorita de Tãcna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- LOMBARDI-SATRIANI, L.M. - Antropologia Cultural: Analisis de la Cultura Subalterna. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1975.
- MALINOWKI, Bronislaw - Os Argonautas do Pacífico Ocidental. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____ - "The problem of Meaning in Primitive Languages". C.K. Ogden e I. A. Richards eds. The Meaning Of Meaning, 9a. edição, Nova Iorque, 1953.
- MATTA; Roberto da - Carnavais, Malandros e Heróis. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1979.
- MARTINS, José de Souza - Capitalismo e Tradicionalismo. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.
- MAXADO, Franklin - O que é literatura de cordel. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1980.
- MOURA, Maria Margarida - Os Herdeiros da Terra. São Paulo: Editora Hucitec, 1978.

- NETO, Antonio Augusto Arantes - Sociological Aspects of Folhetos Literature in NE Brazil. University of Cambridge, 1977.
- NEVES, Luís Felipe Baeta - O Paradoxo do Coringa e o jogo do Saber e Poder. Rio de Janeiro: Editora Achiamé, 1979.
- ROSSOWSKI, B. - Estrutura de classes na consciência social. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1964.
- PAREDES e BAUMAN eds. - Toward a New Perspectives in Folklore, American Folklore Society, 1972.
- PASTA JR., Antonio - "Cordel, Intelectuais e o Divino Espírito Santo", Arte em Revista nº 3. São Paulo: Editora Kairós, 1980.
- ROMERO, Sílvio - Contos populares do Brasil. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954.
- ROSA, João Guimarães - Grande Sertão: Veredas, 12a. edição. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1978.
- SÁ, Francisco - "O Desenvolvimento da Agricultura Nordestina e a Função das Atividades de Subsistência". Seleções Cebrap nº 1, 1975.
- SIGAUD, Lígia - Os Clandestinos e os Direitos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.
- SOUZA, Liêdo M. - Classificação Popular da Literatura de Cordel. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1976.
- TRANCOSO, Gonçalo Fernandes - Histórias de Proveito e Exemplo. Lisboa: Imprensa Nacional, 1974.
- TERRA, Ruth Brito Lemos - Memória de Lutas: Primórdios da Literatura de Folhetos no NE (1893-1930) - Dissertação Mestrado FFLCH-USP, 1978.
- TODOROV, T. - As Estruturas Narrativas. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- TURNER, Vítor - O Processo Ritual. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1974.
- VALLE, Edênio (ed) - A Cultura do Povo. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.
- VERNANT, J.P, e NAQUET, P.V. - Mito e Tragédia na Grécia Antiga. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1969.